

Cristina Iuskow

**Brasilidade e embelezamento:
O canto orfeônico e a assepsia dos gestos corporais**

Orientadora: Prof^a Dr^a M^a Bernardete Ramos Flores

Florianópolis, fevereiro de 2001.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Brasilidade e embelezamento: o canto orfeônico e a assepsia
dos gestos corporais

Dissertação apresentada
como exigência parcial
para obtenção do título
de mestre em História.

Cristina Iuskow

Orientadora: Prof^a Dr^a M^a Bernardete Ramos Flores

Florianópolis, fevereiro de 2001.

**BRASILIDADE E EMBELEZAMENTO:
O CANTO ORFEÔNICO E A ASSEPSIA DOS GESTOS CORPORAIS**

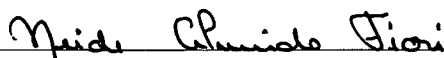
CRISTINA IUSKOW

Esta Dissertação foi julgada e aprovada em sua forma final para obtenção do título de
MESTRE EM HISTÓRIA CULTURAL

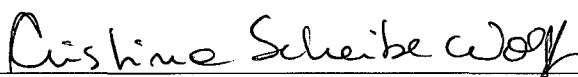
BANCA EXAMINADORA



Prof.^a. Dr.^a. M.^a. Bernardete Ramos Flores - Orientadora (UFSC)

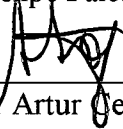


Prof.^a. Dr.^a. Neide Almeida Fiori (CSO/UFSC)



Prof.^a. Dr.^a. Cristina Scheibe Wolff (UFSC)

Prof. Dr. Luiz Felipe Falcão - Suplente (UDESC)



Prof. Dr. Artur Cesar Isaia
Coordenador do PPGH/UFSC

Florianópolis, 28 de fevereiro de 2001.

Índice

<i>Resumo</i>	05
<i>Abstract</i>	06
<i>Introdução</i>	07
<i>Capítulo I: Brasilizar e embelezar: um projeto de assepsia dos gestos</i>	18
1.1 <i>Corpos perfeitos, corpos cívicos: uma política para o corpo de um "novo" Brasil</i>	18
1.2 <i>Arte para a massa, arte para harmonizar: a educação pelo canto coral</i>	28
1.3 <i>Ensinar para estetizar: uma pedagogia musical para a brasilidade</i>	43
<i>Capítulo II: Vozes cantadas, vozes ouvidas, vozes criadas: a criação do canto orfeônico no Estado Novo</i>	53
2.1 <i>Multidões que cantam pelo Brasil</i>	53
2.2 <i>Canto para enobrecer a alma, alma para enobrecer o Brasil</i>	63
2.3 <i>Vozes em conjunto, vozes que se projetam</i>	66
2.3 <i>Sentimentos direcionados, gestos moralizados</i>	76
2.4 <i>O professor como instrumento dos projetos pedagógico-musicais</i>	78
<i>Capítulo III: Respiração de disciplina: corpos, sons e gestos</i>	89
<i>Considerações finais</i>	107
<i>Referências bibliográficas</i>	109
<i>Fontes</i>	112

Índice das imagens

<i>Figura 1 Villa-Lobos regendo uma concentração orfeônica</i>	46
<i>Figura 2 Villa-Lobos, no Estádio Fluminense, na 1ª demonstração orfeônica, no R. J. em 1932</i>	49
<i>Figura 3 Concentração orfeônica no Vasco da Gama no Rio de Janeiro em 1943</i>	54
<i>Figura 4 Concentração orfeônica no Rio de Janeiro no Estádio do Vasco da Gama</i>	55
<i>Figura 5 Concentração orfeônica no Rio de Janeiro, Estádio Vasco da Gama</i>	60
<i>Figura 6 Vieira Brandão e Villa-lobos com a 1ª série do Canto orfeônico</i>	81
<i>Figura 7 Técnica do manossolfa, representado por Villa-Loboos</i>	99

Resumo

Este trabalho se desenvolve em torno da prática do canto orfeônico, no período entre 1930-1945, marcada pela ditadura de Getúlio Vargas, prática esta que se constitui nas apresentações de canto de milhares de vozes amadoras, sobretudo infantis, entoando músicas de teor fortemente nacionalista, que exaltavam as belezas naturais do país e também hinos religiosos. O estudo da prática do canto orfeônico neste trabalho, é percebido através do tratamento direcionado ao corpo no interior dos ensaios e manifestações, num momento da história do Brasil que a busca pela *perfectibilidade* da raça era tema frequente dos discursos dos intelectuais do país, e das práticas de médicos e eugenistas. Nestas manifestações, havia forte preocupação com corpos disciplinados, moralizados e *embelezados*, o que resultaria em gestos precisos e ordenados, ou numa assepsia dos gestos, preparando seus componentes para um convívio “harmônico” na sociedade.

Abstract

This work is centered at the practice of orfeonic chant, between 1930 and 1945, marked by the dictatorship of Getulio Vargas. This use consisted of the chant of thousands amateur voices, especially infantile. Singing musics of elevated nationalism intent - which exalted the natural beauties of Brazil - and religious songs too. The study about the practice of orfeonic chant in the present work, is perceived through the objective at the human body in the rehearsals of chant and public shows, in a moment of Brazil history where the search of perfection of the race was a frequent subject in the intellectuals circles and in the use of physicians and eugenists. In these public demonstrations, there were strong concern about disciplined bodys, moralized and embellished too, which would result in precise and ordenated gesture, or in a assepsy of the gestures themselves, preparing the individuals for a "harmonious" relation in the society.

Introdução

O tema proposto nesta dissertação diz respeito a prática do canto orfeônico no Estado Novo (1937-45), e o tratamento direcionado ao corpo no interior de uma política de *perfectibilização* da raça, o qual se dava por meio do ensino de uma gestualidade disciplinada, cívica e moralizada.

Ao ter o primeiro contato com o tema na graduação, num projeto integrado de pesquisa do qual participava, intitulado "Em princípio o corpo em obra: reatualização das fronteiras sexuais na cultura de guerra do século XX", coordenado pela professora Maria Bernardete Ramos Flores a atração não foi certamente imediata. Mas, na divisão dos trabalhos entre o grupo, tocou a mim a investigação desta parte, em princípio, por já ter tido pessoalmente um contato com canto coral. À medida que fui adentrando no mundo do orfeão percebia o quão instigante eram as nuances que envolveram a prática do canto orfeônico na Era Vargas. E, sobretudo, o mais atraente era o tratamento que se dispensava ao corpo, ao tratar desta prática.

O estudo que faço acerca do canto orfeônico durante a Era Vargas no Brasil, tem, como território, a cidade do Rio de Janeiro, então capital do país, apesar de ter sido um projeto implementado no país inteiro. Originou-se na cidade do Rio de Janeiro e mais tarde foi estendido aos demais Estados. A dificuldade existente em colher os documentos num outro Estado não intimida a investigação, porém gera algumas dificuldades. O fato de ter ido realizar a pesquisa das fontes na Biblioteca Nacional, mais precisamente na Divisão Musical e Artística desta Biblioteca, localizada no prédio da

FUNARTE, possibilitou um conhecimento maior dos acervos existentes no país sobre o tema música. No entanto, o tempo e os recursos escassos, e ainda a dificuldade da distância, de certa forma impossibilitaram a realização de mais visitas naquela instituição. Porém, a quantidade das fontes colhidas já foram suficientes para a confecção deste trabalho. Os documentos encontrados foram programas sobre o ensino de canto orfeônico utilizados no ensino de música, cartilhas de canto para este fim, revistas de música contendo artigos sobre o tema do canto orfeônico, matérias de jornais sobre este tema, decretos, discursos, bibliografia da época, etc.

A abordagem sobre o tema canto orfeônico, exige o aprofundamento de aspectos que cercam seu estudo com uma certa acuidade, os quais integram a atividade que ele irá exercer nos projetos culturais do governo Vargas. Logo, abordar temas como sexualidade, corpo, nação e nacionalismo bem como *perfectibilidade*, torna-se fundamental para a sequência deste estudo.

Eventos gigantescos marcaram a entrada da atividade do canto orfeônico no Estado Novo. Esta atividade visava educar crianças e adolescentes - porém, em alguns momentos participaram das manifestações também adultos compondo as orquestras que por vezes acompanhavam as manifestações orfeônicas - por meio do canto coral, designado canto orfeônico por ter entre seus membros vozes amadoras. Este projeto, legitimado pelo Estado, torna obrigatório por meio de decretos, o seu ensino em 1931, nas escolas primárias e nas de ensino secundário e profissional da municipalidade do Rio de Janeiro. Atendendo as diretrizes da Superintendência de Educação Musical e Artística – SEMA, a qual era responsável pela correta execução do ensino do canto, “*criaram-se órgãos semelhantes àquele nos Estados do Rio Grande do Sul, São Paulo, Bahia, Rio de Janeiro, Sergipe,*

Paraíba, Piauí, Ceará, Amazonas, Rio Grande do Norte, Minas Gerais".¹ As aulas de canto tem uma técnica própria, perpassada por rígida disciplina, postura correta, atenção constante ao regente. As maiores concentrações chegaram ao número de 42 mil vozes, que geralmente ocorriam em datas especiais, compostas na sua maioria por vozes infantis. Criou-se também para este fim a Superintendência de Educação Musical e Artística – SEMA. Criou-se ainda um curso para a preparação de professores de canto.

Protagonizando este projeto estava Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro, que abandonou seus trabalhos de composição para dedicar-se a este empreendimento pedagógico-musical. No ofício que elaborou para o ministro Gustavo Capanema, 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 idéias de nacionalização do Exmo. Sr. Presidente da República"*.² Villa-Lobos queria que a música se tornasse prioridade do Estado, e que fosse percebida como um eficaz instrumento construtor da nação. Simon Schwartzman afirma em seu livro, de texto retirado do Arquivo Gustavo Capanema que *"O trabalho de Villa-Lobos é descrito com detalhe, desde sua atuação no Rio de Janeiro, em 1932, até as 'monumentais concentrações orfeônicas' organizadas para a comemoração do dia da pátria"*.³ Logo, pode-se concluir que ele esteve na pauta dos assuntos sobre educação e cultura no Ministério da Educação e Saúde.

¹ CONTIER, Arnaldo D. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico e getulismo*. Bauru-SP: Edusc, 1998. p.30

² Ofício de Villa-Lobos ao ministro Gustavo Capanema Apud. SCHWARTZMAN, Simon. Et alii. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p.92.

³ Idem, p.93.

O projeto do canto orfeônico, ao dirigir-se às massas para a concretização de seus eventos, opera por meio delas a organização de um conjunto que represente a sociedade satisfeita e imersa no civismo, na disciplina e na beleza que neste momento se almeja para a nação, abordada aqui como "*comunidade política imaginada*"⁴ na acepção de Benedict Anderson.

Ao abordar o termo massa, remete-se as palavras de Hannah Arendt, que afirma: "*As massas não se unem pela consciência de um interesse comum e falta-lhes aquela específica articulação de classes que se expressa em objetivos determinados, limitados e atingíveis. O termo massa só se aplica quando lidamos com pessoas que, simplesmente devido ao seu número, ou à sua indiferença, ou a uma mistura de ambos, não se podem integrar numa organização profissional ou sindicato de trabalhadores. Potencialmente, as massas existem em qualquer país e constituem a maioria das pessoas neutras e politicamente indiferentes, que nunca se filiam a um partido e raramente exercem o poder de voto*"⁵. O Estado se apropria desta indiferença característica das massas e imprime nelas seus próprios interesses.

Ao trabalhar com a voz e os gestos sincronizados do conjunto de milhares de crianças, o Estado imprime ainda seus signos, suas formas, seus anseios, e busca incutir o gosto pelos ideais que ele mesmo persegue, garantindo assim a permanência dos seus objetivos enquanto poder de Estado. Como afirma Hannah Arendt, *os regimes totalitários sempre comandam e se baseiam no apoio das massas*⁶. De certa forma se pode afirmar isto também no Brasil da era Vargas, apesar de discutível o caráter totalitário de seu regime,

⁴ ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Cidade: Ática, 1983. p.14.

⁵ ARENDT, Hannah. *O sistema totalitário*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.p.399

⁶ Idem. p.392.

afirmação essa, recorrente ao pensamento que Maria Helena Capelato expressa, ao afirmar que: *"A repressão foi intensa e as liberdades foram anuladas nesse período, mas não ocorreu o monopólio absoluto do Estado no plano físico, jurídico ou econômico"*.⁷ De uma forma ou de outra, o apoio da massa, sua aprovação aparente aos decretos, leis e atitudes do chefe da nação, concretamente corroborou com a ditadura que se firmava neste momento no Brasil.

A massa era visualizada como desprovida de forma, de caráter, de vontades, de beleza e portanto o Estado, no seu papel de guia da nação, tutor e até mesmo pai, teria a obrigação de doar à esta uma direção correta, um sentido de existência, uma vontade intensa em viver..., pela pátria. O povo brasileiro, com sua herança miscigenada, e assim com um "fardo" por carregar, tinha a missão de se tornar ao menos próximo da "civilidade" e da "beleza" dos povos europeus. O corpo negro, ou quase negro da população era o corpo negado, da não-civilidade, do ex-escravo, do quase cidadão, ou melhor, daquele que quer se tornar cidadão pelos seus direitos conquistados, pelo seu trabalho, porém, sua herança genética o impedia, em princípio, de sê-lo.

Este povo com abundância de misturas étnicas, o que lhe dava o caráter de "fealdade racial" rejeitado pelos intelectuais, médicos, eugenistas, enfim por muitos que estavam pensando o país no momento, deveria inevitavelmente passar por um processo de eugeniização. Afirma Renato Kehl, médico e psicólogo, que era preciso *"[...] melhorar o corpo humano, aformosé-lo, corrigir defeitos, restaurar a saúde, alcançando assim esse bem supremo que é a beleza e afastando o mal que é a fealdade [...]"*.⁸ A fealdade como

⁷ CAPELATO, M^a Helena. *Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo*. Campinas, SP: Papirus, 1998. p.32.

⁸ KEHL, Renato. *A cura da fealdade*. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia, 1933.

um mal a ser erradicado, necessitaria de uma política rígida de controle dos atos, da saúde e da sexualidade da população. Para isso, se investe na medicina com exames pré-nupciais, exclusão do convívio social de "tarados", homossexuais, masturbadores, alcóolâtras, esterilização dos degenerados, e ainda há uma produção infindável de discursos com o objetivo de demonstrar cientificamente a necessidade das políticas eugênicas. Existe uma "[...] preocupação dos propagandistas eugênicos em fazer coincidir os termos 'raça' e 'nação', porquanto o progresso de um implicaria na fortificação do outro".⁹

A busca pela *perfectibilidade* da raça irá perseguir o corpo do indivíduo, transformá-lo, educá-lo, estetizá-lo, enfim, modelá-lo segundo parâmetros de beleza pré-determinados. Ao tentar apreender este corpo e transformá-lo em objeto para este trabalho, ele mostra-se *"vivo e vivido, experimentado e experiente, transformou-se, assim, em objeto: um objeto capturável e unificado. Objeto cuja extensão implica, também, a sua limitação: o corpo é finito, móvel e irretocável. Mas na sua aparente identidade, imobilidade e finitude ele é processo, resultado de gestões sociais e culturais, fruto de representações e de imaginário, agente de movimentos, fragmento de desordens. [...] O corpo polissêmico que o historiador resgata do documento é um corpo de plenitude, ignorante de necessidades e carências, esplêndido, pronto a responder às suas questões"*.¹⁰ As palavras de Mary Del Priore focalizam um corpo em processo, portanto, que não é de maneira alguma estático, está em transformação, não obstante as marcas que vão sendo impressas nele com o intuito de mumificá-lo. Marcas da disciplina, da *perfectibilidade*, do civismo.

⁹ BIZZO, Nélio Marco Vincenzo. O paradoxo social-eugênico, genes e ética. In: *Revista USP*. São Paulo (24): dezembro/fevereiro 1994/95. p.32.

¹⁰ DEL PRIORE, Mary Lucy M. Dossiê: a história do corpo. In: *Anais do Museu Paulista: História e cultura material*. Vol. 3, Jan./dez., 1995. São Paulo. p.22.

Afirma Certeau: *"para que a lei se escreva sobre os corpos, deve haver um aparelho que mediatize a relação de uma com os outros. Desde os instrumentos de escarificação, de tatuagem e da iniciação primitiva até aos instrumentos da justiça, existem instrumentos para trabalhar o corpo. [...] Esses instrumentos compõem uma série de objetos destinados a gravar a força da lei sobre o seu súdito, tatuá-lo para fazer dele uma demonstração da regra, produzir uma 'cópia' que torne a norma legível".*¹¹

Instrumentos simbólicos são manuseados na marcação dos corpos no orfeão: o regente que tem nas mãos não mais a batuta, mas a técnica dos movimentos dos dedos que representam as notas a serem cantadas, aprisionando o olhar das crianças às mãos do regente; a disciplina, rigidamente exigida; as canções, escritas para ensinar a todo momento o louvor patriótico, marcando-o nas mentes infantis; a multidão coral, que envolve as crianças e adolescentes com a intensidade da responsabilidade cívica. Leis tatuadas não diretamente na pele, mas na mentalidade da massa infantil que passa por ali, objetivando poder inscrever-se de forma concreta nos corpos através da produção de uma *perfectibilidade* racial, de uma beleza física que nasce do interior para o exterior. A própria manifestação do orfeão é uma demonstração gigantesca da regra da disciplina, da harmonia do conjunto, dos gestos precisos e assépticos.

O poder concentrado nos movimentos dos corpos do indivíduo, inserido neles. Afirma Vera Casa Nova que *"o domínio e a consciência do corpo só puderam ser alcançados pelo efeito dos investimentos do corpo pelo poder: ginástica, músculos, nudez, exaltação da beleza física, conduzindo ao desejo do seu próprio corpo por meio de um trabalho insistente, meticuloso, que o poder exerceu sobre o corpo das crianças, dos*

¹¹ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994. p.232.

*soldados, sobre o corpo sadio*¹² O embelezamento do próprio corpo, dos gestos, etc, levava a um desejo maior de cada um em torná-lo de acordo com os parâmetros determinados de beleza física e moral. O poder do Estado investindo nos indivíduos para produzir neles um desejo pelo belo, que partisse do próprio indivíduo. No canto orfeônico, em vários momentos se percebe este investimento na produção de uma disciplina espontânea, da apuração do "bom" gosto musical que deveria nascer pelas próprias escolhas dos orfeonistas.

Todos os investimentos que se fazem no corpo da nação, nestes corpos que se reproduzem, se recriam, são investidas que atravessam primeiramente a sexualidade do indivíduo. É nela que as regras devem ser marcadas, transformadas, civilizadas. A sexualidade desviante do brasileiro, erotizado por sua herança miscigenada, dos índios habituados com a nudez, dos negros que possuem o ritmo nos quadris e dançam sensualmente, deve ser vigiada e sobretudo regenerada, inserida na civilidade.

A sexualidade promíscua que se acreditava como prática dos brasileiros não contribuiria em nada para a *perfectibilidade* da raça. Ao invés tornaria este um povo sempre mais "feio", enfraquecido, distante cada vez mais dos moldes clássicos de beleza, os quais se cultivavam no mundo europeu. É procedente aqui a afirmação de Maria Bernardete Ramos Flores a qual diz que *"uma sexualidade indisciplinada e irregular, segundo o saber médico, tem duas ordens de problemas para a perfectibilidade da raça: o corpo desregrado sexualmente é atacado por doenças; o desviado sexualmente terá uma descendência perturbada, degenerada, colocando em risco o futuro da nação."*¹³

¹² CASA NOVA, Vera. Condenados ao sentido. In: *Corpo e sentido*. São Paulo: Unesp, 1996. p.147.

¹³ FLORES, M^a Bernardete Ramos Flores. *A Medicalização do Sexo ou o Amor Perfeito*. In: SILVA, A. L. da. & LAGO, M. C. & RAMOS, T. R. (orgs.) *Falas de gênero*. Florianópolis, Ed. Das mulheres, 1999. p.203 a 234.

A preocupação com a sexualidade passava pela preocupação com o futuro da nação. Os investimentos na sexualidade sustentam um futuro para a nação, futuro de progresso. A noção da *perfeita* construção da raça tem na sexualidade o ponto de apoio, pois é por meio dela que se possibilita à raça sua modificação e sua modelagem. "*Assim, para construir a nacionalidade brasileira, tratava-se, pois, de curar um país enfermo, amputando a parte gangrenada para que restasse uma população de possível perfectibilidade*".¹⁴

Para a edificação desta nacionalidade irá se trabalhar, além de outras instâncias, bastante incisivamente na educação. Procura-se por meio desta, criar e inculcar na mentalidade e nos atos dos brasileiros um novo conjunto de normas, comportamentos, gostos, ações, conceitos, um modo renovado de perceber o país e o próprio espaço na massa. Pode-se dizer, utilizando um conceito de Norbert Elias, que estaria se buscando um saber outro, e se procura assim incorporá-lo, formando um *habitus* nacional, este significado como "*segunda natureza*" ou "*saber social incorporado*".¹⁵ Elias evidencia "*que o habitus nacional de um povo não é biologicamente fixado de uma vez por todas; antes, está intimamente vinculado ao processo particular de formação do Estado a que foi submetido. À semelhança das tribos e dos Estados, um habitus nacional desenvolve-se e muda ao longo do tempo*".¹⁶ Passível de mudanças, este *habitus* pode ser construído e modificado no interior do processo que o está gerando.

A educação por meio do canto, pode-se afirmar, passou a ter a função de criar um *habitus* que constituísse uma nova gestualidade, uma nova moralidade, uma noção

¹⁴ A Política da Beleza: nacionalismo, corpo e sexualidade no projeto de padronização brasileira. In: *Diálogos Latinoamericanos*. Dinamarca, 1/2000. p.100.

¹⁵ ELIAS, Norbert. *Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p.9.

de civismo que se adequasse ao Estado em formação, e construísse ainda uma brasilidade forte com "devidos" conceitos políticos. Afirma ainda Elias que "*Os destinos de uma nação cristalizam-se em instituições que tem a responsabilidade de assegurar que as pessoas mais diferentes de uma sociedade adquiram as mesmas características, possuam o mesmo habitus nacional*".¹⁷ Ao falar acerca do canto esta afirmação torna-se procedente quando se pensa que a educação por meio do canto orfeônico procura uniformizar os díspares da massa, o que é disforme e desordenado, estetizar os aspectos "feios" do povo. Logo, é na plasticidade do corpo, na sua capacidade apta à modelagem, que se apoia esta política estetizante. Trabalhar no corpo alheio o que deve ser mudado, desde seus gestos, até suas formas naturais, transformá-lo e adaptá-lo com os instrumentos próprios para a construção da nação: um corpo belo, ágil, viril, regenerado, cívico, disciplinado e dócil.

As demais páginas deste estudo compõe-se de três capítulos: o primeiro intitulado: *Brasilizar e embelezar: um projeto de assepsia dos gestos*, discorre sobre os discursos de intelectuais, produzidos no país na década 30, acerca do assunto raça e eugenia, e por conseguinte as políticas na áreas da educação que visavam remediar o país, construindo corpos e mentes cívicos e civilizados, adentrando também nos projetos culturais do Estado, sobretudo com relação ao canto orfeônico. O segundo, que tem como título: *Vozes cantadas, vozes ouvidas, vozes criadas: a criação do canto orfeônico no Estado Novo*, apresenta o canto orfeônico como projeto oficial do governo, seus aspectos ideológicos, os decretos que o tornam viável, sua estruturação e como se dá sua organização. O terceiro: *Respiração de disciplina: corpos, sons e gestos*, busca dar

¹⁶ Idem. p.16.

¹⁷ Idem. p.29.

visibilidade à formação dos corpos disciplinados e embelezados no interior do orfeão, e o discurso sobre o forte teor disciplinar que se incutiu no cotidiano dos orfeonistas.

Capítulo I

Brasilizar e embelezar: um projeto de assepsia dos gestos

1.1 *Corpos perfeitos, corpos cívicos: uma política para o corpo de um "novo" Brasil*

O anseio, desde finais do século XIX, de uma parcela da intelectualidade brasileira em tornar o Brasil civilizado, produziu toda ordem de discursos, teorias e práticas culturais que pudessem, enfim, aproximá-lo aos parâmetros europeus. O teor de tal ideário não permaneceu o mesmo durante a primeira metade do século XX, havendo mudanças teóricas a respeito daquilo que se almejava construir como identidade para o país. Porém, as teorias fundadoras, ou primeiras teorias a respeito, nunca eram de todo abandonadas, permanecendo resquícios que eram frequentemente postos em discussão e em prática.

