

O papel do canto orfeônico na construção do nacional na Era Vargas: algumas reflexões

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

Maura Penna
UFPB/PPGM – maurapenna@gmail.com

Resumo: Como parte de uma pesquisa que visa compreender a experiência do canto orfeônico no seu contexto institucional, político e cultural, apresentamos, com base em pesquisa documental e bibliográfica, uma discussão relativa às suas relações com a construção do nacional na Era Vargas, e especialmente no período ditatorial do Estado Novo. Analisando ações políticas, educacionais e simbólicas de cunho nacionalista, ressaltamos o papel do canto orfeônico e de seu repertório folclórico. Concluímos explicitando a função ideológica do canto orfeônico nesse processo, que lhe permite perdurar além da Era Vargas.

Palavras-chave: Canto orfeônico. Música na escola. Era Vargas. Nacionalismo. Folclore.

The role of Orpheonic Singing in the national construction in the Vargas' Era: some considerations

Abstract: As part of a research whose aim is to understand the experience of Orpheonic Singing within an institutional, political and cultural context, we present a discussion, based on both documental and bibliographic readings, about its relationship with the national construction in the Vargas' Era, especially in the dictatorship of *Estado Novo* (New State). Analyzing political, educational and symbolic actions with a nationalist character, we emphasize the role of Orpheonic Singing and its folkloric repertoire. We conclude by showing the ideological function of the Orpheonic Singing in this process, what made it endure beyond the Vargas' Era.

Keywords: Orpheonic singing. Music at school. Vargas' Era. Nationalism. Folklore

Embora o canto cívico já tivesse uma tradição nas escolas brasileiras, quando se aborda historicamente a música na escola de formação geral, é inevitável o destaque dado ao projeto do canto orfeônico, implantado nas décadas de 1930 e 1940. Apesar de inúmeros trabalhos a seu respeito, consideramos ser ainda pertinente estudos sistemáticos que busquem uma compreensão mais aprofundada desta experiência, a partir de sua contextualização em relação a seu momento histórico. Assim, esta comunicação vincula-se a uma pesquisa em desenvolvimento que tem por objetivo geral compreender a experiência do canto orfeônico dentro do quadro institucional, político e cultural no qual é engendrada. Em trabalho anterior (PENNA, 2012), analisamos os procedimentos institucionais e legais empregados em sua implantação, especialmente o Decreto nº 19.890, de 1931 (BRASIL, 1931), relativo ao ensino secundário, e o Decreto nº 24.794 de 1934 (BRASIL, 1934), que expande a obrigatoriedade do canto orfeônico para todo o país e todos os níveis de ensino.

Nesta comunicação, vinculada a um dos objetivos específicos da pesquisa, discutimos como a proposta do canto orfeônico se articula ao processo de construção da

nação/do nacional desenvolvido durante a Era Vargas – 1930 a 1945 –, especialmente no período ditatorial do Estado Novo. Para tanto, desenvolvemos pesquisa documental e bibliográfica, buscando a contribuição de áreas afins, no campo das ciências humanas, para, através de uma perspectiva interdisciplinar, melhor compreender a questão.

1. Concepções de nação e sua construção na Era Vargas

Como mostra Medeiros (2008: 63), em sua concepção clássica, a nação é o resultado da “constituição efetiva do Estado e a combinação étnica de um único ou de vários povos, este todo ligado a uma escolha política coletiva e partilhada”. Por outro lado, como realidade histórica, o Estado-Nação é uma entidade moderna. Neste sentido, o desenvolvimento das nações ocidentais são produto histórico dos novos princípios nascidos com a Revolução Francesa (MEDEIROS, 2008: 65).

Ao analisar o desenvolvimento de um modelo brasileiro de nação, Medeiros (2008: 87-88) destaca a importância da Semana de Arte Moderna de 1922, na medida em impulsiona o Modernismo, que “em um esforço de integrar as diversidades étnicas e sociais, fundará a identidade moderna da jovem nação brasileira baseada no elogio da mestiçagem”. Desta forma, este movimento artístico vai “canalizar toda uma efervescência cultural que encontrará uma aplicação concreta na Revolução de 1930”.

