A MÚSICA NA ESCOLA PAULISTA DA 1ª REPÚBLICA: HISTÓRIA E CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NACIONAL

Renato de Sousa Porto Gilioli* - PPG-USP

Este artigo apresenta resultados da dissertação de mestrado *"Civilizando" pela música: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da Primeira República (1910-1930)* (São Paulo, Faculdade de Educação-USP, 2003), enfocando a relação entre orfeonismo e construção da identidade nacional durante a Primeira República no Brasil. O período abordado é relevante pelo fato de que o início do movimento orfeônico é geralmente associado às iniciativas de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) à frente da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) na década de 1930. Na verdade, tal fenômeno surgiu institucional e sistematicamente no Estado de São Paulo na década de 1910. Desse modo, é errôneo considerá-lo como projeto concebido a partir de seu vínculo ao getulismo (como faz Contier, 1998), embora nesse período a prática tenha ganhado alcance nacional.

O orfeonismo

O canto orfeônico caracteriza-se por ser modalidade de educação musical voltada a amadores e praticada em conjuntos corais *a capella* (sem acompanhamento de instrumentos). O adjetivo "orfeônico" remete ao deus grego Orfeu, lendário por amansar as feras e encantar os homens através da música. A vantagem do canto em relação ao ensino de quaisquer instrumentos musicais reside no seu baixo custo, motivo de sua adoção em larga escala nas escolas européias desde o século XIX. Além de ser considerado poderoso agente educativo e capaz de despertar a sensibilidade estética dos alunos, foi elemento relevante na construção da identidade nacional de vários países.

As primeiras iniciativas de se ensinar música nas escolas através do canto coletivo ocorreram no início do século XIX, na Alemanha. O termo *orphéon* foi utilizado pela primeira vez em 1831, designando uma sociedade coral francesa. Em 1836, o ensino de canto tornou-se disciplina obrigatória nas escolas de Paris. Na segunda metade do século XIX, a

prática orfeônica, principalmente a escolar (havia orfeões também em fábricas, igrejas e quartéis), foi levada a outros países, destacando-se Inglaterra, Espanha, EUA e Rússia.

O movimento orfeônico inseriu-se no despertar do nacionalismo europeu novecentista, tendo repertório que consistia, essencialmente, em marchas patrióticas, folclore e canções infantis. Seu propósito era educar o "povo"[1] para o patriotismo, ensinar a escrita da música erudita aos cantantes e "civilizar" os costumes das classes populares. No período em que Napoleão III governou a França (década de 1850), popularizaram-se grandiosos festivais de coros orfeônicos, que exaltavam as qualidades do povo e território francês e o regime. Tais manifestações tornaram-se o principal símbolo do orfeonismo.

No Brasil, após tentativas pontuais[2] de implantar práticas corais nos moldes dos Orfeões europeus, o canto orfeônico foi introduzido nas escolas de São Paulo na década de 1910. De 1910 a 30, destacaram-se vários educadores musicais no Estado (eram os principais nomes no Brasil da época): João Gomes Junior[3], Carlos Alberto Gomes Cardim[4], Lázaro Lozano, Fabiano Lozano[5], João Baptista Julião[6] e Honorato Faustino[7].

Implantaram os princípios do orfeonismo nas escolas públicas brasileiras, formaram a primeira geração de docentes de música sob essa orientação e implantaram o método analítico (abolindo a pedagogia das antigas *Artinhas* ou *Artes da Música*, manuais didáticos escritos como os métodos portugueses existentes desde o século XVII, voltados para a formação de músicos profissionais). A disciplina Música deixou de transmitir um saber de ofício para tornar-se escolarizada, pedagogizada, autônoma do conservatório, da composição, da regência e da prática instrumental, enfim, da profissionalização mais estrita. Os mentores do canto orfeônico afirmavam não ter por objetivo formar pequenos maestros ou músicos, mas desenvolver a sensibilidade estética e educar o ouvido dos alunos.

Além de ter introduzido renovação pedagógica, o orfeonismo paulista visava escolarizar os corpos de alunos e professores (ginástica vocal). Subsumia a oralidade à escrita: uma vez que os alunos deveriam abandonar práticas musicais mnemônicas (memorização) por uma mediação realizada unicamente através do código escrito (encarado

como mais “civilizado”) conforme fossem alfabetizados na partitura. Trata-se da tradicional divisão iluminista: povos sem escrita (“selvagens”) X com escrita (“civilizados”).