Ao tentarmos conhecer um pouco sobre a sociedade brasileira do início de século até os anos vinte, esta se apresenta como pautada por ideais bastante precisos de embranquecimento da nação, respaldada por uma política eugênica fundamentada em teorias, discursos e práticas, que circulavam pelo país com o apoio de intelectuais, médicos, psicólogos, políticos, cientistas, etc, os quais davam uma sustentação legitimada pela ciência. Como uma miscelânea racial, a população brasileira não estaria apta, segundo as pretensões da época, a apresentar-se com uma identidade única, um tipo específico de povo, com traços “legítimos”, como se julgava existir nas nações européias.

Ao contrário, a sociedade brasileira, com sua diversidade étnica de profundas raízes históricas, sendo a este ponto um país não de negros, nem de índios, ou de

brancos, mas de mestiços, teria certamente dificuldades em alcançar os ditos tipos “civilizados” nos moldes europeus. Assim, o encontro de um ideário eugênico com um povo racialmente heterogêneo e, por conseguinte, miscigenado, torna-se bastante conflitante num momento em que se via como solução para a busca da civilidade, a *perfectibilidade* da raça. Logo, a constituição da nação é perpassada pela construção de uma raça forte, saudável, moralizada, bela, apta portanto a edificar a sua pátria.

A mestiçagem enraizada, presente no brasileiro, não o isentou de tentativas de práticas eugênicas. A busca por uma *perfectibilidade* da raça no Brasil foi alvo de inúmeros projetos, com objetivos eugênicos tacitamente apresentados.

As diferenças teóricas acerca da questão racial existem, mesmo que tênues. Ao mesmo tempo em que se condena a mestiçagem como característica indiscutível do brasileiro, insere-se a perspectiva teórica da mistura com imigrantes brancos, acreditando-se que na união de negros com brancos *puros* prevaleceria a acreditada raça *forte*, ou seja, a branca. Desta forma o discurso da mestiçagem surge como pano de fundo ao desejo de branqueamento da nação.

Algumas mudanças no caráter teórico das práticas eugênicas se transformam no início dos anos trinta, ocorrendo uma mudança nas pretensões sobre o caráter racial do brasileiro, redirecionando os propósitos eugenistas no Brasil. No entanto, as mudanças ocorrem branda e tacitamente.¹⁸ Ou seja, a perseguição obstinada pelo branqueamento da raça, com intuito de aproximá-la do perfil europeu, é parcialmente

¹⁸ A citação seguinte, retirada do livro *Raça, ciência e sociedade*, faz uma breve alusão a questão dos discursos sobre a mestiçagem no período em questão: “Nos discursos elaborados com base no ideograma da mestiçagem emergente nos anos 20 já não se fala, em geral de raças ou culturas ‘inferiores’ para efeito de exclusão, se bem que isto esteja implícito; pelo contrário, enfatiza-se uma inevitável e ‘natural’ síntese de

abandonada, dando espaço à construção de outro perfil para o brasileiro, agora mais nacionalizado, o qual acredita-se ser mais condizente com a realidade racial do Brasil, qual seja, a busca pelos traços mestiços da população. Não obstante, a criação destes novos paradigmas para a raça no Brasil, não são de todo desprovidos de um ideário estabelecido sobre bases de aperfeiçoamento racial.

E ocorre que *“a partir da década de 30, diversos recursos de retórica são utilizados para diluir o discurso racial, mas as práticas voltadas para a imigração e os imigrantes mostram a persistência do mito e a preocupação com a homogeneidade nacional – cultural e racial”*.¹⁹ Portanto, o esforço pelo branqueamento da raça torna-se velado nos discursos e práticas de intelectuais, sociólogos, médicos, psicólogos, políticos, enfim pensadores do Brasil. E, restaram ainda, aqueles que buscavam concretamente tal clareamento racial, porém com um espaço que já se apresentava mais limitado. Não obstante, sendo *“fortemente nacionalista, este período enfatizava a necessidade de construir um olhar que visualizasse o país enquanto distinto do Velho Mundo, e que tomasse a ‘mestiçagem’ como um de seus principais referenciais”*.²⁰

O ideário moderno agora se apresenta com preocupações voltadas estritamente para os aspectos nacionais, perpassada, porém, com a idéia de que a mistura racial, ao final de seu processo, engendraria um parcial branqueamento da raça. A ênfase na miscigenação do povo brasileiro apresentava-se ladeada pelas tácitas convicções racistas dos intelectuais que pensavam tal questão no Brasil dos anos 20 e 30. *“Utilizando-se da*

culturas baseada no contato e na cooperação entre as diversas civilizações” (MAIO, Marcos Chor. *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ/CCBB, 1996. p.109.

¹⁹ SEYFERTH, Giralda. Os imigrantes e a campanha de nacionalização do Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce. (org) *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. p.212.

²⁰ Cf. HERSCHMANN, Micael M. & PEREIRA, Carlos Alberto M. *A invenção do Brasil moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.29.

*eugenia como técnica de poder, como instrumento científico por excelência, os eugenistas incorporavam 'ao conceber a vida' controles reguladores que se constituíram como verdadeiros agenciadores do sexo, a definir a constituição das famílias; os modos de viver e trabalhar; as formas de educar os filhos; a sexualidade normal e as condutas desviantes; os imigrantes que o país suportaria; enfim, os meios de existir, para atingir o progresso biológico e então desfrutar do progresso social".*²¹ Logo, a instrumentalização dos corpos nos vários espaços, torna-se prática indisponível das artimanhas do poder. A preocupação com as utilidades do corpo são emblemáticas de uma política que percebe na plasticidade corporal o alvo a ser atingido para imprimir seus códigos raciais. Ao fazer o controle da sexualidade, se estaria prevendo através da prevenção, uma população provedora das qualificações necessárias ao progresso do país.

É por meio de um investimento incisivo sobre o corpo que se fundamentam parte dos conceitos que promovem a política cultural de todo o período marcado pela política de Getúlio Vargas e sobretudo do Estado Novo. A eugenia não atuaria somente por meio de um investimento biológico, mas por meio da educação, uma educação que se fixa precisamente na normatização dos usos do corpo. Um corpo que, imbuído de uma capacidade plástica, torna-se elemento estratégico de projetos culturais, que procurarão modelá-lo segundo preceitos homogeneizantes tomando o sexo "*como foco de disputa política*",²² mas também, e ainda com mais ênfase, servindo-se da educação, neste momento específico, para realizar seus projetos culturais.

²¹ MARQUES, Vera Regina Beltrão. *A medicalização da raça: médicos, educadores e discurso eugênico*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994. p.20.

²² Cf. FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 13º ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988. p.136.

Parte-se aqui da análise de Michel Foucault sobre a importância assumida pelo sexo, tendo seu enfoque preciso sobre o eixo que o insere como disciplinador do corpo, *adquirindo funções de adestramento, intensificação e distribuição das forças, ajustamento e economia das energias.*²³ Elaboram-se estratégias que atuam através de poderes e saberes constituídos para gerirem a vida, em todas as suas instâncias, iniciando pela sua origem, o sexo. Logo, o seu acesso à vida do corpo, como afirma Foucault, transforma o sexo em agenciador da disciplina do corpo.

Ao regular as práticas culturais que surgem no espaço social, sobretudo as que tem no corpo seu principal objeto de ação, o Estado garante seu objetivo, o de formar uma sociedade pautada em corpos modelados física e moralmente segundo parâmetros de beleza definidos como ideais, pensados a partir de modelos clássicos. Hernani de Irajá, médico, sexólogo e escritor, na década de 20 afirma que *"o homem capaz de talhar no mármore a Vênus, é capaz também de moldar plasticamente toda a humanidade. [...] Cada um de nós poderá [...] criar tipos com vida, como Doryphoro, aquele belo efebo da estatuária, o mais antigo tipo da arte grega, considerado a representação mais acabada da beleza e da energia humanas."*²⁴ Por meio deste trecho, percebe-se que a consequência da ação cultural do Estado neste momento tem como ação significativa um investimento sobre os corpos. Isso se dá por intermédio da escola, do teatro, da música, do cinema, do rádio, etc., e ainda por meio de organizações que abrangiam a infância e a juventude. E, por fim, envolvendo todas estas instâncias sociais, como "porta-bandeira" deste empreendimento, estará a Educação.

²³ Cf. FOUCAULT, Op.cit. p.136.

²⁴ IRAJÁ, Hernani de. *Morfologia da Mulher*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1937. p.202.

O aspecto educativo de cada uma destas instâncias culturais evidenciava-se a cada atividade promovida. O empenho sobretudo do Ministério da Educação e Saúde nesta empresa é intenso, e cercado por vários outros departamentos que o auxiliam no trabalho de autorizar ações culturais para a população. *“Se a tarefa educativa visava, mais do que a transmissão de conhecimentos, a formação de mentalidades, era natural que as atividades do ministério se ramificassem por muitas outras esferas, além da simples reforma do sistema escolar. Era necessário desenvolver a alta cultura do país, sua arte, sua música, suas letras; era necessário ter uma ação sobre os jovens e sobre as mulheres que garantisse o compromisso dos primeiros com os valores da nação que se constituía, e o lugar das segundas na preservação de suas instituições básicas; era preciso, finalmente, impedir que a nacionalidade, ainda em fase tão incipiente de construção, fosse ameaçada por agentes abertos ou ocultos de outras culturas, outras ideologias e nações”*.²⁵

Ao abranger todas as áreas da cultura do país, estaria se “protegendo” a cultura nacional em formação. A cultura, cercada pelos auxílios da educação, insere-se nos anos trinta como principal agente propagador das idéias de modernidade. Modernidade esta que nem sempre era consenso entre governo e intelectuais, que, nem sempre estavam de acordo quanto as vias que se deveriam tomar para a construção da cultura no Brasil.

A variedade de tradições do povo brasileiro, causava certamente incômodo ao Estado, que desejava caracterizar a nação por um único nome, como ocorria com as nações européias, com suas culturas aparentemente homogêneas. Ao contrário, no Brasil, isto não seria assim tão simples, devido a imensa gama de raças, tradições, músicas, religiões, ritmos, etc.. O excesso de textos e contextos, ritmos e melodias, impossibilitava a

²⁵ SCHWARTZMAN, S. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Edusp, 1984. p.79.

noção de unidade nacional. Neste contexto, muitos intelectuais percebiam o modernismo brasileiro, que tinha em Mário de Andrade um de seus principais representantes, como um movimento que “[...] buscava uma retomada das raízes da nacionalidade brasileira, que permitisse uma superação dos artificialismos e formalismos da cultura erudita superficial e empostada”,²⁶ um resgate dos ritmos e melodias da população na sua totalidade. Esta concepção entrava em contradição com o projeto modernista pensado pelo Ministério da Educação, que o via como a “[...] tentativa de fazer do catolicismo tradicional e do culto dos símbolos e líderes da pátria a base mítica do estado forte que se tratava de constituir”.²⁷ Esta concepção mostrava um resgate de símbolos que pudessem revelar um Brasil de heróis que, imagetivamente, revelasse um Brasil de lutas, forte, o que não ocorreria com a “*retomada das raízes da nacionalidade brasileira*”, como queria a outra ala modernista.

Almejava-se construir uma realidade cultural que se tornasse parte do imaginário popular, e não se exaurisse em dez ou vinte anos. Ao calcar todas as ações educativo-culturais nos corpos, talvez se estivesse garantindo mais sua permanência e solidez no cotidiano popular, pois a impressão de uma cultura física e moral nos corpos estaria naturalmente estabelecida. A capacidade plástica do corpo o tornou alvo de elaborados projetos políticos e culturais, com intuito de imprimir-lhe idéias, práticas e modelos que obedecessem a interesses políticos, econômicos e culturais determinados. Neste sentido, afirma Jorge Crespo que “[...] as práticas do corpo não se podem compreender enquanto realidades simples e homogêneas mas, sim, no entrecruzamento dos

²⁶ Idem p.80.

²⁷ Idem. p.80.

múltiplos elementos econômicos, políticos e culturais de uma totalidade".²⁸ O Brasil, neste momento, torna-se alvo deste tipo de projeto político e o Estado encontra no todo de sua população, o universo para investimentos imediatos de estratégias de brasilidade.

Este autoritarismo cultural visava marcar sua presença na nação por todos os lados, não deixando margens à elementos estranhos ao processo de construção do caráter brasileiro. Desde o espaço familiar até grandes manifestações patrióticas, o espírito nacional deveria ser o mesmo, e era por este motivo que se deveria trabalhar, principalmente no meio infantil, criando nas crianças um sentimento natural de amor pátrio.

Crescer em conformação com os ideais do Estado, esta era a preocupação dos dirigentes políticos em relação a massa infantil da nação, principal asseguradora do futuro desta política autoritário-pedagógica. Assim *"formar um 'homem novo' para um Estado Novo, conformar mentalidades e criar o sentimento de brasilidade, fortalecer a identidade do trabalhador, ou por outra, forjar uma identidade positiva no trabalhador brasileiro, tudo isso fazia parte de um grande empreendimento cultural e político para o sucesso do qual contava-se estrategicamente com a educação por sua capacidade universalmente reconhecida de socializar os indivíduos nos valores que as sociedades, através de seus segmentos organizados, querem ver internalizados"*.²⁹ O Estado Novo, marcado pelo início no ano de 1937 e fim em 1945, sendo um período da história do Brasil marcado pela política ditadora de Getúlio Vargas, *"com base na Carta Constitucional que legalizou um aparato de medidas destinadas a estreitar o espaço das liberdades políticas, a controlar os movimentos dos trabalhadores, a disciplinar a mão-de-obra e a*

²⁸ CRESPO, Jorge. *A História do corpo*. Lisboa: Difel, 1990. p.8.

²⁹ PANDOLFI, D. Op.Cit., p.139.

industrializar o país”³⁰, utiliza a educação também de forma coercitiva. Escreve Alcir Lenharo que “o espaço social da escola é esquadrihado de maneira neutralizadora e envolvido por uma redoma defensiva do mundo externo, pleno de tensão e conflito”.³¹ E ainda sobre a escola afirma Helena M. Bomeny que “no projeto político de construção do Estado Nacional há um lugar de destaque para a pedagogia que deverá ter como meta primordial a juventude. Ao Estado caberia a responsabilidade de tutelar a juventude, modelando seu pensamento, ajustando-a ao novo ambiente político, preparando-a, enfim, para a convivência a ser estimulada no Estado totalitário”.³² Logo, a educação pela música irá fazer parte deste projeto de tutelar a juventude, e de ajustá-la ao novo ambiente político.

O indivíduo tem papel primordial enquanto inserido na totalidade, enquanto um ser socializado, no qual se possa imprimir os emblemas idealizados pelo Estado como criadores do imaginário nacional. A massa deve ser homogeneizada física, moral e esteticamente, e o indivíduo enquanto segmento do corpo social é o ponto em que se devem centralizar as estratégias de integrá-lo em um universo único: o da pátria una, coesa, homogênea. Necessariamente ele deveria estar inserido no coletivo, sua função se cumpria no desenvolvimento harmônico do todo, e não na sua “estéril” individualidade.

A ideia de coletividade está evidentemente inserida na ideia de unidade nacional, e aquela só tem sentido quando formadora do corpo único da nação, uma nação que tem um só pensamento e um só sentimento. Não é de forma alguma uma união simples de pessoas, mas uma união que deve visualizar a unidade da pátria, na qual não há espaço

³⁰ CAPELATO, Op. Cit. p.43.

³¹ LENHARO, Alcir. *A Sacralização da política*. 2ª. ed. Campinas-SP: Papirus, 1986. p.49.

³² BOMENY, Helena M. B. Três decretos e um ministério: a propósito da educação no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce. (org.) *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. p.147

para dissensões, pluralismos de idéias, ou vozes dissonantes em relação aos tons “harmônicos” ditados pelo Estado.

A preocupação do Ministro da Educação, Gustavo Capanema, com as questões culturais nacionais percorrem todo seu ministério, “*quis tratar a ‘cultura’ como formação total (holística) do corpo, do espírito e da alma dos brasileiros*”.³³ Formando de maneira adequada o corpo e espírito dos brasileiros se estaria criando uma ligação mais condizente com os discursos que apresentavam o país como moralizado e forte. “*O referencial maior desse projeto seria a identidade entre o Estado forte, moralizador e ativo e a nação também forte e moralizada*”.³⁴

Identificar Estado forte com a nação também forte, torna-se fundamental para o regime no momento de construção deste “Estado Novo”. As ações vigorosas de cada indivíduo (fins últimos desta política autoritária), é que vão dar o tom patriótico para o país, e mostrar o nível de progresso deste. Tais ações podem ou não representar um conceito de nação constituída num todo único, composta de corpo, espírito e alma de cada indivíduo. E é para que isto ocorra com êxito que se empenham os líderes dos ministérios, mas sobretudo, neste caso, do ministério responsável pela educação dos indivíduos, o qual procurará moldar corpos e almas, sobretudo por meio da educação, para servir a nação. O Estado autoritário, instaurado pelo Estado Novo, precisa de legitimação, e recorre à massa para obtê-la, pois ao ser reconhecido por esta como seu tutor legítimo, se daria a sua sustentação e, por conseguinte, o “progresso” do país.

³³ WILLIAMS, Daryle. Gustavo Capanema, ministro da Cultura. In: GOMES, Angela de Castro. (org.) *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000. p.262.

³⁴ Idem. p.262.

Em vista deste reconhecimento, o Estado utiliza-se de várias formas de propagação desta política que, contando com o apoio da massa, estabeleceria a ligação do Estado com a nação, do líder com o povo. Em virtude destes escopos, estabelece-se uma política cultural cerrada, com investimento em todas as áreas da cultura no país, com o propósito de formar no espaço cultural nacional, simultaneamente, um local de propaganda política do regime. Logo, “[...] política e cultura mesclam-se com o objetivo de adaptar os meios de comunicação e a produção cultural às novas concepções de poder”.³⁵

Portanto, para que estes novos conceitos do poder tornem-se eficazes, a propagação dos ideais estadonovistas por intermédio dos mecanismos produtores e propagandadores da cultura de massa, principalmente o rádio, o cinema, que são mais abrangentes, mas também as artes plásticas, a música, o teatro, deveria configurar-se de modo a alcançar a totalidade da população. Almejava-se conceber verdadeiramente uma nação coesa, sem tensões, que pensasse segundo os parâmetros do nacionalismo do Estado Novo. Certamente estes elementos (coesão, unidade), não se tornaram sem objeções, os anseios do conjunto da população, como se desejava.

1.2 *Arte para a massa, arte para harmonizar: a educação pelo canto coral*

“Nos regimes autoritários que se fundamentam na política de massas, a teatralização tem papel mais importante (que nas democracias): o mito da unidade e a imagem do líder atrelado às massas convertem o cenário teatral especialmente adequado

³⁵ CAPELATO, Op. Cit., p.120.

para o convencimento. O imaginário da unidade mascara as divisões e os conflitos existentes na sociedade”.³⁶ Estas palavras de Maria Helena Capelato, acerca do poder, concebido segundo George Balandier, como um jogo dramático que ocorre em todas as sociedades, exercido em cada uma delas, porém, de modo diverso, mostra que a imagem presente do líder e o mito da unidade nacional estão sempre voltados para o convencimento das massas, esforço constante de um Estado pautado na força, e que ao mesmo tempo busca o apoio popular.

Para alcançar tais metas de envolvimento da população e, principalmente, de formação das massas segundo parâmetros morais, estéticos e políticos sobretudo no que diz respeito à formação físico-corporal junto com seus aspectos estético-morais, o Estado investe intensamente em atividades que criem e cultivem o corpo eugenizado: ginástica, educação física, dança, teatro, música, etc, todas atividades que, utilizadas dentro daqueles parâmetros, desenvolveriam não somente um belo e saudável corpo físico, mas também a saúde moral e espiritual do indivíduo. Afrânio Peixoto, escritor, médico e educador do início do século considerava que *“os exercícios ginásticos e militares escolares serviriam para a criança aprender a ordem, conformar-se à obediência, submeter os ímpetos individuais à vontade coletiva, gerando o patriotismo e com isso assegurando a segurança da pátria.”*³⁷ O exercício físico não seria só diversão, ou jogo, mas um meio de cultura corporal e de disciplina mental.

Todo este aparato de práticas está imerso numa discussão sobre a arte que o fundamenta e doa a ele uma feição característica de algo “elevado”, “polido”, “superior”,

³⁶ Idem., p.57.

³⁷ PEIXOTO, Afrânio. Apud. HERSCHMANN, Micael M. & PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. (org). *A invenção do Brasil moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.173.

enobrecendo e valorizando a utilização de tais práticas. A adequação dos ideais da arte nestes projetos é emblemática de uma política que necessita de legitimações para suas ações culturais, a qual encontra nas concepções clássicas, que a arte remete no período em questão, sobretudo no que diz respeito aos ideais estéticos de beleza, um elemento bastante procedente para seus imediatos objetivos.

Dentro deste contexto, os investimentos em projetos que tenham relação com as artes de forma geral recebem considerável espaço. A educação pela arte será, na opinião de muitos intelectuais, uma das melhores saídas para a população carente de civilidade. É a educação na sua função de formadora do cidadão, aqui, acompanhada dos elementos próprios da arte. A educação, conforme pensada pelo Ministro Gustavo Capanema, *“devia atuar ‘não no sentido de preparar o homem para uma ação qualquer na sociedade’, e sim ‘no sentido de prepará-lo para uma ação necessária e definida, de modo que ele entre a constituir uma unidade moral, política e econômica, que integre e engrandeça a Nação’ (p.21-22)”*.³⁸ O indivíduo, como educando, deveria ser preparado funcionalmente, tendo suas ações uma definição prescrita, mais especificamente, como constituidor do Estado Novo, suas atitudes tem um objetivo, que é a formação do Estado adventista.

Por meio destes dois elementos estratégicos (arte e educação), aliados a medidas médicas com relação a população, além de medidas políticas, se estaria "doando" ao povo um pouco da arte e de seus poderes estetizantes e moralizantes. Desta forma, investe-se consideravelmente em uma política cultural que se utilizará vastamente de elementos artísticos, sobretudo da música, para educar as massas, encontrando na prática

pedagógico-musical, um poderoso aliado para formação do caráter nacional do povo brasileiro, incluídos neste, a noção da arte, da beleza, da moral e do civismo. Torna-se bastante procedente neste caso o ponto de referência utilizado por Michel de Certeau para a definição de política cultural, ou seja, *um conjunto mais ou menos coerente de objetivos, de meios e de ações que visam à modificação de comportamentos, segundo princípios ou critérios explícitos*.³⁹

A música, pode-se dizer, como afirma José Miguel Wisnik é “[...] *um foco de atrativos que se presta a variadas utilizações e manipulações. Instrumento de trabalho, habitat do homem-massa, meio metafísico de acesso ao sentido para além do verbal, recurso de fantasia e compensação imaginária. Meio ambivalente de dominação e de expressão de resistência, de compulsão repetitiva e de fluxos rebeldes, utópicos, revolucionários [...]*”.⁴⁰ São múltiplas as utilizações que a música possui, e, estando vinculada à política, ela pode assumir todos esses atrativos.

Neste contexto, não só a música, mas todos os investimentos em projetos que tenham relação com as artes de forma geral ganham considerável espaço. A educação pela arte será, na opinião de muitos intelectuais, uma das melhores saídas para a população carente de civilidade. Para Andrade Muricy⁴¹, escritor, crítico literário e musical: “*A arte*

³⁸ CAPANEMA, Gustavo. Apud. HORTA, José Silvério Baía. *O hino, o sermão e a ordem do dia: a educação no Brasil (1930-1945)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994. p.167.

³⁹ CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas, SP: Papyrus, 1995. p.195.

⁴⁰ WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In.: BOSI, Alfredo. (Org.) *Cultura brasileira: temas e situações*. 2º ed. São Paulo: Ática, 1992. p.114.