Vale destacar que o nível da produção simbólica é também responsável pela construção da realidade social, já que, como discute Bourdieu (1996: 112), a representação da realidade social contribui para a construção dessa própria realidade. Assim, para compreender a lógica específica do mundo social, é preciso apreender ao mesmo tempo o que é instituído e as representações, as estruturas objetivas e as relações com essas estruturas. Desta forma, no caso em estudo, cabe considerar tanto a atuação dos “especialistas da produção simbólica” – artistas, intelectuais, etc. – com as concepções nacionalistas do modernismo, quanto as ações “objetivas” empreendidas na Era Vargas – em nível econômico, alterando as estruturas produtivas, através dos projetos de modernização e industrialização, e também no campo político-administrativo, através da constituição e aparelhamento do Estado brasileiro.

Neste sentido, como discutimos em trabalho anterior (PENNA, 2012), o Governo Provisório de Getúlio Vargas, decorrente da Revolução de 1930, promoveu um progressivo aparelhamento do Estado, através de órgãos de decisão, fiscalização e controle. Já em 1931, é criado o Ministério da Educação e Saúde Pública, órgão responsável pelas determinações legais para a implantação do projeto do canto orfeônico nas escolas brasileiras. Assim,

O Brasil anterior a 1930 caracterizava-se pela ausência de unidade devido a políticas regionalistas marcadas por conflitos particularistas entre oligarquias em busca de poder. Reforçando o Governo central e diminuindo a autonomia política dos Estados federados, Vargas adotará uma política de industrialização e modernização do aparelho administrativo e econômico. (MEDEIROS, 2008: 88)

Em relação a outras possíveis demarcações territoriais – regionais, estaduais, municipais, também capazes de sustentar a construção de identidades¹ –, a identidade nacional é a mais abrangente. Deste modo, “sua capacidade de unificar, de estabelecer, sob a *nacionalidade*, uma coesão por sobre tantas possíveis fontes de diferenciação exige um maior grau de abstração em relação às particularidades da experiência mais imediata do indivíduo” (PENNA, 1992: 52). Nesta direção, Anderson (2008: 32) propõe a definição de nação como uma “comunidade política imaginada”: “Ela é *imaginada* porque mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão, ou sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles”².

Assim, o processo de construção da identidade nacional envolve diferentes níveis de atuação, tanto cultural e simbólico quanto social e político, ou mesmo repressivo. Neste sentido, o regime ditatorial do Estado Novo (1937-1945) utilizou, no processo de construção do nacional, não apenas os Aparelhos Ideológicos de Estado – dentre os quais o escolar, onde o projeto do canto orfeônico tem lugar –, mas também o Aparelho repressivo de Estado – “que funciona pela violência” (cf. ALTHUSSER, s/d: 44-48).

Um exemplo extremamente significativo, neste sentido, é um episódio pouco conhecido da história brasileira, a *cerimônia da queima das bandeiras estaduais*, onde os referidos aparelhos claramente se articulam. Buscando reafirmar a referência do nacional, a Constituição do Estado Novo aboliu as bandeiras e escudos estaduais e municipais. Essa proibição foi reafirmada simbolicamente em uma grande cerimônia cívica, em praça pública, em que as bandeiras dos 22 estados foram queimadas em uma pira, enquanto era hasteada a bandeira nacional em 22 mastros³. Essa cerimônia simbolizava “a centralização do poder, a afirmação da autoridade do chefe central, o fim dos regionalismos e da federação. O Brasil seria um Estado nacional unitário, obedecendo a um único senhor” (ARAÚJO, 2000: 25).

[...] o pano de fundo da ideologia do Estado Novo foi o mito da nação e do povo, duas entidades abstratas, que por si só não significam absolutamente nada. Mas, na realidade, esse foi o momento em que, através da ditadura, se procurou suprimir os localismos e viabilizar um projeto realmente nacional.