Os mentores do orfeonismo paulista colaboraram ativamente para criar e reforçar elementos de culto à identidade nacional brasileira. Organizaram as primeiras manifestações corais orfeônicas expressivas no país: as excursões do Orfeão Normalista de Piracicaba pelo interior paulista (década de 1910 e início dos anos 20), a apresentação do coral infantil paulista no Teatro Municipal paulistano com cerca de mil vozes (1926) e a ida do Orfeão Piracicabano aos Teatros Municipais de São Paulo e do Rio de Janeiro (1929), cuja repercussão foi expressiva e rendeu elogios na imprensa, inclusive de Mário de Andrade. Além disso, o Orfeão Piracicabano gravou um disco pela RCA Victor (1929).

Na década de 1910, os hinos do panteão nacional (“Hino Nacional”, “Hino à Bandeira” etc.) ainda não haviam sido estabelecidos oficialmente tal como os conhecemos na atualidade: versões diferentes de cada um deles eram executadas em uma mesma época. Destarte, letristas e compositores tentavam se consagrar como os autores oficiais dos hinos pátrios. O início do orfeonismo no Brasil inseriu-se nesse contexto, sendo que a produção de livros didáticos para o ensino de música e a execução dos cantos escolares abriu oportunidades para que poetas e músicos nacionalistas ganhassem maior prestígio.

Os primeiros manuais didáticos orfeônicos foram escritos por Lázaro Lozano em Piracicaba ainda em espanhol, seu idioma pátrio. Apesar disso, já traziam as concepções do orfeonismo europeu, princípios se ajustaram ao nacionalismo propalado pelos paulistas nos anos 10 e 20 e foram transformados em tentativa de constituir uma identidade nacional brasileira “unificada” para além das diferenças étnicas e de classe.

Canto e identidade nacional

Apesar da independência política do Brasil datar de 1822, a questão da identidade nacional só passou a ser efetivamente discutida nas últimas décadas do Império (que marcam, também, a época em que o canto coral é incluído no currículo escolar paulista, embora ainda sob a orientação do ensino tradicional e técnico-profissionalizante das *Artinhas*). José Murilo de Carvalho salienta que, “no âmbito político, a temática nacional só

foi retomada quando se aproximou o momento de enfrentar o problema da escravidão e seu correlato, a imigração estrangeira. (…) em boa parte, a opção pela república e o modelo de república escolhido tinham a ver com a solução que se desejava para tais problemas“ (1990, p. 23).

Assim, tal questão teria sido uma preocupação essencialmente republicana. Dante Moreira Leite (1969, p. 326) afirma que a fase mais importante para a construção da identidade nacional brasileira foi o período 1880-1950. As últimas décadas do Império observaram dois movimentos relevantes nesse sentido: o retorno dos combatentes da Guerra do Paraguai, que estimulou o cultivo do sentimento nacional no Brasil, e a perspectiva clara de término da escravidão (devido ao fim do tráfico negreiro), que impunha às elites a necessidade de reconstituir seus mecanismos de dominação social e simbólica.

A ideologia republicana do caráter nacional brasileiro associou-se às teses racistas que postulavam a desigualdade biológica entre brancos e não-brancos (negros, índios e mestiços). Ainda que racismo e nacionalismo não sejam sinônimos, como adverte Dante Moreira Leite, afirmar a Nação significava, naquele momento, defender o grupo dominante; por isso, a imagem da Nação não seria a de *todos* os brasileiros, mas apenas a de alguns. Conseqüentemente, nem todas as tradições musicais seriam igualmente valorizadas na educação: a escrita da partitura e as técnicas européias eram consideradas mais “civilizadas”, enquanto as tradições afro-indígenas (folclore) somente seriam aceitas na medida em que fossem eruditizadas e descontextualizadas de seu meio social originário.

“No projeto liberal dos republicanos paulistas, a educação tornou-se uma estratégia de luta, um campo de ação política, um instrumento de interpretação da sociedade brasileira e o enunciado de um projeto social*”* (Souza, 1996, p. 24). Não bastava a força para reconfigurar a Nação aos moldes das classes dominantes (com sua perspectiva nacionalista, racista e de contenção social das classes trabalhadoras): era necessário também criar mecanismos simbólicos que reafirmassem tal construção.