⁴¹ José Cândido de Andrade Muricy nasceu em Curitiba em 1895 e faleceu no Rio de Janeiro em 1984. Formado em Direito pela Faculdade de Ciências Jurídicas e Sociais do Rio de Janeiro, escritor, crítico literário e musical, que assinou durante 53 anos coluna especializada no *Jornal do Commercio*, teve uma produção intensa nos setores de música e literatura, com dezenas de livros e artigos publicados. Membro do Conselho Federal de Cultura, com assento na Câmara de Arte, desempenhou também as funções de professor do Instituto Nacional de Música. Foi diretor da Comissão Artística e Cultural do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, professor da Escola de Comércio do Rio de Janeiro e professor de Educação Musical do Conservatório de Canto Orfeônico, dirigido por Villa-Lobos.

constitue como uma reserva de forças do espírito, forças dinamogênicas e positivas. [...] A arte é uma educadora, uma atividade normativa e tônica: energia útil, que deve ser aproveitada".⁴² A arte se apresenta como possuidora de vários sentidos, sendo concebida aqui como força e também como educadora. Mais adiante afirma Muricy que esta é "*delicada, frágil, instrumento de precisão, a ser manejado com decisão, porém, também, com propriedade e tato*". Pode-se acrescentar que, não é sob domínio de qualquer um que se obteria os resultados esperados para a nação através da arte, mas sim em "mãos qualificadas", legitimadas para isso.

É publicado na Revista *Música Viva*, da década de 30, um artigo intitulado "A propósito da Arte Social", de autoria de Pierre Darmangeat, catedrático de filosofia da Sorbonne, no qual em um trecho de seu texto afirma que "*a arte não poderia escapar às mais graves preocupações do século. Inserir-se no século é para ela questão de vida e morte. Hoje, reconhece todo mundo que a arte não é tanto um assunto dos deuses, como também dos homens; não mais o privilégio de alguns, mas o proveito de todos*".⁴³ Em seguida, ao falar do papel do artista, afirma: "*seria desejável, mais do que nunca, que o artista tomasse consciência de sua dignidade e de sua total responsabilidade humana. A arte tende cada vez mais a se incorporar na vida cotidiana.*"⁴⁴

Uma discussão intensa acerca dos propósitos e funções da arte se fazem presentes neste momento nos discursos e artigos de intelectuais do país. A exigência de uma arte de "qualidade" presente em meio à população é o que se pretende inculcar na

⁴² MURICY, Andrade. Terra, vida, arte. In: *Música Viva*. Junho, 1940, p.3.

⁴³ DARMANGEAT, Pierre. A propósito da Arte Social. In: *Revista Música Viva*. Rio de Janeiro, s/d. Revista publicada pelo Grupo "Música Viva", dirigida por Octavio Bevilacqua.

⁴⁴ Idem.

mentalidade da nação, fazendo com que esta se apresente não só nos meios intelectuais, mas, a partir destes, em meio à coletividade da nação. Os meios de comunicação serão acionados para divulgar o “verdadeiro” valor da arte. Afirmava-se que a população estava carente de seus efeitos estetizantes e moralizantes.

Tal política é sustentada pelos discursos de intelectuais de várias áreas. Alcir Lenharo afirma que *“um grupo selecionado de teóricos operava diretamente junto ao ditador e cuidava da ‘verdade doutrinária’ do regime. Ao procurar fidelidade às diretrizes oficiais, intentava facilitar o escoamento ideológico por meio de dispositivos culturais que ampliassem o consumo dos conteúdos doutrinários do regime”*.⁴⁵ A música será um dos dispositivos culturais no exercício desta função, com sua melodia, estética e letras adequadas às doutrinas do regime.

A propósito do lugar ocupado pelos intelectuais nesta política autoritária, é procedente o que observa Maria Helena Capelato em seu livro *Multidões em cena*, ao fazer referência ao pensamento de Dominique Pélassy. A função do símbolo nas ditaduras é algo que possui uma importância particular e mesmo que o poder tenha uma íntima relação com as massas, os teóricos tem fundamental importância na animação política destas. Assim, *“[...] seus propósitos perdem-se e ramificam-se nos romances, nos manuais escolares, nos escritos jornalísticos ou nas brochuras de propaganda. O discurso ideológico funde-se num magma confuso que integra, por pedaços, páginas esparsas da cultura do país”*.⁴⁶

Com relação ao ensino da música, e a todo o aparato que circulou em torno dela, esta afirmação de Pélassy é bastante procedente, pois comprova-se a presença frequente de textos de teóricos, como se observou acima, nos manuais de educação musical,

⁴⁵ LENHARO, Alcir. Op. Cit. p.54.

nos artigos de jornais, e mesmo de intelectuais das demais áreas que dissertam sobre importância da música em seus artigos para jornais.

Na revista *O Estudante de Música*, do Diretório Acadêmico do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, publicada com a finalidade de instruir os estudantes de música, com data de 15 de junho de 1933, há um artigo intitulado “Arte... Música”, escrito pelo médico e sexólogo Hernani de Irajá⁴⁷, conhecido por suas inúmeras obras sobre sexualidade, arte e eugenia. No artigo mencionado, faz uma crítica à música que é produzida no país, e afirma que *"A música saiu de Berlioz e Bellini, enxugou as últimas lágrimas ao ouvir uma ária de Donizetti ou um noturno de Chopin e foi procurar o que há de interessante num reco-reco, ou num primitivo tambor africano das macumbas"*⁴⁸. Isto demonstra que ao exercerem seu papel de intelectuais, contribuíam para o projeto do Estado, e certamente havia o incentivo para que isso ocorresse. A preocupação estava em atingir a população, e para isto utilizaram-se os meios mais convenientes e convincentes, buscando “[...] apoio e legitimidade nas massas; por isso valeram-se dos símbolos e imagens na luta pela manutenção do poder”.⁴⁹

A imagem da “nação em festa”, representada pelas apresentações orfeônicas, torna-se neste momento emblemática de uma política cultural que visualiza na massa coral um projeto para a massa brasileira. O canto coral se torna instrumento que, num primeiro momento, unindo prazer-lazer, convida as crianças ao cultivo da arte, e depois, torna esta expressão artística um dever-lazer, ao fazer dela uma prática obrigatória.

⁴⁶ CAPELATO, Op.Cit.. p.63.

⁴⁷ Dentre alguma de suas obras acerca do tema sexualidade e eugenia estão: *Psicose do amor, Morfologia da mulher, O esforço para a beleza, Sexualidade e amor, Psicopatologia da Sexualidade, Sexualidade Perfeita, Tratamento para os males sexuais.*

⁴⁸ IRAJÁ, Hernani de. Arte... música. In: *O Estudante de Música*. 15.6.1933. p.3.

⁴⁹ CAPELATO, Op. Cit. p.48.

Assim, por meio dos dois elementos estratégicos, antes apresentados, arte e educação, aliados à medidas médicas, moralistas e disciplinadoras, se estaria incentivando no povo o gosto pela arte e a assimilação de seus atributos. Desta forma, investe-se consideravelmente em uma política cultural que se utilizará vastamente da arte/música para educar as massas, encontrando nesta prática um poderoso aliado para formação do caráter nacional do povo brasileiro, incluída a noção da beleza, de moral e civismo. Sobre os três elementos utilizados nesta política, arte/música/educação, se escreve em 1941 que *“já é reconhecida entre os pedagogos a necessidade da cultura musical na educação. Os modernos programas ginasiais, orientados pela pedagogia contemporânea, consagram à música lugar especial, o que não se dava até então. A música é arte complexa, na verdade, composta de várias artes combinadas”*.⁵⁰ E mais adiante: *“vemos [...] que a Música tem importância científica, artística e pedagógica. Científica, pois constitui um sistema de princípios determinados, certos e bem concatenados, que a configuram como um dos mais perfeitos sistemas científicos, tanto que alguns escritores encontram elementos para aliar a matemática à música; artística, porque a música, realmente, representa poderoso auxiliar do aperfeiçoamento humano, através das idéias e imagens que suscita e que influem poderosamente no espírito humano; pedagógica, porque infunde gosto pela pura e verdadeira arte, cria elevado espírito de sociabilidade, através dos orfeões, divulga notavelmente a cultura musical, cuja boa influência na cultura geral é amplamente reconhecida hoje e ajuda a formação de um espírito nacional, através das canções e hinos patrióticos”*.⁵¹ Estas explicações sobre as qualidades e atribuições da música, apontam para

⁵⁰ FREITAS, Maria Elisa Leite, & TEITEL, Samuel. *Noções de música e canto orfeônico*: 1ª série. (Livro adotado oficialmente pelo programa de música e canto orfeônico do Colégio Pedro II). Rio de Janeiro: Papelaria Brasil, 1941. p.9.

⁵¹ Idem, p.10.

as verdades que se produzem acerca da música/arte neste momento, e até para as dissonâncias em relação a uma outra música criada em lugares não condizentes e não autorizados, pelos detentores do saber “verdadeiro” intelectual-estético-musical, em produzir esta música com foros de arte.

Não obstante, lundus, maxixes, sambas, modinhas, festas de carnaval, eram todas práticas que fervilhavam no espaço urbano da cidade, consideradas, no entanto, desprovidas de qualquer caráter artístico. Ao contato com tais músicas e danças a população estaria se degenerando e se distanciando da civilidade, da arte e da moral. Em 1922, na *Folha da Noite*, uma pessoa escreve sob pseudônimo de João da Matta acerca do maxixe: “O século XX trouxe consigo a profanação da dança como resultante da derrocada social e da estética. [...] A valsa evocava o belo, o sublime, falava ao coração e conduzia ao casamento. O maxixe lembra o erótico, o sensualismo africano de grossos beijos e olhos esgazeados, mexe com as cadeiras, conduz também ao casamento, mas... na polícia ou na igreja verde”.⁵² Críticas como essa surgem por todos os lados e direcionadas a todas as danças e músicas de origem africana ou não, mas que tragam nos seus gestos a sensualidade e a volúpia. Como também ocorre neste trecho de um artigo publicado na *Revista Brasileira de Música*, no qual se confronta o folclore e o carnaval: “No folclore o terreno é delicado e escorregadio, pois muita gente confunde o canto popular, ingênuo e profundo pela sua expressão, simples e rico pela sua beleza, com umas canções plebéias que uns quantos mestres do assobio, fazedores de música, arranjam quase sempre nas

⁵² MATTA, João da. Apud. EFEGÊ, Jota. *Maxixe - a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974. p.165.

vésperas do Carnaval".⁵³ O canto popular é percebido como isento de malícia e "segundas intenções", como naqueles dos *fazedores de assobio*. Do mesmo modo, afirma Mário de Andrade ao observar certa vez o samba: "*O ritmo domina, e no grupo dançante um frenesi fisiológico que se manifesta por todo o corpo, com liberdade. Cada qual gesticula como quer, entoando a melodia do seu jeito e canta o texto que quer*".⁵⁴ Esse caráter autônomo e indisciplinado do samba denota desordem, liberdade, degenerescência, agitação, todas ações que não acordam com uma política baseada em imposições. Fazia-se urgente, como afirma Certeau a "modificação de comportamentos". Para isso torna-se bastante relevante, portanto, a intervenção por meio de algo que elevasse o espírito e a moral e que ao mesmo tempo envolvesse a população prazerosamente.

No Estado Novo, a música será, prioritariamente, utilizada nas políticas culturais, como um instrumento preciso de ação para a "modificação de comportamentos", pois as propriedades que a arte possui, são naturalmente, doadoras de atributos como estética, erudição, moral, pureza, beleza, etc, sendo, neste momento político específico, virtudes desejadas para a formação do país. Por meio de tais atributos se estaria modelando o caráter do povo segundo os parâmetros estéticos e morais de uma civilização avançada e segundo uma *perfectibilidade* da raça a qual acreditava-se não existir no povo brasileiro, portanto era preciso, desenvolvê-la, por meio de ações educativas, neste caso, educativo-musicais.

A arte musical, porém, deve possuir neste contexto político um caráter seriamente socializado e comprometido com os interesses da nação. Não obstante, existem,

⁵³ FERNÁNDEZ, Oscar Lorenzo. O canto coral na escolas. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: Biblioteca da Escola Nacional de Música s/d. p.34.

⁵⁴ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. p.152.

e estão fortemente presentes, as expressões musicais que não apresentam esta preocupação socializadora, vinculada à nação, e nem à coletividade, como se abordou acima. Momento em que todo e qualquer tipo de arte deve ser concebida como arte interessada, tendo na construção da brasilidade sua principal meta. Torna-se inconcebível, nestes termos, uma arte concebida como uma forma de lazer, ou como arte-prazer, enfim, a arte desinteressada, com um fim em si mesma. Todo o esplendor, beleza e harmonia característicos da arte, tem um canal estritamente direcionado, qual seja a construção da nação.

E não ocorre de outra maneira com a arte musical. A música, pela sua capacidade de gerar sentimentos, de envolver as pessoas em torno de algo, é aproveitada como elemento de aproximação entre massa e Estado, num momento em que o Estado apresenta-se carente de legitimação para seu regime. Assim, devidamente canalizada, esta arte atuaria como identificadora da multidão com Estado e seus propósitos. É a arte “devidamente” utilizada para concretizar os projetos autoritários do Estado Novo. Observa-se neste contexto, portanto que “[...] a música mantém com a política um vínculo operante e nem sempre visível: é que ela atua, pela própria marca de seu gesto, na vida individual e coletiva, enlaçando representações sociais a forças psíquicas”.⁵⁵ Deseja-se criar na população, uma imagem do líder e do Estado de pai/provedor, e isto se dará por meio do teor patriótico das canções, dos gestos disciplinados do orfeão, do enlace coletivo, etc, criando uma imagem viva do Estado idealizado.

Utilizar uma política cultural baseada na educação musical é uma tarefa empreendida pelo Estado que irá empregar todo um aparato regido por leis, decretos, programas, departamentos, etc, e que obriga a formação de profissionais nesta área com

este único objetivo, criando-se assim um setor no Estado Novo, que irá servir unicamente para formar, por meio da música, a noção da brasilidade.

O Brasil, sendo um país com uma gama variada de expressões culturais, é visto nesta sua diversidade cultural, por intelectuais, governantes, cientistas, sociólogos, etc, como culturalmente desordenado, pelo fato de suas expressões artísticas serem resultado de uma mistura de elementos rítmicos e melódicos, e também por considerarem, sobretudo as manifestações culturais provindas de afro-brasileiros como sensuais, com ritmo muito marcado e promíscuas.

A produção de condutas e de movimentos corporais por meio da música será um artifício bastante visado nos projetos culturais do Estado Novo, e já antes dele. As músicas de origem afro-brasileiras, como afirmou Mário de Andrade, possuem os movimentos ritmados, dançantes, utilizando demasiadamente os quadris, em comparação as danças de salão provindas da Europa por exemplo. Tais elementos acreditava-se, seriam causadores, de um certo êxtase em seus ouvintes, produzindo, por meio da síncopa presente nestes ritmos uma certa “lascívia”, “voluptuosidade” e gestos “desordenados”, considerados totalmente desprovidos de qualquer nível artístico. Isto produz ao mesmo tempo nas autoridades preocupadas com a questão moral no país, ou seja, intelectuais engajados com o regime vigente, cientistas, políticos, médicos, eugenistas, etc, uma forte preocupação com os rumos que pode tomar a população neste país miscigenado e “erotizado”, visivelmente carente do senso da arte, da estética, do erudito, da polidez dos atos, etc. Este quadro torna-se ainda mais “perigoso”, em virtude de todas estas

⁵⁵ WISNIK, Op.cit., p.114.

manifestações musicais estarem ocorrendo de forma efetiva no espaço urbano. Espaço este, propício à divulgação, multiplicação, e massificação de práticas variadas.

O espaço urbano era o local da sobrevivência destas práticas e era ali que a ação política/musical/pedagógica do Estado deveria fazer seus maiores investimentos, através da “correta” canalização das energias gastas nestas práticas dançantes. Com relação a isto afirma Wisnik que *“a oposição é clara entre a Arte que tem história, elevada e disciplinada, tonificada pelo bom uso do folclore rural (isto é, a música nacionalista), e as manifestações indisciplinadas, inclassificáveis, insubmissas à ordem e à história, que se revelam ser as canções urbanas”*.⁵⁶ A atividade orfeônica traria a ordem, a disciplina dos gestos, a moral, resgatando para isso o uso do folclore, a música nacionalista.

O “resgate” do popular era um desejo que se percebia claramente nas canções, melodias e ritmos de vários compositores brasileiros, porém, o popular de que se fala não é o mesmo para todas as camadas sociais, ou seja, reportando-se aqui às palavras de José Miguel Wisnik, *“[...] o povo bom-rústico-ingênuo do folclore, difere drasticamente de um outro que desponta como anti-modelo: as massas urbanas, cuja presença democrático-anárquica no espaço da cidade (nos carnavais, nas greves, no todo-dia das ruas), espalhada pelos gramofones e rádios através do índice do samba em expansão, provoca estranheza e desconforto”*.⁵⁷

Falando sobre a relação erudito/popular Santuza Cambraia Naves afirma que *“a música é interessada — o que se aplica ao caso da folclórica e da popular — quando se vincula a determinados aspectos da vida cotidiana ou a rituais coletivos, como a canção de*

⁵⁶ WISNIK, José Miguel. Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: SQUEFF, Enio. & WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1982. p.131.

⁵⁷ Idem. p.133.

ninar, o canto de trabalho ou o de recreação, o ritmo marcial etc. Já a música desinteressada, ou erudita, feita para se ouvir, visa ao puro deleite, livre de qualquer critério de funcionalidade. Se a música interessada requer a participação do ouvinte, a erudita apenas supõe a edificação do mesmo”.⁵⁸ A prática orfeônica impescindivelmente exigia a participação efetiva do aluno, mentalmente, fisicamente e socialmente, ao mesmo tempo que deveria edificá-lo.

Exponho ainda uma outra questão sobre erudito e popular neste momento, da qual fala Wisnik, em que “o projeto explícito será o de fazer a composição erudita beber nas fontes populares, estilizando seus temas, imitando suas formas, em suma, incorporando a sua técnica. A preocupação nacionalista, voltada para o ‘folclore’, será tomada como norma, com acentuada intransigência. Mas a passagem concreta do erudito ao popular, e vice-versa, permanecerá sendo, sempre, o grande problema”.⁵⁹ Torna-se importante ao mesmo tempo, que se adapte no popular a estética do erudito, “estilizando seus temas, imitando suas formas”, como afirma Wisnik. Mas esta passagem erudito-popular-erudito será, ainda segundo Wisnik, o grande problema. Não obstante ser este um problema, estas são ainda questões que estão sendo pensadas entre os críticos de música e os intelectuais que tem tais preocupações no momento e não chegam a fazer parte daquelas de quem compõe o orfeão.

No entanto, ainda se faz uma distinção entre o popular *urbano* e o *rural*. O espaço urbano, com sua cultura popular *urbana*, e um grande contingente populacional, onde tudo ganha uma maior proporção, como a mistura de culturas, de raças, de conflitos,

⁵⁸ NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998. p.46.

⁵⁹ WISNIK, Getúlio da paixão cearense. Op. Cit. p.143.

de problemas, etc, é visto como o espaço de um popular problemático, em que a musicalidade própria não deve ser incentivada, sobretudo aquela que parte dos negros da cidade, a qual apresentava-se, por sinal, bastante intensa neste momento. Esta, torna-se assim, com seus gestos indisciplinados, individualizados, desprovidos de conteúdo “artístico”, fortemente ameaçadora, pois fragiliza um espaço que se pretende harmônico, sem tensões, sem fragmentações.

Ao contrário da ameaça que representam as músicas e danças dos negros da cidade, a cultura popular *rural*, não demonstraria tal perigo, pois está distante do mundo de tensões que é a cidade, e além disso não estaria “contaminada” com o sensualismo e a degenerescência dos ritmos próprios da cultura afro-brasileira, sendo percebida quase como elemento da natureza. Daí o enaltecimento ao folclore rural brasileiro, a valorização dos regionalismos, das tradições que provém do campo, em detrimento dos ritmos da cidade, principalmente os ritmos negros, ou seja, o lundu, o maxixe, a polca, o samba, etc.

Portanto, o gestuário utilizado em diversas danças afro-brasileiras tornou-se uma preocupação sobretudo por conduzir, assim se pensava, seus praticantes a atitudes promíscuas, indesejadas num momento que se procura a “regeneração” da nação, sendo o controle da sexualidade justamente um dos meios de condução para este objetivo. Desta forma os projetos regeneradores, surgem propositalmente para combater a continuidade de uma população que já se acreditava degenerada. Por conseguinte, via-se nas ações culturais ligadas à música, uma ferramenta que poderia inserir-se em meio à população, fazer parte de suas práticas, canalizando seus ritmos considerados sensualizados para a formação da nação idealizada.

1.3 Ensinar para estetizar: uma pedagogia musical para a brasilidade

Não convinha neste momento tão simplesmente impedir a prática de danças e músicas consideradas indesejadas. Torna-se ainda mais procedente a criação de uma nova musicalidade, novos movimentos corporais, um novo gestuário, capaz de gerar o sentimento nacional, o sentido estético gestual e musical, novas formas de lazer, proporcionando ainda o enobrecimento da figura do chefe nacional, para criar um enlace entre líder e povo. Desta forma, doa-se uma função ao ritmo pulsante na massa, qual seja, como nas palavras de Roquette Pinto, *“prometo de coração servir à Arte, para que o Brasil possa, na disciplina, trabalhar cantando”*.⁶⁰

Assim, *“Agitadora [...] e apaziguadora (portadora de um ethos educativo, caldeado das fontes folclóricas para a arte erudita), a música é percebida como lugar estratégico na relação do Estado com as maiorias iletradas do país, lugar a ser ocupado pelas concentrações corais, pela prática disciplinadora cívico-artística do orfeão escolar, pelo ‘samba da legitimidade’ (que, desmentindo toda a sua tradição, exalta as virtudes do trabalho e não as da malandragem)”*.⁶¹ Este lugar ocupado pela música pode concentrar as forças sociais para o centro político ou expelir essas forças para fora do controle do Estado. Desta forma a música aparece como o elemento agregador/desagregador por excelência, podendo promover o enlace da totalidade social ou preparando a sua dissolvência.⁶²

⁶⁰ Roquette Pinto Apud. SQUEFF, Op. cit. p.180.

⁶¹ WISNIK, Getúlio da paixão cearense. Op. cit p.135.

⁶² Cf. Idem. p.139.

No entanto, ao mesmo tempo em que se procurava, aparentemente de forma branda, capturar e refigurar algumas práticas culturais do povo, se fazia, de outro lado uma incursão agressiva, em outra instância, por meio de leis, decretos e um vasto aparato legal, no espaço artístico da população, introduzindo novas práticas culturais, formas de lazer, estilos musicais, ritmos, melodias, letras de música, etc, enfim, uma nova e estranha musicalidade, um outro imaginário cultural, no contexto musical já vivenciado pela população. Procura-se atingir o conjunto da população desde sua parcela infantil até a adulta, sendo que as crianças teriam contato com a música nacionalizante por meio dos projetos pedagógico-musicais através da implementação obrigatória da prática do canto orfeônico nas escolas públicas e particulares do país. Os adultos por sua vez a teriam, por meio de uma abrangente ação que busca exaltar a pátria nas letras das canções, sobretudo do samba, e também das inúmeras ações de censura do DIP em relação à música e a todo o tipo de produção cultural da época, as quais deveriam possuir um caráter estritamente nacionalista, e de exaltação do trabalho.

A intensa musicalidade, presente no brasileiro, como se acreditava, tornou-se o alvo que se pretendeu atingir pelos projetos político-culturais, que irão lhe dar um “sentido”, um valor, uma origem e um destino. A música não será mais domínio individual, mas coletivo. Será, contrariamente à forma como se apresenta nos encontros da batucada, nas sessões do maxixe e nas rodas de samba - ou seja, restrita muitas vezes a apresentações individuais ou em dupla, de quem domina o passo, que mostra o ritmo, que entra no êxtase momentâneo, a negra que se coloca no meio da roda junto ao tocador do bumbo e mostra o seu gingado. Será agora, ao invés, o ritmo da multidão na marcha, nas concentrações, nos orfeões que irá prevalecer. Não haverá mais lugar para apresentações individuais, somente o compromisso individual em harmonizar o todo.

Investe-se no indivíduo para que ele esteja apto a compor o conjunto, e neste, almeje sempre a unidade e coesão da nação, pronto a erigir uma nação sem conflitos, sem dissensões, enfim sem tensões. Se esperava da massa esta atitude de unicidade, de bloco compacto, caminhando sempre numa única direção, num único passo, e num único som, um uníssono de tons e idéias. O furor nacionalista, transmitido pela massa organizada em torno da busca pela nacionalidade no caso das concentrações orfeônicas, é um conjunto de emoções que deverá servir como uma pequena mostra do que deve ser a sociedade como um todo, como ela deve se portar diante da nação. Seus sentimentos pela pátria deverão ser eufóricos, extasiantes, cheios de emoção, porém, desprovidos de conflitos.