Identificando nação e povo, e ambos com o ditador, sem a distância interposta dos partidos, o Estado Novo tinha a ilusão de que finalmente o povo governaria a si próprio e a nação se reencontraria. O ditador era então a encarnação viva do povo e da nação. (KOSHIBA; PEREIRA, 1993: 311)

As funções do canto orfeônico já estavam claramente expressas no Decreto nº 24.794, de 14 de julho de 1934, que expande seu ensino “a todos os estabelecimentos de ensino dependentes do Ministério da Educação e Saúde Pública”, tornando-o obrigatório em todos os níveis de ensino e em todo o país (BRASIL, 1934). Nos itens de justificativa (“Considerando que”...) que abrem o decreto, o caráter político-ideológico do canto orfeônico é claramente explicitado: o ensino do Canto Orfeônico é considerado um “meio de renovação e de *formação moral e intelectual*”, sendo “uma das mais eficazes maneiras de desenvolver os *sentimentos patrióticos do povo*”; por sua vez, o canto e a música são concebidos como “fatores educativos” de grande utilidade (BRASIL, 1934 – grifos nossos). No entanto, esse papel da música perdura mesmo depois da queda de Vargas com o fim do Estado Novo, como pode ser constatado na Portaria nº 300, do Ministério da Educação e Saúde, de 7 de maio de 1946 (BRASIL, 1946), analisada por Pereira (2011), que, ao aprovar instruções para o ensino de canto orfeônico nas escolas secundárias, enumera em seis itens suas diversas finalidades – sendo apenas uma de cunho musical –, dentre as quais destacamos: “d) Inculcar o sentimento cívico, de disciplina, o senso de solidariedade e de responsabilidade no ambiente escolar”.

2. O folclore como representante do povo e da nação

Visando sistematizar a formação de professores para a implantação do projeto do canto orfeônico, foi criado em 1942, através do Decreto-Lei 4.993 (em pleno regime ditatorial do Estado Novo), o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO), tendo em sua direção Heitor Villa-Lobos. Com o CNCO, ampliou-se a formação de professores, a partir de então sob controle e inspeção federal, tornando-se o CNCO um modelo para instituições similares em outros estados brasileiros. Analisando o seu currículo, Pereira (2011) mostra que o mesmo “preparava os professores [...] para que a música selecionada pela classe dominante fosse legitimada como uma música superior, apurando o ‘bom gosto’ das massas – sendo o canto orfeônico, baseado no folclore nacional, o mediador da arte popular e da arte ‘elevada’.”

Como apontado acima, “o pano de fundo da ideologia do Estado Novo foi o mito da nação e do povo” (KOSHIBA; PEREIRA, 1993: 311). “Povo”, entidade abstrata que o movimento modernista também procurava captar, buscando construir uma identidade brasileira capaz de integrar as diversidades étnicas e sociais (cf. MEDEIROS, 2008: 87-88 – acima citado). Serão consideradas expressão do povo – e, portanto, da “alma brasileira” – as manifestações musicais de caráter folclórico, do Brasil rural, isolado e analfabeto – pela falta de meios de transporte e comunicação, no quadro da época, e também pela falta de um

sistema de ensino que conseguisse ir além dos centros urbanos. Assim, além de “Heitor Villa-Lobos, [que] desde 1932, já emprestava sua própria genialidade aos propósitos de governo”, o Estado Novo “contava com muitos intelectuais que se diziam capazes de resgatar autênticos valores nacionais” – enquanto colocava na cadeia autores como Graciliano Ramos, que projetou “as ‘vidas secas’ do país, tirando-as do âmbito regional e inserindo-as no acervo das *imagens do país real*” (FREITAS; BICCAS, 2009: 114 – grifos nossos).

Como discute Tatit (2004: 36-38), Mário de Andrade já “reconhecia a importância de se contar com uma música popular consistente para qualquer projeto nacionalizante da música culta”. Também no “grande projeto cívico-educacional” de Villa-Lobos, “o folclore servirá de base consensual às estratégias pedagógicas”. Ambos procuram, portanto, “a cultura popular rural” em suas fontes mais autênticas e menos sujeitas à contaminação pelos desvios e vícios dos centros urbanos – pois somente ela “representaria fielmente a ‘fisionomia oculta da nação’.” Essa visão do folclore – compatível com as concepções da época – concentra-se nos objetos, procurando listá-los e colecioná-los, pois o interesse está mais nos bens culturais – as músicas, por exemplo – do que nos “agentes que os geram e consomem. Essa fascinação pelos produtos, o descaso pelos processos e agentes sociais que os geram, pelos usos que os modificam, leva a valorizar nos objetos mais sua repetição que sua transformação” (GARCIA CANCLINI, 2003: 211). Trata-se, portanto, de uma concepção de folclore marcada por critérios como tradicionalismo, autenticidade e inalterabilidade.