É exatamente esse processo arbitrário de construção de uma identidade nacional que se observa através do ensino musical. Fenômeno similar ocorreu com as línguas

nacionais, que “são sempre (…) construtos semi-artificiais e, às vezes, virtualmente inventados, como o moderno hebreu. São o oposto do que a mitologia nacionalista pretende que sejam – as bases fundamentais da cultura nacional e as matrizes da mentalidade nacional. Freqüentemente, essas línguas são tentativas de construir um idioma padronizado através da recombinação de uma multiplicidade de idiomas realmente falados” (Hobsbawm, 2004, p. 70-71).

Assim como os idiomas oficiais dos Estados europeus não se constituíram a partir da “fala do povo”, o canto orfeônico no Brasil não se caracterizou pela adoção dos “cantares do povo”: foi uma transposição artificial e eruditizada do folclore musical (cujas tradições eram baseadas na oralidade, na memorização e em técnicas vocais e instrumentais não-ocidentais) para os moldes do impostação de voz européia, da utilização da partitura e na desvalorização dos processos mnemônicos. A isso, foram acrescentados hinos e marchas.

Ordem social, “civilização” dos costumes e audição de mundo.

O caráter multifacetado do repertório orfeônico (hinos, marchas, folclore afro-indígena, letras associadas a atividades cotidianas, ao cuidado maternal com a prole, à beleza e grandeza da natureza do país, à glória dos bandeirantes e ao cultivo de um sentimento religioso intimista) lhe conferia considerável poder de acessar o imaginário de segmentos significativos da população – ao menos no que se refere às urbanidades. Tais sentidos simbólicos contidos nas músicas e letras foram, no entanto, apropriados e subsumidos a um projeto liberal de “civilização” da sociedade, objetivando a construção de uma identidade nacional comum em meio à heterogeneidade sociocultural existente[8].

A prática orfeônica era ligada à idéia de cultivar a paz social entre as classes, disciplinar os costumes e a moral, reafirmar preconceitos sobre a condição feminina e seu papel na sociedade, estereotipar o trabalhador e idealizar a família, o Estado e a Igreja. Pretendia ensinar aos filhos de imigrantes o português e tentar desenraizá-los de sua cultura, língua e costumes originários (não à toa, o canto orfeônico tinha forte vínculo com as concepções e modelos do ensino de leitura e escrita da língua portuguesa).

Já as tradições culturais dos segmentos não-brancos da população eram folclorizadas, tomadas como um resquício de um mundo rural prestes a se desagregar. Ainda que oferecesse espaço simbólico para todos na Nação, o canto orfeônico foi concebido a partir do estabelecimento de uma espécie de linha evolutiva, na qual os brasileiros supostamente mais "atrasados" e "selvagens" (não-brancos) teriam de se integrar e se adequar a padrões tidos como mais "civilizados" de cultura.

De acordo com Gomes Cardim, "(…) o fim principal da música é a educação do ouvido e a educação do sentimento (…). (…) O aluno deve primeiramente saber sentir, saber apreciar a combinação harmônica dos sons bem como repelir a dissonância" (1912, p. 20, grifos meus). No caso, a dissonância era freqüentemente associada a técnicas e a padrões não-europeus de música – as tradições musicais afro-indígenas eram classificadas como "canto gritado" (por usar timbres de voz diferentes) e consideradas "desafinadas" (uma vez que o padrão dessas culturas não era o *temperamento* igual da escala musical, ou seja, a divisão da oitava musical em 12 sons com freqüências praticamente eqüidistantes entre si). Portanto, a o canto orfeônico tinha como um de seus objetivos incutir uma *audição de mundo* que seguisse os padrões da música erudita ocidental moderna[9].

Considerações finais

Desde a década de 1910 observou-se mudança histórica decisiva no ensino musical nas escolas públicas brasileiras: deixou de ser transposição de um saber meramente voltado à formação de músicos profissionais (*Artinhas*) para se tornar cada vez mais pedagogizado e escolarizado (destacando-se a introdução do método analítico). A preocupação dos mentores do movimento orfeônico paulista era inserir os alunos no código escrito da música erudita européia (alfabetizá-los na leitura de partituras) e, sobretudo, valorizar símbolos ufanistas (principalmente hinos, marchas e canções folclóricas) que estabelecessem uma identidade nacional acima dos conflitos étnicos e de classe.

Um dos problemas a ser enfrentado pelos mentores do movimento orfeônico paulista era formar professores que ensinassem música nas escolas de acordo com a nova

orientação. Desse modo, a criação oficial do título de *professor de canto orfeônico* e da cadeira *canto orfeônico* nas escolas em 1930 simboliza movimento que durou pelo menos duas décadas para se consolidar e que antecipou as iniciativas de Villa-Lobos (que datam de 1931), comumente considerado o pioneiro do orfeonismo no país.