Como principal protagonista desde projeto estético-pedagógico, está Heitor Villa-Lobos que era, no momento, um renomado compositor, o qual, na busca por uma musicalidade nacionalista, viajava pelo interior do país a procura de sons e ritmos que representassem a mais “pura” expressão brasileira, o som dos índios, da natureza brasileira, da gente do interior. Queria demonstrar musicalmente o país através destes elementos. Há um certo momento em que abandona seus empenhos de compositor erudito e passa a protagonizar a política músico-cultural do governo Vargas, por meio do ensino do canto orfeônico, projeto político-musical que visa nacionalizar a massa, iniciando assim, seriamente a tarefa de musicalizar pedagogicamente a população e através da música dotá-la da beleza e do caráter regenerador que acredita-se esta criar. Villa-Lobos, afirma Wisnik “[...] aparece de modo subjacente como orquestrador da sociedade dividida [...]”.⁶³

Colaborando intensamente com o Estado Novo nesta tarefa, Villa-Lobos reúne em torno de si, em grandes festas cívicas, imensa multidão de pequenos coralistas

⁶³ WISNIK, Getúlio da paixão cearense. Op. Cit. p.146.

amadores, nas manifestações corais, formada por dezenas de milhares de vozes sob sua orientação. Declara, em texto publicado pelo DIP, *“que o canto coletivo, com o seu poder de socialização, predispõe o indivíduo a perder no momento necessário a noção egoísta da individualidade excessiva, integrando-o na comunidade, valorizando no seu espírito a idéia da necessidade da renúncia e da disposição ante os imperativos da vida social, favorecendo, em suma, essa noção de solidariedade humana, que requer da criatura uma participação anônima na construção das grandes nacionalidades”*.⁶⁴



Figura 1 Villa-lobos regendo uma concentração orfeônica (Fonte: CD Villa-Lobos)

Segundo Wisnik *“a ação de Villa-Lobos, arregimentando, desde o início dos anos 30 corais de professores e alunos em contextos cívicos que vão ganhando um*

⁶⁴ VILLA-LOBOS, H. *A música nacionalista no governo de Getúlio Vargas*. p.10.

respaldo institucional progressivo, integrados à estrutura escolar como prática cotidiana de civismo e ao aparato comemorativo das grandes datas nacionais através de mobilizações de massa, muda o tom daqueles que falam de música erudita no Brasil na altura de 1940".⁶⁵ A atenção ao "poder de socialização" do canto coletivo é uma constante nos programas, artigos e textos publicados sobre este assunto. Por meio do canto Villa-Lobos deseja levar o erudito às massas, popularizar o erudito e por sua vez, tornar o popular também erudito.

Villa-Lobos será um dos protagonistas deste empreendimento musical, porém, vários outros intelectuais, de vários setores da sociedade, estarão endossando tal projeto por meio de artigos em jornais e revistas, não só de música, mas de outras áreas, através de crítica à musicalidade que se acreditava degenerada.

O trabalho de educação musical de Villa-Lobos tem início, conforme os estudos de Vasco Mariz, quando este retorna ao Brasil em 1930, depois de um período vivido em Paris, onde permanecia desde 1923. Chegando aqui, afirma Mariz, impressionara-se pelo descaso com que a música é tratada nas escolas brasileiras e, então, apresenta à Secretaria de Educação do Estado de São Paulo um memorando onde esboça um plano de educação musical. Já havia, porém, apresentado tal memorando ao Presidente do Estado de São Paulo, Júlio Prestes, que, como candidato à Presidência da República, prometeu todo apoio caso fosse eleito. Júlio Prestes não pôde cumprir o prometido, pois não assumiu o cargo, o que levou Villa-Lobos a querer retornar à Europa. No entanto, pouco antes de sua viagem convidaram-lhe para debater tal plano de educação musical com

⁶⁵ WISNIK, Getúlio da paixão cearense. Op. cit., p.178.

o Interventor do Estado de São Paulo. Após tal conversa, Villa-Lobos abandona a idéia de voltar à Europa e inicia a concretização de seu projeto.⁶⁶

Desta maneira, inicia-se seu empenho pela formação de uma musicalidade brasileira, e não só, uma musicalidade imbuída de um teor fortemente nacionalista. Este seu projeto educativo-musical aos poucos recebe total apoio do Estado, por isso, torna-se um projeto cultural marcadamente oficial. Quando em 1931, Villa-Lobos vai ao Rio de Janeiro, procura-o Anísio Teixeira, então Secretário de Educação da Prefeitura, convidando-o oficialmente para que organizasse e dirigisse a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA),⁶⁷ criada “[...] com o fim de cultivar e desenvolver o estudo da música nas escolas primárias e nas de ensino secundário e profissional, assim como nos demais departamentos da Municipalidade”.⁶⁸

⁶⁶ Cf. MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores – Divisão Cultural - Imprensa Nacional, 1949. p.64.

⁶⁷ Cf. Idem. p.74.

⁶⁸ VILLA-LOBOS, H. *A música nacionalista no governo de Getúlio Vargas*. p.28.

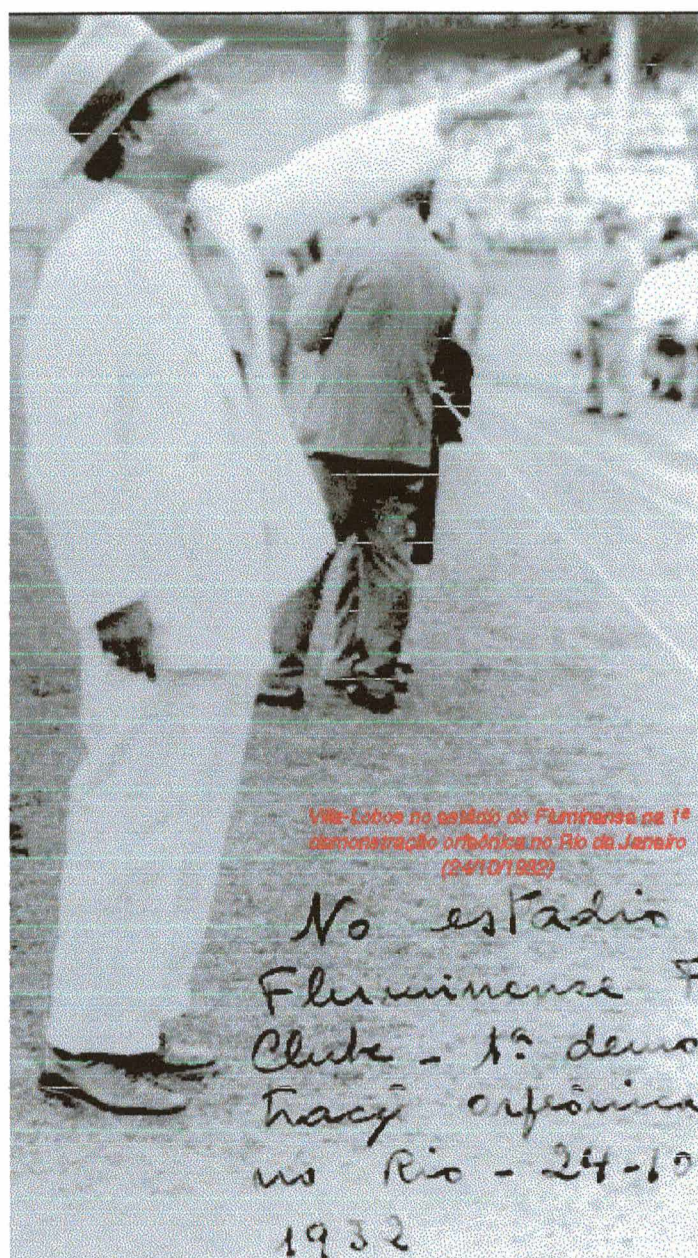


Fig. 2 Villa-Lobos, no Estádio Fluminense, na 1ª demonstração orfeônica, no Rio de Janeiro em 1932.

Depois de alguns convites e incentivado pela idéia de “melhorar” a musicalidade da massa brasileira, Villa-Lobos abandona suas atividades exclusivas como compositor erudito, e passa a se dedicar à educação da música no Brasil. Desta forma, “o

*projeto de Villa-Lobos sobre o ensino do canto orfeônico nas escolas primárias e normais foi sendo concretizado, ao longo dos anos 30. Esse projeto previa a criação de um curso para a formação de professores especializados nessa nova disciplina; a criação de um orfeão artístico e de um orfeão para cada escola; organização de discotecas e bibliotecas de especialidades, e, além disso, a realização de grandes concentrações orfeônicas reunindo milhares de crianças e adolescentes [...]*⁶⁹ Os planos para a execução do canto orfeônico nas escolas do país estavam sendo elaborados de forma a torná-lo especializado nos meios escolares e não, talvez, como um passatempo de caráter amador. Em vista disso, dá-se a criação de um aparato especial para o ensino do canto, através do qual se pode perceber a importância dada a esta nova forma de viabilização da brasilidade. O fato de se criar um curso especializado para tal, dá ao canto orfeônico uma conotação bastante relevante nos projetos do governo Vargas. Tanto que este, em 1933, *“dirige um apelo aos interventores e diretores de instrução de todos os Estados para que se interessem pelo programa, ‘apresentando-se ao mesmo tempo uma exposição das necessidades e vantagens que poderiam advir para a unidade nacional, da prática coletiva do canto orfeônico, calcada numa orientação didática uniforme’*”⁷⁰.

Uma questão se coloca neste ponto: em qual lado o ensino do canto exerce maior peso: para o governo que quer veicular suas idéias por meio da música, ou dos músicos brasileiros que buscam proteger o futuro e o presente da música no país. Uma música que estes acreditam “ameaçada” por elementos externos, sobretudo norte-americanos, e vão portanto, procurar auxílio nos braços do poder, que já se sabe, tem neste

⁶⁹ CONTIER, Arnaldo D. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru, SP: EDUSC, 1998, p.26.

⁷⁰ WISNIK, Getúlio da paixão cearense. Op.Cit. p.182.

projeto musical enorme interesse. Intelectuais compositores querem nacionalizar a música brasileira, doar-lhe o sentimento nacionalista, que acredita-se ela não possuir.

Afirma Arnaldo Contier, que a *“relação música nacionalista-Estado não pode ser caracterizada conforme uma visão simplista que imagine o Estado interferindo diretamente no campo cultural, em face de interesses político-ideológicos que o levariam até à tentativa de estruturação de um projeto hegemônico nessa área. Na verdade, no caso da música, a prática política de alguns intelectuais envolvidos sentimentalmente pela proposta de nacionalização da música brasileira voltou-se para o Estado como o único agente capaz de interferir no seio da sociedade, sem nenhum interesse partidário ou de classe, tão-somente como unificador cultural da nação solapada pela música estrangeira erudita ou popular”*.⁷¹

Esta, certamente, é uma questão bastante abrangente e não pode ser visualizada somente do ângulo do poder do Estado, mas diria que tampouco o pode ser feita a partir dos interesses dos intelectuais. Pode-se perceber que, como nos discursos dos músicos intelectuais, o Estado também utiliza a idéia da música como um projeto unicamente seu, pensado exclusivamente a partir de uma necessidade básica do Estado de disciplinar e formar uma brasilidade na nação.

Em meio a este quadro de interesses, o processo de institucionalização do canto orfeônico se vai concretizando por meio de leis, decretos, programas escolares, discursos, apresentações, projetos, etc., que, paulatinamente, demonstram uma prática fundamental para a nação, de elevado nível nacionalizante, mobilizador competente das

⁷¹ CONTIER, Op.Cit., p.27-28.

massas do país, apto modelador de gestos e corpos, além de formador moral e cívico, notável e convincente.

Capítulo II

Vozes cantadas, vozes ouvidas, vozes criadas: a criação do canto orfeônico no Estado Novo

2.1 Multidões que cantam pelo Brasil

*“O canto orfeônico é o propulsor da elevação do gosto e da cultura das artes; é um fator poderoso para o despertar de bons sentimentos humanos, não só de ordem estética como os de ordem moral e sobretudo os de natureza cívica”.*⁷² Este trecho é retirado de um trecho escrito por Villa-Lobos de livro intitulado *O ensino popular da música no Brasil: o ensino da música e do canto orfeônico nas escolas*, de 1937. Educar as massas será a grande estratégia utilizada pelo Estado Novo para incutir no povo o senso de brasilidade. Neste projeto específico do canto orfeônico, esta educação constitui-se em colocar as crianças em contato com a música, ensinar noções musicais de coral, noções de comportamento disciplinado, moralidade, civismo, ordem, estética, o que acreditava-se que o canto em conjunto poderia efetivamente proporcionar.

Grandes eventos marcaram a política autoritária do governo Vargas, sobretudo durante o Estado Novo. Eventos expressivos, com um timbre sempre patriótico, ufanista. Marchas em datas cívicas, discursos inflamados do chefe de Estado reunindo milhares de pessoas, manifestações atléticas, apresentações várias de canto orfeônico, etc.

⁷² VILLA-LOBOS, Heitor. *O ensino popular da música no Brasil: o ensino da música e do canto orfeônico nas escolas*. Departamento de Educação do Distrito Federal – Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA). Rio de Janeiro: Oficina Grafica da Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1937. p.23.

Sobre este último se pode realmente dizer que ocorreu sempre bastante marcado pelo apelo patriótico. Milhares de crianças e adolescentes preenchiem estádios imensos com vozes principiantes na música, corpos moldados pela disciplina e gestos coordenados e harmonizados. Villa-Lobos, regente do coro, e protagonista deste projeto, ao fazer alusão a um evento, afirma: *"Pela imponência do espetáculo, e pela grande repercussão que obtiveram na alma popular, convém destacar a demonstração realizada, em 1935, no estádio do Vasco da Gama, num total de 30.000 vozes; [...]"*⁷³ Semelhante a esta, inúmeras outras demonstrações foram realizadas.



Fig. 3 Concentração orfeônica no Vasco da Gama no Rio de Janeiro em 1943 (Fonte: Cd Villa-Lobos)

⁷³ VILLA-LOBOS, H. *O ensino da música popular no Brasil*. Op.Cit.. p.47.



Fig. 4 Concentração orfeônica no Rio de Janeiro no Estádio do Vasco da Gama (Fonte: CD Villa-Lobos)

Essas multidões infantis estão ali para louvar a pátria com sua voz e com seu corpo. Todo o aprendizado musical converge para este escopo. Para o alcance das metas que o Estado pensou para a nação, investe-se intensamente nos mais diversos setores da sociedade, incentivando as atividades que desenvolvessem um corpo saudável, belo e eugenizado. A música, mais especificamente o canto orfeônico, é uma das atividades - acreditava-se - com a propriedade de criar e cultivar o corpo eugenizado e, tornar-se-ia ainda mais efetiva a medida que utilizasse a ginástica, educação física, dança, etc., no seu programa.

É em 1931 que o decreto que torna obrigatório o ensino do canto é editado, e afirma-se: *"De acordo com o Decreto nº 19.890, de 18 de Abril de 1931 sobre a*

*Reforma do Ensino, referendado pelo Exmº Sr. Dr. Getúlio Vargas, DD. Presidente da República, torna-se obrigatório o ensino do canto orfeônico [...]*⁷⁴ Exaltando a prática desta atividade, afirma Villa-Lobos que “*o ensino do Canto Orfeônico, ensino popular social pela música, implantado no Brasil em 1932, é um novo método de educação do caráter em relação à vida social por intermédio da música viva, a fim de estimular o hábito do perfeito convívio coletivo, de aperfeiçoar o senso de apuração do bom gosto, de concorrer para diminuir o exclusivismo pessoal sem prejuízo do que representa a personalidade consciente e livre do indivíduo em função do interesse humano geral*”.⁷⁵ De forma bastante incisiva e profícua, Villa-Lobos apresenta neste trecho as vantagens presentes na aprendizagem do canto em conjunto, e quão importante este se torna para a população brasileira. Evidencia muito positivamente o seu caráter coletivo e a relevância deste, atacando incisivamente o individualismo e exclusivismo pessoal, o que certamente se refere às práticas de danças e músicas que exaltem de uma forma ou de outra os corpos individualmente, como, por exemplo as de origem africana, que estão fervilhando no espaço urbano.

Falando sobre os elementos formadores da música brasileira, afirma J.I.C. em artigo intitulado *Villa-Lobos definido por ele próprio*, de 1940: “*Três elementos atrasadíssimos contribuíram [...] para a formação da nossa música: o português, o negro e o índio, em muito menor escala. Por felicidade nossa, a influência européia logo se enriqueceu com a adição de outros elementos: a música italiana, espanhola, alemã, francesa, etc. Não fosse essa nova contribuição e estaríamos de muito mau partido,*

⁷⁴ VILLA-LOBOS, Heitor. *O ensino popular da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Oficina Grafica da Secretaria Geral de Educação, 1937. p.22.

⁷⁵ VILLA-LOBOS, Heitor. *Boletim Latino-Americano de música*. p.559.

simplesmente com a tríade que nos coube em partilha por ocasião do descobrimento".⁷⁶ A arte por *excelência*, a possuidora de um *verdadeiro* sentido estético era sempre a europeia, a que possuía civilidade, assim, toda a influência que a música brasileira pudesse obter do que provinha da Europa era tido como portadora de um sentido de belo e bom, e como enriquecedor da música originada aqui, a qual seria constituída de elementos considerados atrasados.

As idéias sobre o individual e o coletivo são duas formas de perceber a sociedade neste momento, bastante recorrentes nos discursos de intelectuais de diversas áreas. Este texto de Oliveira Viana, citado por Simon Schwartzman em *Tempos de Capanema*, ilustra devidamente este aspecto dentro da escola: "*Nossos sistemas escolares, [...] não nos temos preocupado nunca, a sério, em inculcar-lhe, (na mocidade) de maneira sistemática, planificada, nenhum sentido de vida coletiva, nenhuma idéia de sacrifício individual em favor do grupo, nenhum espírito de devoção à coletividade; em suma, nenhum princípio, hábito ou tradição de solidariedade social ou de cooperação*".⁷⁷ E Schwartzman então afirma: "*O risco de uma educação individualizada era o de não contribuir para a formação da nacionalidade, e este texto mostra como a formação da nacionalidade era entendida como algo que dependia da construção de certas práticas disciplinares de vida que, pouco a pouco, fossem introjetando no quotidiano dos cidadãos a consciência da vida comum, a consciência cívica*".⁷⁸ O canto orfeônico como uma atividade coletivizante e com práticas disciplinares é criado justamente para formar no cidadão essa desejada consciência cívica.

⁷⁶ J.I.C. Villa-Lobos definido por ele próprio. (Publicado no Correio da Manhã de 14/1/1940) In: *Presença de Villa-Lobos*. 1ª ed. 5º vol. , Rio de Janeiro, MEC-Museu Villa-Lobos 1970. p.116.

⁷⁷ VIANA, Oliveira. Apud. SCHWARTZMAN, Simon. *Tempos de Capanema*. p.74.

⁷⁸ Idem. p.74.

O indivíduo “existe” enquanto exerce um papel *dentro* da coletividade, (e quase se poderia dizer: nunca fora dela) na relação com o todo, sendo que tal relação deve existir harmoniosamente e de forma que o destaque esteja sempre no conjunto. Afirma Villa-Lobos ao falar sobre isto que “[...] o canto coletivo, com seu poder de socialização, predispõe o indivíduo a perder, no momento necessário a noção egoísta da individualidade excessiva, integrando-o na comunidade, valorizando no seu espírito a idéia da necessidade da renúncia e da disciplina ante os imperativos da coletividade social favorecendo, em suma, essa noção de solidariedade humana, que requer da criatura uma participação anônima na construção das grandes nacionalidades”.⁷⁹ O individualismo era bastante hostilizado neste momento. A construção da brasilidade não podia contar com o um povo sem interesse pela pátria. Daí também a hostilização das músicas e danças afro-brasileiras, por sua priorização dos movimentos centrados no indivíduo.

O canto orfeônico, tem como mito Orfeu, originário na Grécia antiga: “[...] Orfeu, filho de Apolo e sacerdote de Dionísio, era um músico tão prodigioso que, quando ele cantava e tocava a sua lira, todas as mulheres e homens, todos os animais, árvores, plantas e até as pedras acorriam irresistivelmente atraídos, compondo um círculo ao seu redor para ouvi-lo. Ele seduzia mesmo deuses, monstros e criaturas infernais com sua música, socorrendo assim os Argonautas nos piores apuros de sua peregrinação, chegando inclusive a tentar resgatar sua mulher do reino dos mortos. [...] Através de Hesíodo, Ovídio, mas sobretudo Virgílio, o mito de Orfeu se tornaria um dos mais caros temas literários da cultura ocidental, sendo sucessivamente retomado pelo Renascimento,

⁷⁹ VILLA-LOBOS, H. *A música nacionalista no governo de Getúlio Vargas*. p.10.

romantismo, simbolismo e surrealismo".⁸⁰ O fato de o canto ter o designativo *orfeônico*, contém neste cenário da história do Brasil um caráter simbólico realmente singular. A atração, sedução e congregamento de pessoas que exerce a música de Orfeu, no momento em que ele a executa, sintetiza a idéia daquilo que propriamente nesta ocasião se deseja realizar através do canto orfeônico: a sedução por meio da arte, a reunião de vozes esteticamente reunidas num canto em louvor a Pátria.

O canto orfeônico designa o conjunto de vozes amadoras na interpretação de hinos, cantos folclóricos, cantos religiosos, etc, adequados a tais vozes, portanto de fácil execução. Na definição de Maria Elisa L. Freitas, duas denominações podemos dar aos coros orfeônicos: Popular ou Coral. São Populares quando, formados por vozes brancas, isto é, sem estudo especial de canto, mas que bem controladas conseguem, em perfeita disciplina uma das características mais importantes dos coros orfeônicos populares, entoar canções populares e hinos patrióticos. — A este grupo pertencem os orfeões escolares. São Corais, quando, formados por vozes mais ou menos educadas, executam músicas clássicas (Orfeões artísticos).⁸¹ A importância maior é dada aos coros orfeônicos populares, os orfeões escolares, por serem socialmente mais abrangentes. Ultrapassando muitas vezes o número de quarenta mil pessoas, as concentrações orfeônicas no Brasil tornavam-se uma imensa multidão em coro. *"Essas solenidades passaram a constituir uma rotina [...], adquirindo cada vez maior imponência e aumentando progressivamente o número de*

⁸⁰ SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.17.

⁸¹ FREITAS & TEITEL, Op. Cit., p.15.

participantes, chegando a alcançar o número impressionante de 40.000 escolares em 1940".⁸²

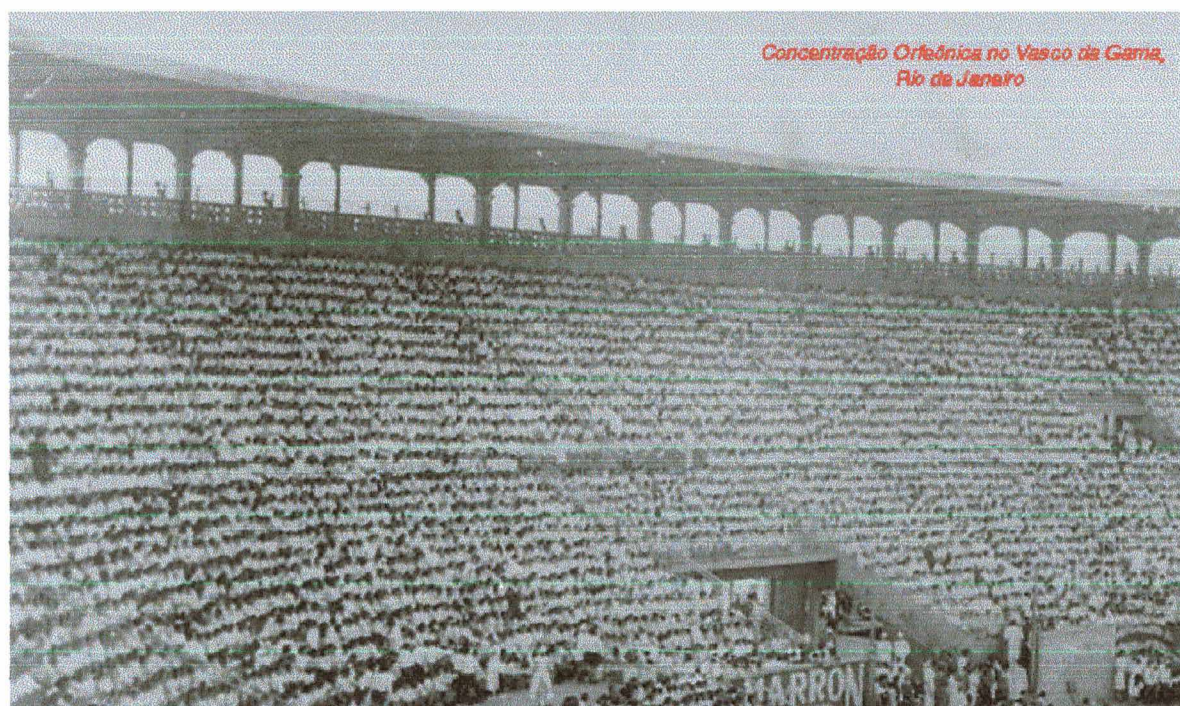


Fig. 5 Concentração orfeônica no Rio de Janeiro, Estádio Vasco da Gama. (Fonte: CD Villa-Lobos)

Tais massas corais não surgiram somente no Brasil, mas em vários países, porém com outras denominações: *Liedertafel*, na Alemanha, *Glee* na Inglaterra, Coros Ucranianos na Rússia, *Laudisti* na Itália, Orfeão na Espanha,⁸³ etc.

⁸² BRANDÃO, José Vieira. Villa-Lobos no canto orfeônico. (Palestra proferida em 9/6/1969, no IV Ciclo de Palestras (Villa-Lobos, o Educador). In: *Presença de Villa-Lobos*, 1ª ed., 5º vol., Rio de Janeiro: Mec-Museu Villa-Lobos, 1970. p.126.

⁸³ SARMENTO, Ana Lamego de Moraes. Canto orfeônico. (Palestra proferida em 1942). In.: *Presença de Villa-Lobos*. 1ª ed. 10º vol. Rio de Janeiro: MEC/DAS/MUSEU/VILLA-LOBOS, 1977. p.30.

Data de 1809, a organização na Alemanha da 1ª Associação Coral. O Coro dos Cossacos do Don e Coros Ukranianos, ambos russos, foram também conhecidos universalmente. Porém, é somente em 1831, que se empregou pela primeira vez o nome de Orfeão, por Wilhem Luiz Bocquillon, que viveu em Paris de 1781 a 1842, para denominar o coro formado por um grupo de alunos selecionados por ele, que sob sua direção cantavam sem acompanhamento. Mais tarde este nome começou a designar todas as crianças de escolas primárias que executavam hinos e canções. A partir de 1935, o nome de orfeão foi adotado para designar este novo ramo do canto coral. Na Espanha o movimento orfeônico iniciou-se por volta de 1890, o qual se desenvolveu rapidamente chegando a ser considerado um dos melhores do mundo, o Orfeão de Catalunha, sob a regência de Millet. Na Itália deve-se o desenvolvimento do orfeão às iniciativas de G. Dogliani e de Julio Roberti. Nos Estados Unidos, existiu uma Federação Orfeônica desde de 1910, exclusiva para crianças, que conta com aproximadamente 150 mil orfeonistas em todo o país. A Argentina também desenvolveu seu coro.⁸⁴ A iniciativa do conjunto orfeônico já é antiga em vários países do mundo.

Qual o impacto de uma multidão de quarenta e duas mil crianças e adolescentes em coro, entoando cantos de amor a Pátria? Como eram interpretados estes espetáculos realizados pelo poder por aqueles que o assistiam? De que forma o embelezamento racial perpassa pelo processo de formação da brasilidade? Questões que se manifestam ao realizar tal estudo.

A grande multidão de crianças e adolescentes que compunha o universo orfeônico estava ligada a outra multidão composta por todos aqueles que os circulavam no

⁸⁴ Cf. FREITAS, Maria Elisa L. & TEITEL, Samuel. 1941. Op. Cit p.15 e 16.

universo familiar. Além de buscar formar estas crianças para um futuro de serviço à pátria, buscava-se atingir também o público que observava as apresentações nas datas cívicas nacionais, que tomavam conhecimento do que ocorria no país por meio da música através de rádios, panfletos, *“folhetos exortativos, lançados por aviões e distribuídos largamente nas escolas, academias e em todos os centros de estudo e de trabalho da juventude, provocando um movimento de entusiasmo em todos os meios culturais”*.⁸⁵

Desta forma, atingia-se a um número infindável de pessoas que saíam de suas casas para, junto à multidão, inflamarem-se no louvor à pátria. *“Na verdade, a propaganda dirigida às massas no sentido de atraí-las para as figuras de Villa-Lobos ou de Getúlio Vargas acabou se tornando um novo recurso bastante eficaz para a sacralização do conceito de brasilidade nos campos da música e da política”*.⁸⁶ A música, e em especial o canto coletivo torna-se um forte canalizador e propagador de idéias necessárias à construção da brasilidade, e, como tal, um portador nato da idéia de congrassamento, consenso, união. Na “festa” orfeônica as crianças participantes e toda a multidão que as observava, participavam de um êxtase, de um certo furor cívico, o qual é intrínseco aos efeitos que pode a música produzir. A sensação que se cria ao ouvir a potência da própria voz, em meio a milhares de outras vozes, ou mesmo num conjunto de cem vozes, é algo que sensibiliza, e cria uma atração pela canto. O efeito sonoro, dá a idéia de unidade, e torna o louvor cívico, aparentemente transformador.

⁸⁵ VILLA-LOBOS, A música nacionalista no Governo de Getúlio Vargas, p.43-4.

⁸⁶ CONTIER, Arnaldo D. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru, SP: EDUSC, 1998. p.2

2.2 *Canto para enobrecer a alma, alma para enobrecer o Brasil*

Através da ação da música, o Estado procura inculcar nos indivíduos o dever nacional, o amor pátrio, a obediência, a noção ordeira do todo, a beleza da harmonia sem tensões, a alegria do conjunto sem conflitos. Afirma José Miguel Wisnik que *o projeto do canto orfeônico quer fazer com que o corpo social se exprima, desde que não faça valer seus direitos, mas que se submeta ao culto e às ordens de um chefe.*⁸⁷ Percebe-se que no interior de todo este projeto artístico-pedagógico a massa entra em cena como elemento rude e mal formado, necessitada seriamente de brasilidade e de estetização, que neste momento se concretizaria pela ação autoritário-pedagógica do Estado.

Procurando-se dar legitimidade a toda esta ação e importância do canto coletivo e da música em geral, busca-se a sua origem na Grécia antiga, que como berço da civilização torna-se local do “belo” e do “bom”. Em 1941 escreve a Prof^a Elda Eleno Barone Forzano em seu livro *Razão histórica do canto como elemento educacional*: “Somente na Grécia antiga é que vamos encontrar o canto com caráter de arte. [...] A música, [...] tem vida própria, considerada uma das mais elevadas expressões do sentimento humano e força dominadora do espírito. Como tal, é admirada e cultivada. Para os gregos, a música era a arte por excelência para a educação, pois, segundo Platão (429-347 a.J.C.), ‘ela se insinua na alma por meio do som, aí formando a virtude’”.⁸⁸

⁸⁷ WISNIK, Getúlio da paixão cearense, Op.Cit. p.189.

⁸⁸ FORZANO, Elda Elena Barone. *Razão histórica do canto como elemento educacional*. Rio de Janeiro, 1941. (Tese apresentada à Comissão Examinadora do Concurso para professora de Música e Canto Orfeônico dos Institutos de Educação do Estado do Rio). p.9.

São constantes as recorrências a textos de pensadores da Antiguidade clássica nas cartilhas de ensino do canto, citações sobre este tema, programas de canto para as crianças, etc, na busca de legitimação referentes a importância do canto. Escreve também Villa-Lobos que *“o canto orfeônico é o propulsor da elevação do gosto e da cultura das artes; é um fator poderoso para o despertar de bons sentimentos humanos, não só os de ordem estética como os de ordem moral e sobretudo os de natureza cívica”*.⁸⁹

Acredita-se muito que a prática do canto possa transformar o carácter e os sentimentos de quem o pratica e é nesta crença que se empenham exaustivamente os intelectuais da música neste momento. Em 1920, escreve-se na *Revista Musical*, de Pernambuco, que *“a história nos ensina que a arte é espírito, desde que a mesma arte inspira-se em sentimentos e idéias; nos ensina também que os povos artistas são os que têm feito uma extensa aprendizagem, como os gregos e os romanos. Estes cultivam a alma nacional que representavam em todos atos da sua vida, e desse culto, nasceu a delicadeza no modo de pensar e viver. Os povos artistas são os que triunfam na luta pela vida, porque a arte é a perfeição e o meio de se atingir a uma superioridade geral e incontestável”*.⁹⁰ A arte clássica é sinônimo de progresso, delicadeza, perfeição, superioridade. A idéia é de que quem se aproxima desta arte transforma seus sentimentos, torna-se superior e busca também o aperfeiçoamento da nação. Esta alma nacional representada em todos os atos da vida é o que se queria que o brasileiro desejasse também para a sua nação.

O sentido de transcendência, evidente em tais concepções, de que a música se insinua na alma por meio do som, formando aí a virtude, demonstra uma certa

⁸⁹ VILLA-LOBOS, Heitor. *O ensino popular da música no Brasil*. Rio de Janeiro. Oficina Grafica da Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1937. p.23.

⁹⁰ Revelação superior dos povos pela arte. In: *Revista Musical*, PE, nº4, Ano II, 29/04/1920. p.9

irracionalidade nos conceitos existentes em relação aos efeitos da música, mas que não obstante, mostram-se como uma explicação naturalmente concebida, e perfeitamente aceitável nos meios intelectuais, os quais estão concebendo neste momento o pensamento acerca da eficácia do canto para as massas. Certamente, como atingir de forma efetiva um contingente tão grande de pessoas, transformando seus caracteres, seus gostos e gestos, a não ser com um elemento fluido, como se acredita a respeito da música, capaz de adentrar na alma das pessoas, e de som transformar-se em virtude, sem qualquer tipo de obstáculo e podendo ainda ser executada de forma prazerosa para estes? Crer nisso, e não só, discursar e criar uma concepção, enfim produzir um saber acerca, torna-se essencial para o progresso deste projeto no país.

A potência que idealizadores do canto orfeônico entrevêm com a realização destes verdadeiros espetáculos nacionais parece quase que mágica, como se o ensino da música através do canto transformasse de forma sobrenatural aqueles que com ela tivessem contato.

Como se vislumbrou acima, danças afro-brasileiras não possuíam o mesmo cunho artístico com que se afirmava ter o canto orfeônico. A individualidade com que eram praticadas não eram bem vistas por intelectuais. Referindo-se ao gestuário circense no século XIX, interessante observar ainda o que afirma Carmen Soares em sua obra *Imagens da educação no corpo*: “O corpo ali exibido em movimento constante despertava o riso, o temor e, sobretudo a liberdade”.⁹¹ Pode-se afirmar o mesmo sobre a exibição corporal nas danças afro-brasileiras no Brasil do início do século XX, sobretudo no que diz respeito ao despertar da liberdade. Um corpo que dança, age livremente sem

regras e nenhuma disciplina, incita outros a fazer o mesmo. Mais adiante a autora coloca que *a atividade física fora do mundo do trabalho devia ser útil ao trabalho*.⁹² Ou seja, falando das danças afro-brasileiras, não havia sentido para a sua prática, a medida que não contribuíam de forma direta e utilitária para a nação, e para sua construção por meio do trabalho, da moral, da arte “elevada”, da brasilidade.

Ao realizar-se o ensino do canto orfeônico, seria aproveitado o acreditado gosto pela música e o ritmo que há no brasileiro, direcionando-o para algo que elevasse seu caráter moral, lhe desse um sentido estético, embelezasse seus gestos, seu físico através da postura, sua voz, seus gostos musicais, e incutisse nele os tons da brasilidade, os quais acreditava-se ele não possuir. Todos estes elementos unidos a um conjunto de dezenas de outros indivíduos que deveriam portar-se da mesma forma, transformariam o simples conjunto numa manifestação grandiosa e coesa de arte, civismo e disciplina, elementares na construção do nacionalismo autoritário.

2.3 *Vozes em conjunto, vozes que se projetam*

Ao percorrer as fontes não foi possível encontrar uma data única para a primeira apresentação ou mesmo primeira formação de corais no Brasil. Em *Noções de música e canto orfeônico*, escrito em 1941, encontra-se: “[...] data de 1892, a primeira tentativa para organização de Grande Orfeão Brasileiro (segundo notícia publicada na

⁹¹ SOARES, Carmen. *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. Campinas, SP: Autores associados, 1998. (Col. Educação Contemporânea). p.24.

⁹² Idem, p.24.

Gazeta Musical), não tendo passado porém de simples tentativa”.⁹³ Na publicação *Aulas de Canto orfeônico*: “[...] a primeira tentativa nessa matéria deve-se ao maestro João Gomes Júnior, de São Paulo, que, em 1910, como iniciativa particular, organizava o Canto Orfeônico no seu Estado, conseguindo torná-lo oficial em todas as escolas”.⁹⁴ Em outra publicação ainda, é apresentada a data de 1917 para o primeiro Orfeão Brasileiro, na Escola Normal de Piracicaba.⁹⁵ Em vários programas de canto encontra-se uma busca da origem deste, porém não há um consenso na data do surgimento da prática da atividade do canto coral popular.

Antes da década de 30 as referências feitas a prática do canto coletivo afirmam ser ela de cunho puramente artístico, como forma de lazer, etc, sem designar qualquer utilidade cívica. Declara-se em publicação de 1941 que em todas estas iniciativas (citadas anteriormente), sentia-se um cunho particularmente artístico e não com a finalidade puramente educacional, como se notava naquele momento.⁹⁶ Num momento do país em que se persegue por todos os lados o sentimento de brasilidade, de exaltação da nacionalidade, não havia espaço para ações puramente artísticas. É em “*outubro de 1931, no Manifesto à Nação, que Getúlio Vargas relacionará pela primeira vez a ‘educação do povo’ com a ‘glorificação da Pátria’*. Segundo ele, o Brasil estava destinado à conquista das mais puras glórias. Mas a glorificação da Pátria somente seria alcançada através do

⁹³ FREITAS, M^ª Elisa L. & TEITEL, Samuel. *Noções de música e canto orfeônico*. 1ª série – Livro adotado oficialmente pelo Programa de música e canto orfeônico do Colégio Pedro II. Papelaria Brasil, 1941. p.16.

⁹⁴ ALMEIDA, Judith A. *Aulas de Canto Orfeônico*: para as quatro séries do Curso Ginásial. 39ª Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959. p.13.

⁹⁵ SIQUEIRA, José. *Música para a Juventude* – Primeira série. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1958. p.89.

⁹⁶ FREITAS, Op. cit. p.17 .

aprimoramento da educação de seu povo e da valorização de sua capacidade de trabalho".⁹⁷

A educação pelo canto será direcionada especialmente às crianças e adolescentes. Em matéria para *Revista Brasileira de Música*, afirma Oscar Lorenzo Fernandez que o "*canto coral deve começar na escola. É na escola que se gravam, na alma tenra da criança - qual cera virgem - as impressões definitivas*".⁹⁸ E complementa F. Albuquerque da Costa, professor de canto orfeônico no Instituto Nacional de Música que "*foi tendo em vista e reconhecendo na música um elemento poderoso para formação do espírito e do caráter da criança que a pedagogia moderna incluiu o canto orfeônico no seu programa 'como meio de formação moral e intelectual', e com o caráter de disciplina obrigatória o implantou não só nos estabelecimentos de música especializada como também nos de educação, desde o jardim da infância até o fim dos cursos ginasiais e normais*".⁹⁹

De forma especial, as crianças seriam as mais atingidas com esse projeto, pois estando ainda em formação apreenderiam com mais facilidade os efeitos que a música proporcionaria, e as idéias nacionalistas também seriam por elas interiorizadas de forma simples, exaltando tais idéias também em seus lares. Assim, o canto "*praticado desde a infância, dará gerações renovadas na disciplina dos hábitos da vida social, que, serão capazes de, pela Pátria, dar a vida cantando*".¹⁰⁰ Após esta proximidade com os efeitos

⁹⁷ VARGAS, Getúlio. Apud. HORTA, José Silvério Baía. *O Hino, o Sermão e a Ordem do Dia: a educação no Brasil (1930-1945)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994. p.146.

⁹⁸ FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. O canto coral nas escolas. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: Publicação da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, s/d. p.26.

⁹⁹ COSTA, F. Albuquerque. *Os fundamentos do canto orfeônico*. Rio de Janeiro: depositários: Carlos Wehrs & Cia, s/d. p.1.

¹⁰⁰ SARMENTO, Ana Lamego de Moraes. Canto orfeônico. (Palestra proferida em 1942) In: *Presença de Villa-Lobos*. 1ª ed. 10º vol. Rio de Janeiro: MEC/DAS/MUSEU/VILLA-LOBOS, 1977. p.29.

estetizantes da arte e efeitos formadores de um caráter nacional, as crianças proporcionariam a seus familiares um contato mais próximo com esta, impregnada de forte sentido estético e de brasilidade transportando tais efeitos aos seus lares. Assim a música teria a “[...] vantagem de poder estendê-la aos pais dos alunos, num efeito eficaz e aproveitável, e desse modo, melhorar o legítimo interesse do povo pela arte”.¹⁰¹

O espírito de vontade, alegria e confiança que se procurava criar através do canto, realizado principalmente com crianças e adolescentes, era uma forma de preparar um futuro tranquilo para a nação que se pretendia construir, sem choques nem tensões. Para Villa-Lobos, tratava-se de *preparar a mentalidade infantil, para reformar, aos poucos, a mentalidade coletiva das gerações futuras*.¹⁰² Assim, a concentração orfeônica como “espetáculo do poder”, seguindo uma expressão de Capelato, como propaganda política, “[...] enfatizava a busca de harmonia social e a eliminação dos conflitos. As mensagens indicavam a construção de uma sociedade fraterna, via Estado, e com base nessa utopia criou-se a imagem da ‘sociedade em festa’, coesa e unida em torno do líder”.¹⁰³ O orfeão tinha essa capacidade de junção, de enlace social, de união em torno de um objetivo comum, em que a figura do Estado e da nação tornam-se centrais, criando um imaginário destes que se confunde com as representações características da estrutura do orfeão, como a imagem do regente coral com a do chefe de Estado. A “festa” que se criava em torno da música e do canto queria dar a idéia de alegria nacional, de tranquilidade social e unidade cultural. Naquele momento a nação não possuía conflitos, não havia confronto de idéias entre povo e governo, e esta “ausência” de problemas sociais era idealizada para toda a

¹⁰¹ VILLA-LOBOS. *O ensino popular da música no Brasil*. p.18.

¹⁰² Idem, p.9.

¹⁰³ CAPELATO, Op.cit. p.58

nação. O orfeão era uma área em que as tensões eram forçosamente apagadas e amenizadas. Na sociedade como um todo, porém as tensões sociais não seriam tão facilmente apagadas, como ocorria com a indisciplina no orfeão, ordenadas tranquilamente pela batuta do regente.

Este projeto pedagógico-musical não é somente idealizado, mas é legitimado pelo Estado por meio de leis, sendo que “*o canto orfeônico já constituía matéria obrigatória do currículo do ensino secundário desde a Reforma Francisco Campos, de 1931. De acordo com as determinações legais, o núcleo do programa era formado pelos hinos e canções patrióticas destinados a ‘inspirar o amor e orgulho pelo Brasil, forte e pacífico’*”.¹⁰⁴ Três anos depois, observa José Silvério Baía Horta, em 1934, a obrigatoriedade do ensino do canto orfeônico estende-se a todos os estabelecimentos de ensino primário e secundário do país, de acordo com as normas a serem estabelecidas pelo Governo Federal. [...] para justificar esta medida, apelar-se-á não apenas para a “*utilidade do canto e da música como fatores educativos*” mas também para o fato do ensino do canto orfeônico constituir “*uma das mais eficazes maneiras de desenvolver os sentimentos patrióticos do povo*”.¹⁰⁵ Num momento em que várias das resoluções provindas do governo, se definem e concretizam através de decretos-lei, a implementação do canto orfeônico não seria feita de outra forma, visto ser uma prescrição que deveria se solidificar na sociedade para obtenção de efeitos imediatos. É preciso lembrar que a atuação de Villa-Lobos via canto orfeônico, se inicia antes de sua implementação oficial.

¹⁰⁴ CAMPOS BICUDO, Joaquim de. Apud. HORTA, Op. cit. p.182. Portaria ministerial de 30 de junho de 1931.

¹⁰⁵ *Coleção das Leis do Brasil*. v.IV, 1934. p.1363. Apud. HORTA, Op. cit. p.183. Decreto nº 24794, 14 de julho de 1934.

Os sentimentos, que direcionavam também a noção de unidade da pátria, do povo, no qual se transmitisse a idéia de solidariedade e ausência de barreiras entre as pessoas, a começar pelo orfeão, como se pode constatar através desta citação de um texto sobre canto orfeônico, em que o autor afirma que *“no entrelaçamento das vozes, na agregação das harmonias, os sentimentos dos escolares se associam num pensamento democratizante, que faz abolir distâncias entre as condições sociais e os temperamentos, unificando-os numa só aplicação: a socialização espiritual”*.¹⁰⁶

A obrigatoriedade do ensino do canto nas escolas seria uma forma eficaz de despertar nos alunos desde cedo o gosto erudito, um conhecimento aprofundado sobre música, a harmonia dos gestos, criando nestas, um gosto pela música, mas por aquela que se aproximasse o quanto mais do erudito, do folclórico, do regional e não que viesse do centro urbano, de origem afro-brasileira, com seus ritmos desenfreados, sua lascívia e danças com gestuário sensualizado.

Há, neste período, um permanente conflito entre a música popular rural, com marcas de autenticidade e a popular urbana considerada degenerada, indisciplinada, disforme. Desta forma *“[...] a música popular das cidades mostrava-se mais vulnerável a influências internacionais que poderiam atrapalhar o processo de nacionalização”*.¹⁰⁷ Transformar o caos em ordem seria então um dos objetivos deste empreendimento. Wisnik expõe suas idéias sobre este caos afirmando que *“o registro pedagógico-autoritário, [...], representado pelo programa do canto orfeônico no Estado Novo, quer imprimir disciplina e civismo ao povo deseducado (ou educando), partindo do tom patriótico e hínico. Pelos*

¹⁰⁶ BRANDÃO, José Vieira. A ação do canto orfeônico no problema do ensino artístico musical na escola (palestra proferida em 1942). In: *Presença de Villa-Lobos*. 1ª ed. 9º vol. Rio de Janeiro: MEC/DAC-Museu Villa-Lobos 1974. p.115.

¹⁰⁷ TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. p.51.

alto-falantes do Estado Novo Villa-Lobos buscou a conversão do caos ruidoso do Brasil num cosmos coral, mito utópico que se traduziu, quando precisou transformar-se em plano pedagógico-político, na questão da autoridade e da disciplina: a música contribuiria para reverter a rica e perigosa desordem do 'país novo' em ordem produtiva, calando a múltipla expressão das diferenças culturais numa cruzada monocórdica [...]".¹⁰⁸

Esta “rica e perigosa desordem” parte do centro, das práticas culturais urbanas, consideradas uma ameaça para o Estado. Esta, forma-se na cidade, próximo de um grande contingente populacional, em meio há uma grande mistura de raças, sendo que o “perigo” está sobretudo no elemento negro, com suas danças e músicas ritmadas em excesso e ao mesmo tempo desordenadas, sensuais, degeneradas, regidas pela síncopa,¹⁰⁹ a qual exige o movimento do corpo para se completar o ritmo. E, parafraseando Muniz Sodré, “o corpo exigido pela síncopa é aquele mesmo que a escravatura procurava violentar e reprimir culturalmente na História brasileira: o corpo do negro”.¹¹⁰ Esse mesmo corpo neste momento procura, ou continua procurando, um espaço maior de expressão social nos ritmos, gritantes de signos, os quais representam o caos social em que estão inseridos. Ao contrário, a cultura popular localizada no interior, por estar afastada do centro, da agitação, do “caos”, não demonstra o perigo dos centros urbanos, nem os aspectos sensuais e degradados das práticas urbanas.