Expandir o ensino de música nas escolas brasileiras era uma idéia dos educadores paulistas (que inclusive viajaram a outros Estados e, mais tarde, até mesmo a outros países da América Latina para organizar o ensino musical escolar). Tal medida consistia em um dos meios capazes, segundo o que se acreditava, de colocar o país no rol das nações mais "civilizadas" através da afirmação tanto do que se considerava ser caracteristicamente nacional (principalmente as canções folclóricas e infantis, mas também marchas e hinos) quanto da linguagem da música erudito ocidental (que inseriria o Brasil na cultura "Universal", conforme denominação da época).

Bibliografia

BARRETO, Ceição de Barros. *Coro orfeão.* Rio de Janeiro: Mellhoramentos, 1938.

BEUTTENMÜLLER, Leonila L. *O orfeão na escola nova.* Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1937.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil.* São Paulo: Cia. Das Letras, 1990.

CONTIER, Arnaldo D. *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo.* São Paulo: Edusc, 1998.

GOMES CARDIM, Carlos Alberto. *A Musica e o canto coral na escola: o ensino de musica pelo methodo analytico.* São Paulo: Siqueira, Nagel & Comp., 1912.

HOBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade* (trad.: Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 4ª ed., 2004 (1ª ed.: 1990).

PAJARES, Vânia Sanches. *Fabiano Lozano e o início da pedagogia vocal no Brasil.* Campinas: Dissertação de Mestrado (Unicamp), 1995.

SOUZA, Rosa Fátima de. *Templos de civilização. A criação dos grupos escolares no Estado de São Paulo (1890-1910).* São Paulo: FEUSP, 1996 (Dissertação de Mestrado).

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música* (trad.: Leopoldo Waizbort; prefácio: Gabriel Cohn). São Paulo: Edusp, 1995 (texto original: 1911).

---

[*] Mestre e doutorando na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FE-USP), bacharel e licenciado em História (FFLCH-USP) e pianista erudito.

[1] A acepção de povo utilizada corresponde ao sentido da palavra no século XIX, ou seja, à suposta unidade étnica, territorial e lingüística existente nos Estados europeus.

[2] O exemplo de maior destaque anterior a 1910 foi a implantação temporária, por parte da educadora Márcia Browne, do *Tonic Sol-Fa* (prática pedagógica inglesa) no ensino musical das escolas paulistas.

[3] Catedrático do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (CDMSP), foi docente de música no Jardim de Infância anexo à Escola Normal de SP desde fins da década de 1890 e, mais tarde, professor dos normalistas.

[4] Professor da Escola Normal de São Paulo nas disciplinas de ensino da leitura/escrita e psicologia. Catedrático em Teatro do CDMSP, reformou a Instrução Pública no Espírito Santo (1908).

[5] Lázaro Lozano formou-se professor de música na Espanha, veio para o Brasil e iniciou a prática orfeônica em Piracicaba. Seu irmão mais novo Fabiano deu continuidade ao trabalho e fundou o Orfeão Normalista (1914), rebatizado Orfeão Piracicabano (1925). Fabiano idealizou apresentações orfeônicas com centenas de cantantes, modelo no qual Villa-Lobos parece ter se inspirado para reger gigantescas massas corais na década de 1930.

[6] Mestre-de-capela da Igreja Matriz de Mogi das Cruzes, mudou-se para São Paulo na década de 1920 e trabalhou com João Gomes Junior na Escola Normal de São Paulo.

[7] Diretor da Escola Normal de Piracicaba, contratou os irmãos Lozano na instituição e incentivou a renovação dos métodos de ensino musical. Também era flautista e clarinetista.

[8] Tal idéia convergia com as concepções pedagógicas do movimento escolanovista, segundo o qual a educação era entendida como meio de formar o novo cidadão republicano e modernizar a Nação.

[9] De acordo com Max Weber (1995), os séculos XVI e XVII observaram a afirmação progressiva do *sistema temperado* e de uma *concepção acórdico-harmônica* na música ocidental. Ao mesmo tempo, a partitura foi firmando, ao longo de séculos, protocolos e normas de representação gráficas hegemônicos, que começaram a se configurar desde o século XIII, se estabeleceram principalmente a partir do surgimento e proliferação da imprensa e chegaram a um modelo relativamente estável no século XVIII.