Entrando um pouco mais no interior do orfeão, confere-se que nas aulas e nos ensaios de canto um dos elementos bastante utilizados e que tinha papel fundamental na

¹⁰⁸ WISNIK, Getúlio da paixão cearense. Op. Cit. p.174.

¹⁰⁹ “Ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutra mais forte. [...] De fato, tanto no jazz como no samba, atua de modo muito especial a síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal”. (SODRÉ, Muniz. *Samba o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979. p.17)

¹¹⁰ Idem, p.17.

pedagogia do Orfeão escolar era a ginástica. Antes de observar os detalhes acerca desta ginástica, bastante relevante é observar sua origem, enquanto parte integrante do ensino da música. Distante dos anos de 1930, como já se pôde constatar anteriormente, a legitimidade para a inserção de muitos dos componentes do orfeão irá ser recolhido na época clássica, e o mesmo ocorre com a ginástica, que acompanha o programa do canto orfeônico. Frequentemente encontra-se citações de pensadores deste período, reafirmando os conceitos de beleza utilizados. Sobre a utilização da ginástica, se pode ler em *A República* de Platão que “depois da música, é na ginástica que se devem educar os jovens”¹¹¹, e “[...] a melhor ginástica não seria irmã da música [...]?”¹¹² e ainda se afirma que “os que praticam exclusivamente a ginástica acabam por ficar mais grosseiros do que convém, e os que se dedicam apenas à música tornam-se mais moles do que lhes ficaria bem. — E contudo, o que há de corajoso na sua natureza é que poderá dar lugar a grosseria, e, se fosse bem cultivado, daria a coragem [...] — A doçura não é apanágio de um natural dado a filosofia? Mas, se ela afrouxa, torna-se mais mole do que convém; se é bem dirigida, ficará doce e ordenado. [...] — Para estas duas faces da alma, a corajosa e a filosófica, ao que parece, eu diria que a divindade concedeu aos homens duas artes, a música e a ginástica, não para a alma e o corpo, a não ser marginalmente, mas para aquelas faces, a fim de que se harmonizem uma com a outra, retesando-se ou afrouxando até onde lhes convier”.¹¹³ Música e ginástica seriam a junção que faria um perfeito trabalho espiritual e mental no praticante do canto. Criariam as virtudes necessárias formadoras do cidadão para, por meio dele, construir a nação almejada.

¹¹¹ PLATÃO. *A República*. 403a-e.

¹¹² Idem, 404a-e.

¹¹³ Idem, 410a-e, 411a-e.

A ginástica, portanto, fazia-se um importante elemento para composição de um conjunto coral sintonizado tanto musicalmente quanto gestualmente. “*De grande importância se torna a ginástica respiratória associada à ginástica rítmica; já combinando o movimento dos passos, durante a marcha, com os movimentos respiratórios; já ritmando a respiração com outros exercícios ginásticos, visando sempre os movimentos favoráveis à ampliação do tórax e ao perfeito funcionamento dos outros órgãos. Sobre este aspecto a ginástica é de grande alcance para a saúde, tornando-se pois, quando bem aplicada na escola, um fator de alta eugenia*”.¹¹⁴ A ginástica como instrumento trabalharia na perfectibilidade da raça.

Para Carmen Soares, *a partir do século XIX a ginástica passa a ser vista como prática capaz de potencializar a necessidade de utilidade das ações e dos gestos. Como prática capaz de permitir que o indivíduo venha internalizar uma noção de economia de tempo, de gasto de energia e de cultivo à saúde como princípios organizadores do cotidiano*.¹¹⁵ Da mesma forma, através da ginástica no período do presente estudo, se quer tornar úteis as ações e gestos destas crianças, inculcando noções de cuidados com o corpo que serviriam como organizadores das práticas do cotidiano. Por meio da combinação de uma “dieta músico-ginástica”, (utilizando um termo de Wisnik), o Estado entra em cena como formador de condutas, modelador corporal, disciplinador e embelezador dos gestos e das formas, encontrando na plasticidade do corpo o caminho para imprimir uma política calcada na busca idealizada da *perfectibilidade* da raça.

Assim, o canto, ao contrário do que se poderia pensar, não estava trabalhando unicamente com a voz, mas também com o físico de quem o executava. A

¹¹⁴ FERNANDEZ, Op.Cit., p.31.

grande massa que compunha um grupo orfeônico — para que fosse corretamente orientada para a prática do canto e para os efeitos almejados — precisava aprender a utilizar o próprio corpo de forma a harmonizar-se a tantos outros. O conjunto composto de crianças, para adequar-se ao todo, deveria utilizar os gestos de forma precisa, com determinação, mantendo uma postura ereta. Em livro escrito em 1935 *Canto a solo coral orpheão*, Carlinda Filgueiras Lima Costa afirma que, *para que os coristas e orfeonistas sejam disciplinados, devem observar: a posição do corpo, que deve ser ereta porém sem rigidez; a atenção no regente, a fim de seguir suas indicações; os movimentos de levantar-se e assentar-se sem ruído, obedecendo ao ritmo indicado pela regência.*¹¹⁶ É um conjunto de determinações a ser seguido, a atenção no regente, na própria posição e na conformidade com o todo. Das atitudes de cada aluno dependeria o êxito de uma apresentação, do ensaio, etc.

Após a instituição da obrigatoriedade do canto orfeônico realiza-se uma vasta organização nas escolas para o efetivo desenvolvimento desta prática no país. Sabe-se, porém que as manifestações orfeônicas já ocorriam antes dessa data, porém não com o caráter cívico que neste momento lhe vem imbuído. Procura-se fazer com que o canto participe do cotidiano popular, sobretudo infantil, para que através do contato com a arte se pudesse transformar e elevar o nível moral, espiritual e até mesmo físico da massa infanto-juvenil da nação. Helena M. B. Bomeny lembra que *“ao Estado caberia a responsabilidade de tutelar a juventude, modelando seu pensamento, ajustando-a ao novo*

¹¹⁵ Cf. SOARES, Op. Cit. p.18.

¹¹⁶ COSTA, Carlinda F. L. *Canto a solo coral orpheão*. 1935. p.69.

ambiente político, preparando-a, enfim, para a convivência a ser estimulada no Estado totalitário".¹¹⁷

2.3 Sentimentos direcionados, gestos moralizados

Escreve Heitor Villa-Lobos em 1937: *"O objetivo que temos em vista, ao realizarmos esse trabalho, é permitir que as novas gerações se formem dentro dos bons sentimentos, estéticos e cívicos e que nossa pátria, como sucede às nacionalidades vigorosas, possa ter uma arte digna da grandeza e vitalidade de seu povo"*.¹¹⁸

O Estado, por meio da arte vem doar ao povo os "bons sentimentos estéticos e cívicos", relegando os sentimentos provindos da massa, com a sua estética própria, vista como amorfa, desarmoniosa, que não continha valor diante da arte elevada, e do projeto pensado pelo Estado. Em palestra proferida em 1942 afirma Ana Lamego de Moraes Sarmiento: *"E a música, com sua arrebatadora harmonia, integrando a cultura de nosso povo, é o complemento indispensável à admirável obra de civismo que desejamos desenvolver no espírito da criança"*.¹¹⁹ A criança como "papel em branco" seria o alvo principal desta pedagogia musical, pois como futuro da nação, deveria receber os melhores ensinamentos, para mais tarde empreender tudo isto para a construção da brasilidade, e não só futuramente, como no presente, ela poderia ser instrumento de elevação moral, espiritual

¹¹⁷ BOMENY, Helena M.B. Três decretos e um ministério: a propósito da educação no Estado Novo. In: *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. p.147

¹¹⁸ VILLA-LOBOS, H. A educação artística no civismo. In: *Presença de Villa-Lobos*. 5º volume, Rio de Janeiro, MEC-Museu Villa-Lobos 1970. p.87.

¹¹⁹ MORAES, Ana Lamego de Moraes. Palestra proferida em 1942. In: *Presença de Villa-Lobos*, Rio de Janeiro: MEC/DAS/MUSEU/VILLA-LOBOS 10º volume, 1977, p.29.

e física na sociedade, na família, com a transmissão de boas condutas, provindas do contato que teve com a arte elevada, o canto erudito, os hinos laudatórios, etc. A presença cotidiana da arte “perfeita” no ambiente infantil, engendraria uma perfectibilidade moral, espiritual e física da população, e ainda a construção da brasilidade tão almejada, que se buscava pela arte construir.

Em meio a inúmeras reformas que a educação estava sofrendo neste período, o canto orfeônico é parte importante das reformas pedagógicas, pois a música como um todo se tornaria indispensável para os projetos que o Estado Novo determinaria para o país. Sobre a eficácia da música neste contexto afirma Oscar Lorenzo Fernández¹²⁰ que *“todos os grandes cultos tem sido sempre incentivados e perpetuados pela Música, e é por ela que sempre se procurou fazer despertar, principalmente na criança, o respeito e a veneração pela Pátria e seu símbolo. Não fosse pela Música, seria muito mais difícil fazer nascer, só pela palavra, o entusiasmo e a veneração pela Pátria, nos espíritos infantis, pois a declamação lhes é muito menos acessível”*.¹²¹ A música é tomada como um dos instrumentos primordiais na construção da nação. Para este projeto, se prescinde dos seus aspectos puramente artísticos, e se evidencia quase que somente seu caráter utilitário e prático. Com relação a esta praticidade Villa-Lobos afirma que *“na verdade, a Música, só poderá ocupar o lugar que o seu valor lhe confere, quando for devidamente apreciada a sua inestimável cooperação para a educação social-cívico-artística e considerada*

¹²⁰ Oscar Lorenzo Fernandez nasceu em 1897 e morreu em 1948, autor de inúmeras canções brasileiras, foi compositor, regente e poeta.

¹²¹ FERNÁNDEZ, Oscar Lorenzo. O canto coral nas escolas. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: Biblioteca da Escola Nacional de Música, s/d. p.48.

indispensável à vida e progresso de um povo."¹²² Villa-Lobos afirma isso, na direção das pequenas elites, como uma crítica aos que pensam a música somente como passatempo.¹²³

O canto participa na linha de frente para a efetiva execução deste empreendimento nacional e nacionalizante, sobretudo para a massa infantil da nação. O fato de a música possuir um caráter fluido, ou seja, não necessita de um meio de locomoção, que não seja a própria voz podendo assim ser utilizada em qualquer espaço, é o que a torna local para a fixação deste projeto político-musical. *"A música, que será tomada como mediadora pedagógica dessa passagem, quando do programa do canto orfeônico, já tem a charada resolvida de antemão na obra sinfônica: dar ordem ao caos através de um movimento de espelhamento entre povo e nação, graças ao qual a sociedade surge como conflituosa (dilacerada pelos interesses conflitantes que a dividem) e harmoniosa (resgatada pelo sentimento pátrio)"*.¹²⁴

2.4 O professor como instrumento dos projetos pedagógico-musicais

As deliberações governamentais sobre o canto ocorrem paralelamente ao processo de ensino deste. A partir dos decretos que o tornam obrigatório se inicia uma vasta mobilização nacional que abrange um imenso número de órgãos e atividades para a prática do canto. Cito aqui a relação do plano geral traçado por Villa-Lobos no Departamento de Música e Canto orfeônico:

¹²² VILLA-LOBOS, H. *O ensino popular da música no Brasil: o ensino da música e do canto orfeônico nas escolas*. Rio de Janeiro: Oficina Gráfica da Secretaria de Educação e Cultura, 1937. p.11.

¹²³ Idem., p.11.

¹²⁴ WISNIK, Getúlio da paixão cearense. Op. Cit. p.173.

- a) *Curso de Pedagogia da Música e Canto orfeônico para todos os professores e todas as pessoas interessadas. [...];*
- b) *Conselho Técnico Consultivo para exame de peças a serem adotadas (músicas e textos);*
- c) *Programas anuais detalhados com a matéria de ensino;*
- d) *Escolas de especialização;*
- e) *Orfeões escolares;*
- f) *Orfeão de professores;*
- g) *Concertos escolares;*
- h) *Organização de repertório: biblioteca musical e discotecas nas escolas;*
- i) *Escolha e distribuição de hinos e cânticos de maneira que a música esteja em relação com a vida;*
- j) *Audições de orfeões nas escolas e em grandes conjuntos;*
- k) *Clubes escolares de música;*
- l) *Salas – ambiente para formação do meio musical, com instalação de aparelhos de rádio-vitrola;*
- m) *Reuniões gerais de professores;*
- n) *Relatórios mensais dos trabalhos executados nas escolas.*¹²⁵

Institui-se um sério plano de atuação educativo-musical que se utiliza de todos os meios para tornar a experiência cívico-musical efetiva entre a população. Para que

¹²⁵ VILLA-LOBOS, H. Educação Musical. In: *Boletim Latino-Americano de Música*, Ano VI, Tomo VI, 1ª parte, Rio de Janeiro, 1946. p.544.

este projeto iniciasse de modo significativo sua atuação, via-se como necessária a ação a partir das bases, e neste caso o ensino dos professores se fazia mais urgente, por meio de cursos especializados para a sua formação. Assim, “*com o fim de preparar terreno para a implantação do ensino de canto orfeônico dentro de uma orientação pré-estabelecida, criou-se em princípios de 1932, o Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico, no qual se matricularam inúmeros professores*”,¹²⁶ afirma Villa-Lobos falando sobre os cursos de orientação de canto. Criou-se ainda, pela “[...] *inexistência de um estabelecimento destinado especificamente à formação de professores para a educação musical da juventude*”¹²⁷, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico pelo Decreto-lei nº 4.993 de 26 de novembro de 1942¹²⁸.

¹²⁶ VILLA-LOBOS, H., *O ensino popular de música no Brasil*. p.14

¹²⁷ Cf. NÓBREGA, Adhemar Alves da. Villa-Lobos, fundador e diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (Palestra proferida em 13 de junho de 1969 no IV Ciclo de Palestras *Villa-Lobos, o educador*). In: *Presença de Villa-Lobos*. 1^o ed. 5^o vol. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1970. p.11.

¹²⁸



Figura 6 Vieira Brandão e Villa-lobos com a 1ª série do Canto orfeônico. (Fonte: CD Villa-Lobos) (texto faz parte da imagem)

Os cursos de formação de professores para o ensino do canto tem por finalidade criar uma força especializada para a tarefa de condução da massa através da música. Estes tutores musicais deveriam estar prontos não somente a ensinar o canto e seus métodos, mas sobretudo incutir profundamente nos alunos os sentimentos enobrecedores da nação. O canto deverá assim *“ser administrado conscienciosamente, procurando o professor dar provas visíveis e argumentos irrefutáveis aos seus alunos, que se vão assim*

desenvolvendo, moral, artística e civicamente".¹²⁹ O professor neste projeto é peça essencial, o qual formará nos alunos a consciência do canto como meio enaltecendor da pátria e que este é fundamental para desenvolver a beleza moral e também física de cada um. Exortando de maneira bastante explícita tal aspecto, é a referência que se faz à música no regulamento de ensino geral do Decreto nº 19.890 de 18 de abril de 1931 sobre a Reforma do Ensino, o qual é referendado pelo presidente Getúlio Vargas, que diz: "*o ensino do canto orfeônico destina-se a desenvolver no aluno, a capacidade de aproveitar a música como meio de renovação e de formação moral, intelectual e cívica*".¹³⁰

O educador, no seu contato direto com os alunos pode inculcar de forma mais direta nestes a noção "correta" dos movimentos dos gestos, do civismo, os conhecimentos acerca da cultura clássica, a conduta responsável em relação à pátria, o caráter relevante do trabalho como edificador da nação e ainda o respeito que se deveria dirigir ao chefe da nação. Logo, "*é preciso que o professor desperte no aluno, de início, a alegria de cantar, e depois que faça com que o próprio aluno sinta a necessidade de expandir sua alegria por meio do canto coletivo. [...] O professor deve ter aptidões pedagógicas capazes de transmissão aos alunos não só os conhecimentos musicais como também o nobre entusiasmo pelas elevadas manifestações da Arte*".¹³¹ Ao se falar em alegria de cantar, ou entusiasmo pelas manifestações da arte, acredita-se que esta contém os preceitos necessário que direcionem os sentidos também para o louvor da pátria, para a disciplina, a moral e a beleza de sentimentos, gestos e palavras. Então, como se pode

¹²⁹ CORREIA, Ruth Valadares. Qual o grau de cultura que precisa ter um professor de canto orfeônico (Palestra proferida em 1942). In: *Presença de Villa-Lobos*. 1ª ed. 10º vol., Rio de Janeiro: MEC/DAS/MUSEU/VILLA-LOBOS 1977. p.171.

¹³⁰ Idem, p.22.

¹³¹ FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. O canto coral nas escolas. In: *Revista Brasileira de Música*. Biblioteca da Escola Nacional de Música. Rio de Janeiro: s/d. p.27.

perceber nestas citações, exige-se que o professor seja um especialista primeiramente no que tange a sua capacidade de elevação do espírito patriótico dos seus educandos.

Para cumprir todas as exigências que o Estado lhe incumbia na função de professor, e *“para a realização deste programa sério e elevado, é necessário antes de tudo que o mestre tenha uma sólida cultura, uma competência inequívoca e abnegação patriótica”*.¹³² O professor torna-se como um instrumento do Estado, atuando entre este e o povo, que levará ao aluno a imagem do Estado forte, presente no cotidiano, acolhedor, e que quer ver seus cidadãos trabalharem pela pátria, trabalho este que resultaria em bens para eles próprios. Todas as prescrições estavam diretamente relacionadas ao teor das letras das canções que eram utilizadas pelos alunos nos orfeões, responsabilidade esta também direcionada ao professor, o qual *“deve evitar escrupulosamente os cantos, mesmo belos, cujas palavras, por grosseiras ou tolas, não dignifiquem a alma infantil”*.¹³³ Portanto, *“grande responsabilidade cabe ao professor que não for exigente neste assunto, pois sabida é a influência que tem sobre o futuro homem as coisas aprendidas na infância”*.¹³⁴ Entenda-se por “grosseiras” e “tolas” aquelas que não “elevem” o espírito através do louvor à pátria, não exaltem a bela natureza do país, ou não se relacionem as coisas “belas” da tradição, do cotidiano. Exponho algumas das letras compostas, de conteúdo ufanista e de elogio à natureza:

¹³² Idem., p.171.

¹³³ Idem., p.34.

¹³⁴ Idem., p.34.

Brasil Unido
Música: Plínio de Brito
Letra: F Magariños

[...]
Juntos neste lema,
Unidos na mesma crença
Unidos na fé suprema
Que nos liga nesta pátria imensa,

E dareis ao mundo
Um dever tereis cumprido
Um Brasil Grande e fecundo,
Um Brasil forte e unido!
[...]¹³⁵

Hino Acadêmico
Poesia de Bittencourt Sampaio
Música de Carlos Gomes

[...]
O Brasil quer a luz da verdade;
E uma c'roa de louros também;
Só as leis que nos dão liberdade
Ao gigante das selvas convêm

Vossa estrela reluz radiante
Oh! Segui-a vós todos com fé.
Esse imenso colosso gigante
Trabalhai por erguê-lo de pé!¹³⁶

Mocidade estudiosa
Música de Domingos Raymundo

Mocidade risonha esperança
Em que a Pátria animada confia
Só no estudo a ventura se alcança
E o labor só produz alegria

Salve alegre mocidade
Cheia de vivacidade
Que estuda com decisão!...
Do Brasil toda grandeza
Repousa em tua firmeza
Em tua dedicação!¹³⁷

¹³⁵ ALMEIDA, Judith Morrison. *Aulas de canto orfeônico*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, s/d. p.92.

¹³⁶ Idem. p.90.

¹³⁷ RAYMUNDO, Domingos. *Compêndio de música*. Rio de Janeiro: Cooperativa Editora dos Compositores e músicos profissionais Ltda, 1945. p.37.

Soldados do Brasil (canção)
Música e letra de Amabilio Bulhões

*Nós, soldados do Brasil,
Pela Pátria sabemos lutar;
E, dotados de sangue viril,
Empunhando o fuzil,
Avançar! Avançar!
Sim. Em busca da vitória,
— Apanágio de um nobre ideal—
Só os bravos alcançam a glória,
Legando à história
Um feito imortal.*

*Estribilho:
Pela terra brasileira,
Pela imensidão do mar
Desfraldemos nossa Bandeira,
Que há-de sempre altaneira,
Tremular! Tremular!¹³⁸*

As letras das canções comportam os ideais pensados para o país, ou de como se quer que se pense o Brasil. Se apresenta a “mocidade” como certeza do futuro do país. Quando se afirma “*Salve alegre mocidade, cheia de vivacidade, que estuda com decisão ...*”, se fortalece o vigor e a vontade da juventude, os quais acredita-se, necessários a construção do país. E ainda, se coloca como esta deve agir para isso, ou seja, estudar com decisão. Pois continua “*Do Brasil toda a grandeza, repousa em tua firmeza, em tua dedicação*”. Se afirma que o futuro próspero do país seria construído quase que unicamente pela firmeza da “mocidade”. As crianças são representadas neste momento, pelas letras dos hinos e canções, como “soldados do Brasil”, e por isso deveriam lutar e também estudar por ele.

O programa utilizado pelo educador deve ainda ser inteiramente elaborado com as prescrições do SEMA, o qual seguia uma orientação oficial. No entanto,

“o professor de música e canto orfeônico pode perfeitamente ter o seu sistema pedagógico sem fugir à orientação principal que traçou a SEMA. Este sistema nada mais é do que a uniformidade das realizações orfeônicas, ponto principal exigido pelo canto em conjunto dos hinos e canções patrióticas”.¹³⁹ A unidade nacional em relação ao ensino do canto, daquilo que seria cantado, da ideologia que perpassava toda a “doutrina” orfeônica deveria ser observada de maneira rigorosa.

A música tornar-se-á elemento que buscará criar uma ligação estreita entre Estado e nação, entre povo e governo. Elemento ainda que pode exercer funções contrárias dependendo da forma como é usado, como afirma Wisnik que *“o poder atribuído à música tem seu eixo numa ambivalência consistente na concepção de que ela pode carrear as forças sociais para o centro político, conferindo aos Estados, através de suas celebrações, um efeito de imantação sobre o corpo social, ou então, ao contrário, ‘pode expelir essas forças para fora do controle do Estado, para um regime de centrifugação onde elas se afirmam pela «expatriação radical, longe da vida cotidiana, das ocupações comuns, das servidões impostas»”*¹⁴⁰

Tal ligação pode ocorrer e ser reforçada pelos sentimentos passados e perpassados pela música no momento em que é executada. Aqui cabe falar da questão do *ethos* na música, ou seja *“seu caráter, um certo padrão de sentido afinado segundo um uso, e que fazia com que algumas melodias fossem guerreiras, outras sensuais, outras relaxantes, e assim por diante.”*¹⁴¹ A escolha de cantos, hinos, letras, ritmos e melodias

¹³⁸ BULHÕES, Amabilio. *Música e canto orfeônico*. 5ª. ed. Niterói: Dias Vasconcelos, s/d. p.57.

¹³⁹ VILLA-LOBOS, Heitor. *O ensino popular da música no Brasil*. p.19

¹⁴⁰ WISNIK, Getúlio da paixão cearense. Op. Cit. p.139. (entre as aspas simples Cf. Jean-Pierre Vernant, “A pessoa na religião”, In: *Mito e pensamento entre os gregos*, São Paulo, Difel/USP, 1973, p.279.)

¹⁴¹ WISNIK, J. M. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo. (Org.) *Cultura Brasileira*. temas e situações. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992. p.117.

minuciosamente e intencionalmente selecionados, são o desfecho para a apresentação das vozes pelo Brasil, servindo de suporte ao *ethos* cívico.

Para tal empreendimento servirá todo o aparato constituído para o elaborado projeto de um país musicalizado. Na opinião de Villa-Lobos, expressa na publicação do DIP, *A Música nacionalista no governo de Getúlio Vargas*, “faltavam, um programa e uma orientação segura para o ensino do canto orfeônico nas diferentes escolas do Brasil, com o fim de zelar pela execução correta dos hinos oficiais e incentivar o gosto pelas demais canções de caráter cívico e artístico”.¹⁴² A preocupação maior estava no caráter que adquiriria o ensino da música, o qual não deveria ser de forma alguma somente artístico, mas deveria conter um *ethos* cívico imprescindivelmente, com timbres de arte interessada.

Os olhares voltados ao folclore, à música interessada e a intransigência que havia em relação a este aspecto não poderiam deixar de faltar, sendo que nestas músicas folclóricas é que havia uma preocupação com o social, com as questões cotidianas, os problemas da comunidade. Há uma vontade em transmitir tais elementos por meio das canções, etc, e isto vem sendo percebido então como música interessada. Portanto o projeto nacionalista, que está buscando a construção da nacionalização do país, da brasilidade, da estilização da massa, se servirá muito mais desta música do que de uma que visa a pura contemplação e não está preocupada e engajada com as questões da massa. O artista nesta concepção, deveria tornar-se um artista social, preocupado com os caminhos que a população estava tomando em relação a arte, e de que forma esta estaria sendo transmitida,

¹⁴² VILLA-LOBOS, H. *A Música nacionalista no governo de Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: DIP, s/d. p.28.

omitindo-se neste contexto cívico a concepção de arte-prazer, a arte deveria sim, ser caracterizada como arte-dever.

A transmissão da arte tinha relação direta com seu emprego nos mais diversos setores da sociedade, a noção acerca do *para que* a música é aprendida e ensinada torna-se prerrogativa para sua utilização, pois a arte não interessaria se não fosse para socializar a nação, para voltar os olhares aos interesses *comuns* a coletividade, sendo que desta forma se obteria um povo que vive e pensa em objetivos únicos, nos mesmos sonhos, na construção de um país forte e unido. Tais devaneios tornaram-se pelo Estado, por longos anos, indubitavelmente passíveis de serem praticados em meio a população. E o foram, porém nem sempre provocaram as subjetividades a que se propuseram com relação ao amor patriótico.

O canto orfeônico não irá se afastar do centro da cidade para suas apresentações, fugindo das “ameças” da cultura popular urbana, porém focalizará um outro objeto nas letras das canções - diferentes daquelas dos sambas de protesto, nascido da cultura popular urbana -, seus gestos serão contidos e mergulhados em disciplina, sua atitude em relação a pátria e ao governo será de louvor e não de repúdio ou crítica, seus componentes se movimentarão em conjunto e não numa desordem individualizada, e ainda suas melodias e estrutura musical estarão, acredita-se, melhor elaboradas esteticamente. Logo, se estabelecerão diferenças culturais elementares num mesmo espaço social, o urbano. Um confronto de ritmos, idéias e gestos: de um lado aquele que vem da massa urbana, mesclado de ritmos e de origens “atrasadas”, “desordenado”, contrário aos tons cívicos que deverão construir a pátria; de outro, a massa “ordenada” pelo Estado, com gestuário legitimado pelo poder oficial, com seu caráter de arte, de música elevada e “sadia”, colhida na “pureza” do folclore.

Capítulo III

Respiração de disciplina: corpos, sons e gestos.

Formados em sua maioria por crianças e adolescentes, os orfeões se definem como monumentos vocais mantidos quase que exclusivamente pelos apelos da disciplina que mediatiza as relações entre os orfeonistas e também entre estes e o regente coral. A disciplina está presente nos conjuntos orfeônicos como sustentáculo da forma e beleza que almeja-se transmitir por meio destes, na representação de uma idéia ordeira desta pequena, mas significativa massa que louva a pátria. Relacionando esta pequena massa do coral com a massa populacional, ela torna-se pequena, no entanto, se for pensada como manifestação infantil ufanista, adquire proporções simbólicas gigantescas.

No desejo de se fazer entrever na massa coral o próprio Estado, o orfeão é percebido e utilizado nos discursos como espelho do país ideal, repleto de beleza, ordem, uniformidade, civismo e amor pátrio, envolvido pelo uníssono apelo patriótico. É a utilização do corpo pelas instituições, de forma que este possa ser vigiado em suas ações, e não só, possa ainda ser instrumentalizado como elemento construtor da brasilidade. Sobre este corpo utilitário, afirma Carmen Soares, que “[...] o corpo, no ‘espetáculo institucionalizado’, deve apresentar e afirmar ações previsíveis, controladas, e que demonstrem o seu útil aproveitamento na vida cotidiana”.¹⁴³ Pode-se aqui também intitular o orfeão de “espetáculo institucionalizado”, pois parte de uma ação específica do Estado, o qual tem em seu interior usos precisos dos corpos de seus componentes.

¹⁴³ SOARES, Carmen. *Imagens da educação no corpo*. Campinas, SP: Autores Associados, 1998. p.26.

O fundamental em toda esta ação orfeônica seria justamente a de dar maior utilidade ao corpo no cotidiano social, e não simplesmente no conjunto orfeônico. A disciplina exercida nas concentrações do coral são parte de um programa maior que visa incutir nos corpos um conjunto de práticas que deveriam ser prioritariamente atuadas na vida social de cada indivíduo. O que se aprende no coral acerca da disciplina, de civismo, estética, ordem, erudição, etc, seria o suporte dos usos que se farão na sociedade.

A ocorrência de ritmos indesejados neste momento na sociedade faz com que a função do orfeão adquira prioridades nacionalistas sempre maiores, visto que tais ritmos, como já foi desenvolvido anteriormente, não contribuíam, num primeiro momento, para a construção de um país com os timbres desejados de “civilização”. E, para vencer este “outro”, conforme as palavras de Soares, quando fala sobre a ação do circo, “[...] eram necessárias transformações profundas nos ânimos, vontades e costumes dos indivíduos”.¹⁴⁴ E ainda, conforme Perrot, abordando a questão do “outro” era necessário “criar um homem novo em sua aparência, linguagem e sentimentos, dentro de um tempo e de um espaço remodelados, através de uma pedagogia do signo e do gesto que procede do exterior para o interior”.¹⁴⁵

O espaço remodelado ao qual a autora se refere, seria aqui o espaço do orfeão, onde há um outro sentido para as atitudes, se dá visibilidade a práticas não comuns no meio urbano fora do coral, e é um espaço em que se ensinam novos preceitos musicais, estéticos e morais, que deverão ser interiorizados pelos indivíduos nele presentes. Torna-se um espaço de aproveitamento de um ritmo pulsante na massa, assim “a musicalidade e essa maravilhosa faculdade de exprimir por meio do canto todas as suas emoções —

¹⁴⁴ Idem., p.28.

qualidades integradas na índole e no caráter do povo brasileiro — foram, então, transformadas em disciplina”,¹⁴⁶ afirma Villa-Lobos. Esse caráter musical, não deveria de forma alguma transformar-se em algo lúdico, ao contrário, deveria ser tomado como trabalho pelo Brasil, e afirma-se que *“é necessário [...] criar entre os alunos um estímulo maior do que o divertimento constante, fazendo-lhes compreender que a vida não se resume, apenas, em prazer, alegria, descanso e indiferentismo”*.¹⁴⁷ Trata-se de inculcar na mentalidade infantil a seriedade do louvor à pátria, e das coisas referentes a nação.

A organização das crianças na massa coral era permeada de disciplina, que conduziria ao civismo, à estética, ao gosto erudito. Utilizá-la torna-se determinante para obter o bom aproveitamento dos alunos nas concentrações orfeônicas. E ainda *“socialmente, a sua influência (do canto) faz-se sentir pela ação controladora das atitudes, desenvolvimento do espírito de colaboração intenso, e ainda mais, desperta a noção da responsabilidade dos alunos individualmente”*.¹⁴⁸

Torna-se fundamental neste momento ter “as rédeas” das atitudes individuais, e não somente da massa, é o indivíduo vigiado para obter-se a ordem do todo. A boa conduta dentro do coro torna-se signo da conduta que deveria existir no grande coro que era a nação, regida como no coral, sob a ordem de um maestro, o chefe da nação. Normas que já deveriam ser aprendidas e interiorizadas na mais tenra idade, para que futuramente se pudesse conviver “harmonicamente” cidadão e Estado, como num orfeão. Escreve Villa-Lobos em *A música nacionalista no Estado Novo*: *“Tratava-se de preparar a mentalidade infantil, para reformar, aos poucos, a mentalidade coletiva das gerações*

¹⁴⁵ PERROT, M. Apud. SOARES, C. Op.Cit. p.28.

¹⁴⁶ VILLA-LOBOS, H. *A música nacionalista no governo Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: DIP, s/d. p.39.

¹⁴⁷ VILLA-LOBOS, H. *O ensino popular da música no Brasil*. p.17.

¹⁴⁸ BRANDÃO, Op. Cit. p.114.

futuras.”¹⁴⁹ É um desejo explícito de transformação da mentalidade da população, que se inicia na infância. E ainda: *“Entoando as canções e os hinos comemorativos da Pátria, na celebração dos heróis nacionais, a infância brasileira vai se impregnando aos poucos desse espírito de brasilidade que no futuro deverá marcar todas as suas ações e todos os seus pensamentos, e adquire, sem dúvida, uma consciência musical autenticamente brasileira.”*¹⁵⁰

Gestos precisos, corpo ereto, olhar atento, ações determinadas, correta emissão de voz, conformidade com o todo: eis o conjunto de normas a observar-se na concentração orfeônica. Sobre a atividade do canto, afirmava Judith M. Almeida que *“o exercício do canto coral, por parte das crianças e dos adolescentes, traz grandes benefícios ao indivíduo e à sociedade. De fato, com tal exercício, os jovens fazem, antes de tudo, uma excelente ginástica dos pulmões e dos músculos, desenvolvendo ao mesmo tempo, quase sem se aperceber, algumas qualidades morais e estéticas, tais como: o senso da ordem, da disciplina, da obediência e da camaradagem.”*¹⁵¹ Acredita-se que os efeitos do canto ocorrem de dentro para fora, quase que imperceptivelmente. Os benefícios para o aparelho respiratórios, afirma-se, são vitalizantes, além de “estetizar” e “moralizar” o orfeonista.

Novamente se apresentam os aspectos quase transcendentais da música, que entra na alma dos alunos transformando seus sentimentos, o que ocorre naturalmente, sem percepção direta. E continua: *“Quando se canta em conjunto, é necessário ficar-se no lugar designado a cada um, guardar a posição indicada, estar atento aos sinais do*

¹⁴⁹ VILLA-LOBOS, Heitor. *A música nacionalista no Estado Novo*. DIP, s/d. p.9.

¹⁵⁰ Idem, p.11.

¹⁵¹ ALMEIDA, Judith M. *Aulas de canto orfeônico*. 38ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, s/d. p.37.

professor, manter uma atitude correta, estar de acordo com os companheiros, executar cada um a sua parte, obedecer ao regente, etc. São portanto incalculáveis os efeitos morais e sociais desse exercício, em consequência do qual os jovens adquirem também o senso da responsabilidade na execução coletiva e sentem-se estimulados no seu amor próprio”.¹⁵²

Tais exercícios deverão abranger a totalidade do ser humano, ou seja, seus aspectos físicos, intelectuais, artísticos, morais, cívicos e espirituais.

O canto se apresenta como um concentrado de práticas, que utilizadas adequadamente darão uma formação completa para estas crianças. Ao mesmo tempo que a criança guarda a sua posição no todo e presta atenção nos gestos do regente, ele estará se exercitando para, no futuro manter o seu espaço e sua função ordenadamente na sociedade, prestando atenção nas ordens e determinações do chefe da nação. E ainda, nutre o amor-próprio, adquirindo uma maior auto-estima e assim vontade de louvar a pátria.

A assepsia dos gestos é sinal de ordem, de estética, preceitos necessários ao civismo, à brasilidade. Em *Notas de uma professora de Música Escolar*, Maria Amorim Ferrara, explica que as crianças nas aulas “*não se moverão irrequietas, o que dá péssima impressão de conjunto, e observarão sempre igual distância entre todos os membros do orfeão. Entretanto, não lhes posso impor esta atitude, porque viso sempre a disciplina espontânea*”.¹⁵³ Pensa-se a disciplina como algo que deve nascer dos próprios alunos, estes devem almejá-la para o bom andamento das práticas do orfeão, e não pensá-la somente como uma prescrição do regente.

¹⁵² Idem. p.37.

¹⁵³ FERRARA, Maria Amorim. *Notas de uma professora de música escolar*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1938. p.21.

Há uma outra citação referindo-se a este aspecto da disciplina que diz: “*é indiscutível a necessidade de perfeita e espontânea disciplina, como fator principal para o resultado eficiente do ORFEÃO nas escolas [...].*”¹⁵⁴ Mesmo que esta deva ser espontânea, há um conjunto de normas e determinações, utilizadas pelo professor, que as aplica para gerar a disciplina “espontânea” dos alunos. O próprio método de observação das notas musicais, o manossolfa, é um elemento que cria disciplina sem que se necessite exigí-la demasiadamente, pois este método exige das crianças uma atenção específica nas mãos do regente, do contrário não haveria como obtê-la, pelo fato de haver sempre números elevados de componentes no conjunto orfeônico. Portanto, “*a disciplina absoluta de uma classe é o principal fator para que o mestre obtenha das suas experimentações, seja a classe de 40 ou de 120 alunos. Um só aluno rebelde estabelece uma inquietude contagiosa entre os colegas, para a qual não existe nenhum meio pedagógico da aplicação imediata dos ensinamentos.*”¹⁵⁵

Cria-se todo um repertório para auxiliar na observação dos alunos e do orfeão como um todo, desde programas de canto até órgãos oficiais para tal finalidade. Há entre estes um mapa, chamado *Mapa Geral das Circunstâncias e Escolas Técnicas Secundárias*, que serve para organizar qualquer demonstração orfeônica e no qual os orientadores e professores especializados, discriminam o número de alunos classificados, repertório e observações feitas. Desse modo, a SEMA, (Superintendência de Educação Musical e Artística) *congrega, de uma hora para outra, bons elementos para uma concentração sem grande trabalho, sem prejuízo da organização normal das escolas.*¹⁵⁶

¹⁵⁴ FREITAS. Op. Cit., p.19.

¹⁵⁵ VILLA-LOBOS, H. *O ensino popular da música no Brasil*. p.19.

¹⁵⁶ Idem. p.33.

Em outra publicação encontram-se estes apontamentos acerca do uso de tais mapas: *“Nesses mapas, aluno por aluno é observado nas suas inclinações, aversões, hábitos, conduta, registrando-se por fim a influência que nele exerceu a prática orfeônica e as exortações do professor”*.¹⁵⁷ Os cuidados com relação ao aluno eram bastante minuciosos. O trecho acima parece demonstrar uma atenção no sentido de conhecer o caráter dessas crianças e saber qual o “grau” artístico necessário que deverão receber para poderem “regenerar-se” pela arte e estarem prontos ao culto cívico.

Estes olhares da disciplina, que chegam via Estado, remetem às palavras de Michel Foucault: *“A disciplina implica um registro contínuo. Anotação do indivíduo e transferência da informação de baixo para cima, de modo que, no cume da pirâmide disciplinar, nenhum detalhe, acontecimento ou elemento disciplinar escape a esse saber. [...] A disciplina é o conjunto de técnicas pelas quais os sistemas de poder vão ter por alvo e resultado os indivíduos em sua singularidade. É o poder de individualização que tem o exame como instrumento fundamental. O exame é a vigilância permanente, classificatória, que permite distribuir os indivíduos, julgá-los, medi-los, localizá-los e, por conseguinte, utilizá-los ao máximo. Através do exame, a individualidade torna-se um elemento pertinente para o exercício do poder.”*¹⁵⁸

No orfeão o aluno é percebido em sua individualidade, para isso passa por um “registro contínuo”, que terá como única utilidade a perfeita inserção na coletividade, e assim, consonância em relação aos demais membros. Portanto, o olhar do regente deve controlar as atitudes, perceber os erros, manter a harmonia, quase que reger os sentimentos.

¹⁵⁷ ESTRELLA, Arnaldo. Diferença entre o ensino de Canto Orfeônico implantado pelo SEMA e o ensino de música ministrado nos Conservatórios. In: *Presença de Villa-Lobos*. 1º ed. 9º vol. Rio de Janeiro: MEC/DAC – Museu Villa-Lobos, 1974. p.35.

¹⁵⁸ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979. p.106.

Para isso, este deveria ter algumas qualidades, quais sejam: “[...] calma, muita força moral, de vontade e técnica, atuando sobre os dirigidos; plástica de porte; elegância natural dos gestos e muita vivacidade”.¹⁵⁹ O regente é antes de mais nada um modelo para os alunos, e aquele que deve induzir a uma disciplina espontânea. Não obstante o objetivo principal deve ser a aprendizagem das crianças. A formação da disciplina não se direciona somente a elas, mas acredita-se que os professores também estão recebendo a sua formação, portanto, o canto “*influi junto aos educadores, no sentido de apontar-lhes, espontânea e voluntariamente, a noção de disciplina, não mais imposta sob a rigidez de uma autoridade externa, mas perfeitamente aceita, entendida e desejada*”.¹⁶⁰

Diversos trechos acerca do modo como os alunos deverão se manter no orfeão são encontrados em programas e livros sobre canto. Um desses sugere que “*para que os coristas e orfeonistas sejam disciplinados, devem observar: a posição do corpo, que deve ser ereta porém sem rigidez; a atenção no regente, a fim de seguir suas indicações; os movimentos de levantar-se e assentar-se sem ruído, obedecendo ao ritmo indicado pela regência*”.¹⁶¹

Algumas exigências eram observadas com rigor no exercício do canto, como por exemplo: extrema disciplina, caráter cívico do canto orfeônico, estética, beleza artística. A importância da disciplina aliada ao caráter estetizante da música, a transmissão do sentido do belo que esta continha, era um pressuposto no ensino do canto, pois além de uma juventude disciplinada era necessário uma juventude *embelezada* em todos os sentidos: físico, moral e espiritual. Escreve Villa-Lobos que o canto demonstra “[...]”

¹⁵⁹ Depto. de Ed. do Distrito Federal. *Programa do ensino de música*. p.60.

¹⁶⁰ Idem., p.23.

¹⁶¹ COSTA, Carlinda Filgueiras Lima. *Canto a solo coral*. 1935. p.69.

sensações de ordem propriamente estética: faculdade de emoção ante a beleza melódica ou ante a capacidade dinamogênica do ritmo”.¹⁶²

Por meio da “beleza” melódica dos hinos, contrapostos aos ritmos sincopados dos negros da cidade se procura criar o “transe cívico”, como afirma Wisnik. Porém, se por um lado Villa-Lobos afirma o caráter relevante dos aspectos estéticos da música, por outro já afirma que *“sua função não se limita à importância de formação estética, mas assume um caráter eminentemente socializador”*.¹⁶³ Assim, à questão da disciplina e da estética alia-se o aspecto fundamental da função socializadora. E esta função já começaria na escola, pois, continua falando Villa-Lobos, que o canto não deve se limitar a exibir publicamente as qualidades musicais da infância, *“mas deve participar da vida quotidiana da escola, imprimindo ao ambiente escolar uma impressão de sentimento cívico, de solidariedade e de disciplina”*.¹⁶⁴ O canto seria como um disciplinador da alma e do corpo, exercendo uma função vital na vida das crianças, visto que iria formá-las para a vida em sociedade.

A busca pela *perfectibilidade* da raça persegue um padrão de beleza que procura-se neste momento vislumbrar na massa. E a música se transforma num instrumento bastante prático para que isto ocorra. Assim *“a escola no Brasil [...] deve ser o templo para se desenvolver a alma, cultivar o amor à beleza, compreender a fé, respeitar o silêncio, adorar os fatos e coisas sobrenaturais, e, finalmente, preocupar-se com todas as qualidades e virtudes, de que mais depende o progresso da humanidade”*.¹⁶⁵ Já que em

¹⁶² VILLA-LOBOS, H. *A música nacionalista no governo Vargas*. p.09.

¹⁶³ Idem. p.19

¹⁶⁴ Idem, p.19.

¹⁶⁵ VILLA-LOBOS, H. *O ensino popular da música no Brasil*. p.17.

outros meios tais características não eram cultivadas devidamente, como o Estado propunha, a escola seria o espaço mais apropriado para tal projeto.

Cada passo em um lugar determinado, cada som num tom ordenado. A ordem dos gestos deveria se dar sem erros. Para isso a atenção dos alunos deveria ser máxima. A técnica do *manossolfa*¹⁶⁶ facilitava tal atenção, pois era através dos gestos das mãos do regente que os alunos emitiam suas vozes e assim “*obtem-se com esse processo, a disciplina natural, tão necessária ao ensino de canto orfeônico*”.¹⁶⁷

A disciplina que se cria através do *manossolfa* deve surgir pela atenção nas mãos do regente. É exigido dos alunos uma ordem quase que obrigatória, pois sem atenção do olhar e percepção auditiva, que se dá no mais absoluto silêncio, torna-se impossível a execução de qualquer canto, e a disciplina que surge daí leva a crer que esta seria algo natural. Se afirma ainda que esta técnica “[...] *desenvolve a consciência do som, melodia e harmonicamente constituindo a sua prática um dos principais pontos de interesse na aula*”.¹⁶⁸ Era procedente que a atenção partisse espontaneamente do aluno, esta consciência pela importância do canto deveria ser uma exigência dele próprio. E não somente a técnica do *manossolfa* ordena e disciplina, também o processo de “afinação” do conjunto orfeônico deve ocorrer sem interrupção, com silêncio máximo, portanto, disciplinadamente.

¹⁶⁶ **Manossolfa**, como a palavra indica, é o solfejo por meio de sinais com as mãos. Deve ser dado como elemento preponderante para fixar a atenção dos alunos, uma vez que requer a constante observação dos movimentos diversos das mãos do professor. [...] O *manossolfa* divide-se em falado, entoado, simples e desenvolvido. O primeiro deve ser empregado para reter os nomes das notas e nomeá-las disciplinadamente a um determinado movimento da mão do professor. O seu fim é principalmente acostumar os alunos à disciplina do conjunto. Logo que eles conheçam, mais ou menos, os nomes correspondentes aos sinais da mão, o professor passará à entoação das notas, empregando, assim, o *manossolfa entoado*. O *manossolfa* é simples quando o solfejo é em uníssono. É desenvolvido quando é feito a duas e três vozes, empregando-se sinais convencionais para determinar acidentes, escalas ascendentes e descendentes, repetição de notas, etc. (definição retirada de: VILLA-LOBOS, Heitor. *Programa do ensino de música*. p.22)

¹⁶⁷ VILLA-LOBOS, H. *Programa do ensino de música*. p.22.

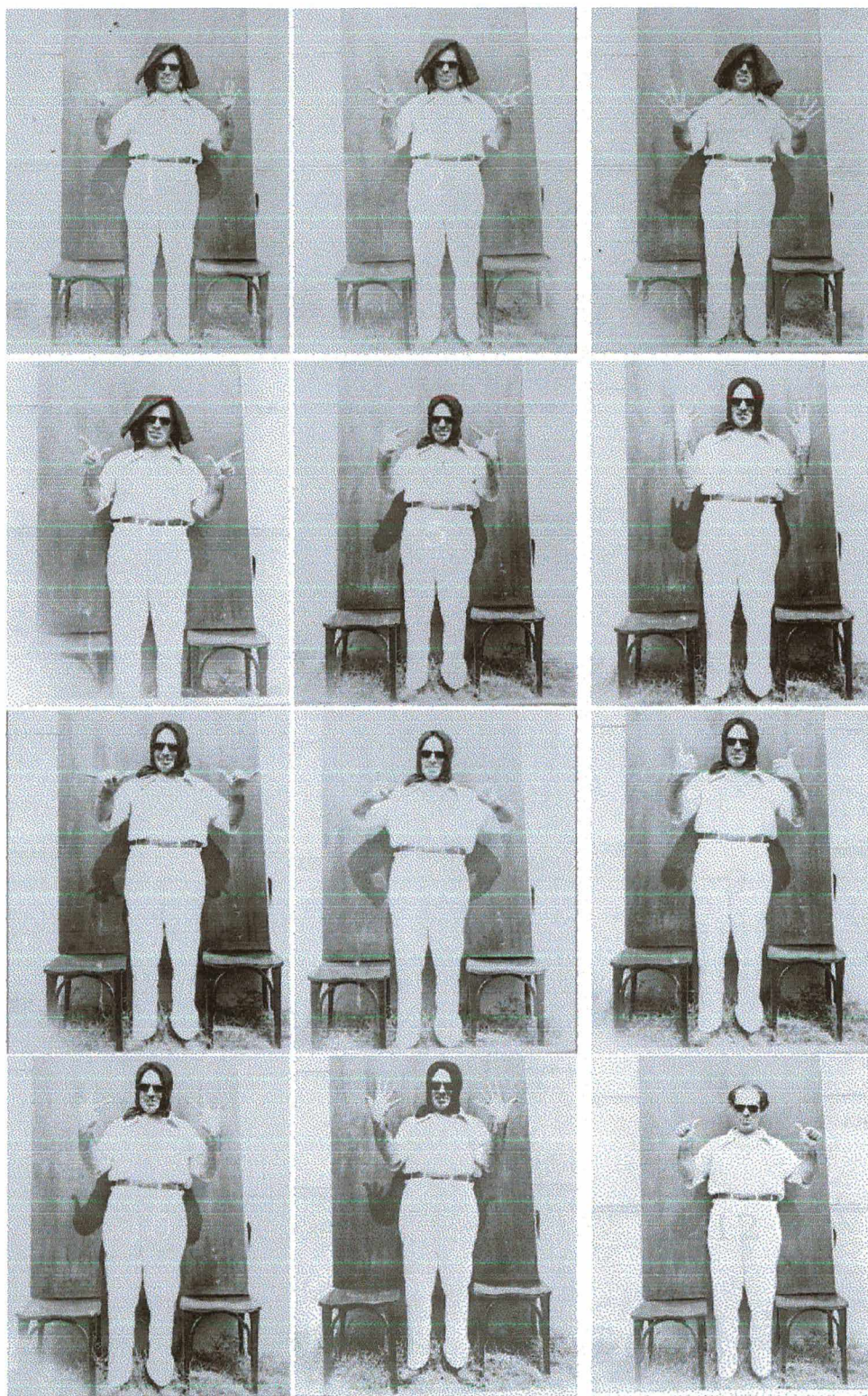


Figura 7 Técnica do manossolfa, representada por Villa-Lobos. (Fonte: CD Villa-Lobos)

¹⁶⁸ BRANDÃO, José V. Op. Cit. p.114.

A “declamação rítmica”, seria outro elemento do ensino do canto, o qual consistia um conhecimento não só do *sentido* do texto, como do *valor* de cada palavra dentro do ritmo da música. “Assim, a declamação rítmica age como disciplinadora suave, obrigando os alunos à atenção necessária ao sinal de início, fazendo-os compreender a valiosa cooperação de cada um para o perfeito resultado do conjunto”.¹⁶⁹ Tais prescrições eram constantes nos manuais teóricos do ensino de canto. A citação anterior apresentou a questão da cooperação de cada um para a perfeição do conjunto, sendo que esta tornava-se uma problemática bastante procedente no âmago de projetos deste cunho, ou seja, a preocupação em relação a coletividade. O enaltecimento do indivíduo não deve fazer parte de projetos envolvendo a formação da nacionalidade, da brasilidade, sendo que tal enaltecimento, portanto deveria estar sempre no todo, no coletivo.

Ao descrever o desenvolvimento de seus alunos nas aulas de canto e o aspecto coletivo deste, uma professora afirma: “meu orfeão está bem equilibrado e homogêneo. Duas vezes consegui, este ano, reunir as alunas para audições coletivas. Atingi, portanto, a melhor finalidade do orfeão escolar, que é desenvolver o espírito de cooperação de todos os seus membros, sem singularizar nenhum”.¹⁷⁰ O investimento no aspecto coletivizante e socializador é algo que persegue a todo momento a prática e o discurso em relação ao canto orfeônico.

O indivíduo entra em cena para compor o todo, a massa, portanto a maneira como posiciona o próprio corpo em relação ao conjunto é fundamental para o êxito do orfeão. Tal atitude por parte do aluno, conduz à disciplina, e esta a uma atitude ordeira

¹⁶⁹ VILLA-LOBOS, H. Op.cit. p.14.

¹⁷⁰ FERRARA, M^a Amorim. *Notas de uma professora de música escolar*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1938. p.51.

dentro do grande coro, visto como uma representação da nação, tendo como o seu chefe o maestro, que busca um uníssono de todos os componentes, como almeja neste momento o chefe do Estado, obter uma face para o Brasil, ou talvez criá-la, criar uma nacionalidade em meio a esta miríade de culturas dentro do espaço chamado Brasil. Esta pretensão de certa forma, se busca visualizar por intermédio da massa coral, que reunindo as diversidades do país, diante do poder regenerador e estetizador da música, compõe por breves, mas densos momentos, um monumento de brasilidade.

A importância dada a execução dos gestos dos alunos no orfeão é algo bastante explícito nos manuais de instrução, programas de canto, etc. Transcrevo aqui o que se escreve em relação a determinados gestos dos orfeonistas: *“A atitude correta do orfeonista numa aula de canto orfeônico facilita a boa respiração e emissão do som. A posição do corpo, é necessário aliar-se a mais rigorosa atenção indispensável para a obtenção de um resultado eficiente. Pouco a pouco, os alunos terão compreendido que a disciplina é a base do canto orfeônico, e ainda que uma atitude correta e agradável, fator da estética individual, tem uma influência acentuada na estética do conjunto. O movimento, em conjunto, de levantar e de sentar, induz os alunos ao sentimento do ritmo, pois que ritmados são os sinais que determinam tais movimentos.”*¹⁷¹

A atenção, premissa da técnica do manossolfa, corresponde a um dos fatores principais para a atividade do canto orfeônico, atenção esta que leva constantemente os alunos a disciplinarem-se para compor a estética do conjunto. Estética que somente se obtém se cada um souber reger a própria postura na massa coral. A compreensão de tal instrução por parte dos alunos tornava-se fundamental, pois disso dependeria a perfeita

organização da massa coral. Advertindo sobre a emissão da voz no coro, F. Albuquerque da Costa escreve que *“deve-se cantar com o corpo firme e naturalmente ereto, tendo a cabeça levantada e o corpo um pouco inclinado para a frente, sobre uma das pernas; os ombros naturalmente caídos e o peito erguido sem exagero”*.¹⁷² O detalhamento da advertência em relação ao corpo surpreende pelas minúcias com que são descritos.

Uma postura correta do corpo, um olhar direcionado, local determinado de apoio das mãos, o momento de sentar-se e levantar-se, tudo concorre para um uso saudável e utilitário do corpo, um corpo que sirva para construir a nação. Carmen Soares em seus estudos sobre a ginástica científica francesa no século XIX, afirma a partir de estudos sobre Coronel Amoros, estudioso da ginástica, encontrando em seus textos afirmações sobre o emprego do canto na ginástica, o qual afirma que este possui duas funções: *“desenvolver o aparelho respiratório e, ao mesmo tempo, virtudes. É possível inferir que os cantos, mais do que voltados a uma melhoria da capacidade respiratória, buscavam um efeito político de integração social tornando-se, assim, elementos de moralização”*.¹⁷³ Os efeitos morais e estéticos que se buscam por meio do processo do canto são perseguidos com rigidez, e devem desenvolver-se paralelamente aos aspectos artísticos, mas a prioridade deve ser colocada ainda naqueles efeitos.

A função do canto como elemento moralizador é algo bastante procedente já neste momento na sociedade europeia, conforme nos mostra Soares, e ainda como integrador social. Como auxiliadora do desenvolvimento do aparelho respiratório, a prática

¹⁷¹ Departamento de Educação do Distrito Federal. *Programa do ensino de música*. Rio de Janeiro: Oficina gráfica da secretaria geral de Educação e Cultura, 1937. p. 14.

¹⁷² COSTA, F. Albuquerque da. *Os fundamentos do canto orfeônico* (primeira parte de um método teórico e prático para o estudo do canto-corral nos Conservatórios, Escolas Normais, Ginásios, etc, etc). Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia, s/d. p.3.

¹⁷³ SOARES, Carmen. *Imagens da educação no corpo*. Campinas, SP: Autores Associados, 1998. p.46.

da correta respiração, ritmada, etc, é certamente um dos aspectos mais observados no exercício do canto, sendo seis as modalidades de respiração adotada no orfeão, prescritas por Villa-Lobos:

1º - Respiração de descanso, isto é, natural feita à vontade;

2º - Respiração de disciplina, já com ritmo, feita, entretanto, naturalmente. É esse um dos principais exercícios;

3º - Com a mesma disciplina, emitindo som, mas sem cantar (suspiro). Este exercício deverá ser feito em todas as vogais;

4º - Com ritmo e entoação;

5º - Definindo a nota e entoando;

*6º - Entoação artística.*¹⁷⁴

Na segunda modalidade, “respiração de disciplina”, há a observação de que este é um dos principais exercícios. Este aspecto é uma premissa a tal atividade neste momento. Tal disciplina no entanto não é exigida aleatoriamente, mas sim porque direciona o aluno a observar outras determinações do trabalho com o canto orfeônico, como a própria respiração, a boa postura, a harmonia do conjunto coral, a boa entonação da voz, a atenção ao regente, e ainda a manutenção da ordem entre os milhares de orfeonistas. Assim, a observação da disciplina, opera como um meio e não como um fim em si mesma, mediatiza a relação entre o regente e os alunos do orfeão. A interiorização por diversas formas da importância da disciplina no caráter dos orfeonistas gera nestes uma certa dependência. A relação que se cria entre regente ou professor e os alunos, nas aulas ou apresentações de canto orfeônico se torna estritamente gestualizada, regida por meio de sinais. Portanto faz-

¹⁷⁴ VILLA-LOBOS, H. *Programa do ensino de música*. p.15.

se imperativo a concentração entre os orfeonistas, e no gestuário do manossolfa pelo maestro.

Cada ação dos alunos na massa coral recebe uma grande relevância na organização da sua totalidade, imersa num simbolismo que busca o louvor da pátria em cada detalhe de seus gestos, o qual é observado de maneira minuciosa nos manuais de canto. Como subtítulo de um dos programas de canto, encontra-se a “Saudação orfeônica”, o texto afirma: *“a saudação orfeônica é um gesto simbólico de mão aberta, colocada à altura do ombro ou da cabeça, numa continência rápida que serve para precisar o início da rigorosa disciplina que requerem todos os conjuntos vocais nas escolas”*.¹⁷⁵

Há um detalhamento sobre cada tipo de saudação, sobre a posição exata das mãos em cada uma delas, dos dedos, e ainda a significação patriótica de cada uma. Encontra-se escrito sobre um desses movimentos da mão espalmada na saudação que ela *“mostra sinceramente a generosidade brasileira, sempre ‘mão aberta’”*.¹⁷⁶ Na citação seguinte Claudine Haroche aborda a questão dos rituais de civilidade na política absolutista, a qual pode-se aplicar neste estudo, que diz: *“O poder busca ter ao alcance da vista o gesto, o comportamento, o olhar de cada um para assegurar-se, por meio de signos visíveis de reverência e de respeito, da obediência de corpos e almas. A atenção dedicada pelo poder aos corpos, aos gestos, às posturas e aos olhares, para neles desvendar toda falta de deferência, é pois, um elemento crucial na política absolutista”*.¹⁷⁷ Pode-se perceber na saudação orfeônica um *“signo de reverência da obediência de corpos e almas”*, como

¹⁷⁵ Departamento de Ed. do Distrito Federal. *Programa do ensino de música*. p.16.

¹⁷⁶ Idem, p.17.

¹⁷⁷ HAROCHE, Claudine. *Da palavra ao gesto*. Campinas, SP: Papirus, 1998. p.54.

afirma Haroche, no qual se exprime de maneira organizada e sincronizada a obediência à nação, e a tudo que a representa, qual seja, a bandeira, datas comemorativas de heróis, etc.

Determina-se no guia de instruções para o curso de música instrumental para formação de músicos de banda, no artigo 14, que “*os alunos do curso de música instrumental participam obrigatoriamente (grifo meu) do Orfeão da Escola*”.¹⁷⁸ E consta ainda do Regulamento do Ensino especializado de música instrumental que “*o aluno que for destinado a seguir a profissão de Banda terá que fazer dois ou três anos do Curso Geral, incluindo-se o ensino obrigatório de Música e Canto Orfeônico [...]*”.¹⁷⁹ Se percebe na disciplina de canto orfeônico uma certa liderança em relação às demais disciplinas lecionadas, segundo Villa-Lobos.

É interessante observar a obrigatoriedade do ensino de canto para a banda, sendo que nesta o aprendizado é quase que somente com os instrumentos, não sendo utilizada a voz. O prática do canto serve basicamente como uma “doutrina” à parte para a banda. Encontra-se tal termo em um trecho de José Vieira Brandão, o qual afirma o seguinte: “*No campo da pedagogia, este conjunto de leis e princípios que governam o estudo da psicologia humana e conduzem o homem através da vida por uma estrada sólida que a tradição e a experiência de nossos ancestrais vem nos ensinando, já se pode colocar mais esta doutrina, que denominaremos ‘doutrina orfeônica’ como uma necessidade premente para completar e aperfeiçoar a força espiritual dos homens do futuro*”.¹⁸⁰ A “doutrina orfeônica” é colocada ao lado da psicologia como uma real necessidade para os homens, isso esclarece o fato de ela ser obrigatória para os alunos da banda. É um

¹⁷⁸ Depto. de Ed. do Distrito Federal. *Programa do ensino de música*. (A organização deste programa foi feita no ano de 1934 pelo Maestro H. Villa-Lobos, superintendente de Educação Musical e Artística) p.57.

¹⁷⁹ *Idem.*, p.63.

¹⁸⁰ BRANDÃO, José V. Op. Cit. p.116.

ensinamento moral e espiritual e ainda cívico que os alunos deverão ter, para empregá-lo agora e no futuro.

Procura-se incutir nos corpos uma nova mentalidade e uma nova gestualidade, adequadas aos novos conceitos pensados para a nação, e isto se concretiza pela possibilidade que existe no corpo plástico, que é capaz de se moldar de acordo com os diferentes projetos do Estado. O corpo utilizado como instrumento do poder por meio da disciplina constante, disciplina esta que deve ser “desejada” por cada indivíduo. E nas palavras de Foucault *“a disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos «dóceis». A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por uma lado uma «aptidão», uma «capacidade» que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita”*.¹⁸¹

De fato, no coral pode se perceber este elemento de sujeição, em que a massa deve se exprimir musicalmente no seu amor pela pátria, porém sem que, no entanto, como afirma Wisnik, “faça valer seus direitos”¹⁸². A disciplina musical utilizada pelo Estado, realiza um certo domínio e direcionamento das tensões e dos conflitos da massa, porém, os fatos demonstram ela não pode camuflar estes conflitos e tensões por muito tempo e nem totalmente.

¹⁸¹ FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. p.127.

¹⁸² WISNIK, Getúlio da paixão cearense. Op. Cit. p. 189.

Considerações finais

As práticas disciplinares e estetizantes do corpo, concretizadas via música no espaço do orfeão, foram o enfoque principal neste trabalho. O envolvimento por parte do Estado Novo em práticas que utilizaram as multidões, perpassaram várias das políticas educacionais e culturais deste período. O Estado, ao inserir-se nas massas pelo canto orfeônico, por meio de apelos ufanistas, tornaria sua presença mais próxima nas letras das canções, na presença do regente, no contingente de orfeonistas, na busca pela ordem exigida tanto pelo regente como pelo chefe da nação.

Corpos modelados pela “respiração de disciplina” , pelos “sentimentos” transmitidos pela música - que afirmou-se em vários momentos, “entrava na alma criando nesta a virtude”-, pelos gestos harmonizados na multidão. A busca de uma *perfectibilidade* “ousou” por diversos meios concretizar este anseio de *perfeição*, e a música na sua modalidade de canto orfeônico, foi efetivamente utilizada neste projeto de melhoramento da raça.

Não obtive certamente todos os resultados esperados e nem foi aceita sem reações, porém manteve um espaço na sociedade e viabilizou muitas manifestações que demonstraram em vários momentos este uníssono de tons e a imagem de um país coeso. Buscando os sons da natureza, os sons do interior do Brasil, os sons da “pureza” do folclore, Villa-Lobos empreende um projeto que visa elevar o país pela música, nacionalizar e estetizar, na cooperação com o Estado que apoia o projeto e investe várias forças para sua concretização. Utilizando as palavras de Wisnik: “[...] *o músico e o político se correspondem: para destrinchar a partitura política da nação o chefe teria que*

ser, a seu modo, um verdadeiro maestro, e o maestro, para conduzir a harmonia social regendo o conflito, teria de constituir-se num verdadeiro chefe".¹⁸³ Nos entremeios entre músico e político, entre ensaios e apresentações, as tentativas de disciplinarizar, embelezar, moralizar, enfim, *perfectibilizar* física e moralmente se objetivaram nos corpos infantis da nação. Estes "papéis em branco", como se afirmou em relação as crianças no orfeão, foram a base deste projeto pedagógico-musical-estetizante. A música, com uma ação legitimada e apoiada pelo Estado, investindo nos sentimentos, nos gostos, na "alma" e nos corpos da massa.

¹⁸³ WISNIK, Getúlio da paixão Cearense. Op. Cit. p.190.

Referências Bibliográficas

- ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
- ARENDT, Hannah. *O sistema totalitário*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.
- BIZZO, Nélio Marco Vincenzo. O paradoxo social-eugênico, genes e ética. In: *Revista USP*. São Paulo (24): dezembro/fevereiro 1994/95.
- BOSI, Alfredo. (Org.) *Cultura brasileira: temas e situações*. 2º ed. São Paulo: Ática, 1992.
- CAPELATO, Mª Helena R. *Multidões em cena: propaganda política e varguismo e no peronismo*. Campinas, SP: Papirus, 1998.
- CASA NOVA, Vera. Condenados ao sentido. In: *Corpo e sentido*. São Paulo: Unesp, 1996.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural..* Campinas, SP: Papirus, 1995.
- _____. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 4ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- CONTIER, Arnaldo D. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo*. Bauru, SP: EDUSC, 1998.
- CRESPO, Jorge. *A História do corpo*. Lisboa: Difel, 1990.
- DEL PRIORE, Mary Lucy M. Dossiê: a história do corpo. In: *Anais do Museu Paulista: História e cultura material*. Vol. 3, Jan./dez., 1995. São Paulo.
- ELIAS, Norbert. *Os Alemães: a luta pelo poder e a evolução do habitus nos séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- _____. A Política da Beleza: nacionalismo, corpo e sexualidade no projeto de padronização brasileira. In: *Diálogos Latinoamericanos*. Dinamarca, 1/2000.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 13º ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

- _____. *Microfísica do poder*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- _____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- GOMES, Angela de Castro. (org.) *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- HAROCHE, Claudine. *Da palavra ao gesto*. Campinas, SP: Papirus, 1998.
- HERSCHMANN, Micael M. & PEREIRA, Carlos Alberto M. *A invenção do Brasil moderno: medicina, educação e engenharia nos anos 20-30*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- HORTA, José Silvério Baía. *O hino, o sermão e a ordem do dia: a educação no Brasil (1930-1945)*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.
- LENHARO, Alcir. *A sacralização da política*. Campinas/SP: Papirus, 1986.
- MAIO, Marcos Chor. *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ/CCBB, 1996.
- MARQUES, Vera Regina Beltrão. *A medicalização da raça: médicos, educadores e discurso eugênico*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994.
- MATTA, João da. Apud. EFEGÊ, Jota. *Maxixe - a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- Presença de Villa-Lobos*. 1ª ed. 10º vol., Rio de Janeiro: MEC/DAS/MUSEU/VILLA-LOBOS. 1977.
- Presença de Villa-Lobos*. 1ª ed. 5º vol., Rio de Janeiro: MEC-Museu Villa-Lobos. 1970.
- Presença de Villa-Lobos*. 1ª ed. 9º vol. Rio de Janeiro: MEC/DAC-Museu Villa-Lobos 1974.
- NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.
- PANDOLFI, Dulce. (org) *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

- PEDRO, Antonio. *Samba da legitimidade*. (Dissertação de Mestrado apresentada para o Departamento de Filosofia, Letras e Ciências da Universidade de São Paulo), São Paulo: USP, 1980.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- SCHWARCZ, Lilia. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARTZMAN, Simon. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Edusp, 1984.
- SCHPUN, Mônica Raisa. *Beleza em jogo: cultura física e comportamento em São Paulo nos anos 20*. São Paulo: Boitempo/Editora Senac, 1999.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SILVA, A. L. da. & LAGO, M. C. & RAMOS, T. R. (orgs.) *Falas de gênero*. Florianópolis, Ed. das Mulheres, 1999.
- SOARES, Carmen. *Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa no século XIX*. Campinas, SP: Autores Associados, 1998. (Col. Educação Contemporânea).
- SODRÉ, Muniz. *Samba o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.
- SQUEFF, Enio. & WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

Fontes

- ALMEIDA, Judith A. *Aulas de Canto Orfeônico: para as quatro séries do Curso Ginásial*. 39ª Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.
- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*.
- BULHÕES, Amabilio. *Música e canto orfeônico*. 5ª. ed. Niterói: Dias Vasconcelos, s/d.
- BEUTTENMULLER, Leonila Linhares. *O Orfeão na Escola Nova* (Aprovado pela Superintendência de Educação Musical e Artística e Adotado pelo Departamento de Educação do Distrito Federal). Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1937.
- COSTA, F. Albuquerque da. *Os fundamentos do canto orfeônico* (primeira parte de um método teórico e prático para o estudo do canto-coral nos Conservatórios, Escolas Normais, Ginásios, etc, etc). Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia, s/d.
- COSTA, Carlinda F. L. *Canto a solo coral orpheão*. s/local e s/editora. 1935.
Departamento de Educação do Distrito Federal. *Programa do ensino de música*. Rio de Janeiro: Oficina gráfica da secretaria geral de Educação e Cultura, 1937.
- KEHL, Renato. *A cura da fealdade*. São Paulo: Monteiro Lobato e Cia, 1933.
- IRAJÁ, Hernani de. *Morfologia da Mulher: A plástica feminina no Brasil*. Estudos Brasileiros. 4ª ed., Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1937.
- FERNÁNDEZ, Oscar Lorenzo. O canto coral na escolas. In: *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: Biblioteca da Escola Nacional de Música s/d.
- FERRARA, Maria Amorim. *Notas de uma professora de música escolar*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1938.

- FORZANO, Elda Elena Barone. *Razão histórica do canto como elemento educacional*. Rio de Janeiro, 1941. (Tese apresentada à Comissão Examinadora do Concurso para professora de Música e Canto Orfeônico dos Institutos de Educação do Estado do Rio).
- FREITAS, Maria Elisa Leite, & TEITEL, Samuel. *Noções de música e canto orfeônico*: 1ª série. (Livro adotado oficialmente pelo programa de música e canto orfeônico do Colégio Pedro II). Rio de Janeiro: Papelaria Brasil, 1941.
- LACOMBE, Laura Jacobia.& Bevilacqua. *Vamos Cantar* (Teoria e canto orfeônico segundo o programa oficial) 6ª ed. Primeira Série – Curso Ginásial. São Paulo: Editora do Brasil S/A, 1951.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Ministério das Relações Exteriores – Divisão Cultural - Imprensa Nacional, 1949.
- RAYMUNDO, Domingos. *Compêndio de música*. Rio de Janeiro: Cooperativa Editora dos Compositores e músicos profissionais Ltda, 1945.
- SIQUEIRA, José. *Música para a Juventude* – Primeira série. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1958.
- VILLA-LOBOS, H. Educação Musical. In: *Boletim Latino-Americano de Música*, Ano VI, Tomo VI, 1ª parte, Rio de Janeiro, 1946.
- _____. *O ensino popular da música no Brasil*: o ensino da música e do canto orfeônico nas escolas. Departamento de Educação do Distrito Federal – Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA). Rio de Janeiro: Officina Grafica da Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1937.
- _____. *A música nacionalista no Estado Novo*. DIP, s/d.

_____. *A Música nacionalista no governo de Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: DIP,

s/d.

Revistas

Revista *Música Viva*, de jun. de 1940, jan. fev. de 1941 e ago. de 1948, boletim do Grupo “Música Viva”, publicação do Rio de Janeiro, dirigida pelo Prof.º O. Bevilacqua;

Revista *Brasileira de Música*, publicação da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, do Rio de Janeiro, a qual constam da comissão diretora os professores Guilherme Fontainha, presidente, Lorenzo Fernandez e Bernardo Eisenlohr;

Revista *Musical*, PE, nº4, Ano II, 29/04/1920.

Revista *O Estudante de Música*, publicação do Diretório Acadêmico do Instituto Nacional de Música, do Rio de Janeiro.

Imagens

CD-ROM *Vida e Obra de Heitor Villa-Lobos*

Copyright© 1996 LN Comunicação & Informática Ltda. (LN).

Coordenação, direção geral e realização: Luiz Nogueira

Criação do texto original, consultoria e revisão de textos: Vasco Mariz