Assim, tanto Mário de Andrade quanto Villa-Lobos concebem um popular passivo, que necessita da tutela de intelectuais ou artistas que lhe deem roupagem erudita ou que os legitimem como representantes “puros” da alma brasileira. Nesta direção, entre as “competências” do CNCO, o Art. 2º do Decreto-Lei 4.993/1942, está a realização de pesquisas visando à restauração ou revivescência das obras de música patriótica que hajam sido no passado *expressões legítimas* de arte brasileira e bem assim ao recolhimento das *formas puras e expressivas de cantos populares do país*” (BRASIL, 1942 – grifos nossos).

Oliven (2008: 103-105) analisa esse tipo de relação com a cultura popular como um processo através do qual “as classes dominantes se apropriam, reelaboram e posteriormente transformam em símbolos nacionais manifestações culturais” específicas de certos grupos. O autor enfatiza o momento de *domesticação*, em que os aspectos considerados perigosos da cultura popular são separados daqueles considerados simplesmente figurativos ou exóticos. O momento de *recuperação*, por sua vez, consolida a dominação cultural, quando, no caso do canto orfeônico, os aparelhos ideológicos transformam “as expressões culturais das classes dominadas” em instrumentos de “inculcada ação pedagógica”.

O material didático do canto orfeônico baseava-se em hinos nacionais e canções patrióticas e peças folclóricas, que foram disponibilizadas aos professores através do *Guia Prático – para a educação artística e musical*. No projeto original concebido por Villa-Lobos, o *Guia* teria seis volumes, sendo um “Cívico Musical” e dois deles dedicados ao folclore. Apenas o 1º volume do *Guia Prático* foi publicado: entre 1932 e 1937 como fascículos da *Coleção escolar* e na década de 1940 no seu formato definitivo de tomo único. Em 2009, a Academia Brasileira de Música e a FUNARTE tornaram a publicar o *Guia* em uma edição revisada e comentada, em quatro volumes, sendo três com as peças vocais, reorganizadas conforme suas características musicais, e uma *Separata*, com material explicativo para uso do Guia (VILLA-LOBOS, 2009). Este material de base folclórica é ainda tomado como referência para diversas propostas de ensino de música, muitas vezes sem se considerar que nossos alunos podem, atualmente, ter vivências musicais bastante distintas.

Concordando com Pereira (2011), que analisa o currículo do Conservatório Nacional do Canto Orfeônico, consideramos que também o material didático do *Guia Prático* visa difundir e consolidar uma “música oficial”, inculcada na escola, que visa substituir as experiências que os alunos possam ter no mundo exterior: “Aos indivíduos não cabe pensar a música, mas praticar uma música pré-pensada, pré-concebida, pré-selecionada para determinados fins”. Uma música, portanto, capaz de disciplinar e desenvolver o civismo e o patriotismo; uma música que represente o povo, no processo de construção do nacional.

Para finalizar, lembremos de Chauí (1986: 104), que, em seu clássico trabalho sobre os distintos aspectos da cultura popular no Brasil, argumenta: “Nação e Povo são suportes de imagens unificadoras tanto no plano do discurso político e ideológico quanto no plano das experiências e práticas sociais.” Assim, num processo histórico e ideológico que apaga a diversidade para construir a unidade do nacional, “a Cultura Popular pode ser posta como guardiã das tradições [...] enquanto a cultura instruída é posta como inventora e guardiã do futuro, responsável pela evolução e pelo progresso” (CHAUÍ, 1986: 120). Reconhecemos este processo nas propostas políticas do Estado Novo, que por um lado são modernizantes, promovendo a industrialização do país, e por outro lado integram o folclore, como representante da cultura popular e como a “fisionomia oculta da nação”, em todo um projeto educativo através da música, voltado para finalidades cívicas, patrióticas e disciplinadoras.

O projeto do canto orfeônico não se encerra com a queda de Vargas e o fim do Estado Novo, mantendo-se vigoroso mesmo depois que termina o novo período de presidência de Getúlio Vargas – desta vez democraticamente eleito (de 1951 a 1954) –

bastando, como evidência disso, o decreto assinado por Juscelino Kubitschek que aprova, já em meados da década de 1950, o Regimento do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (BRASIL, 1957). O canto orfeônico mantém, portanto, um papel ideológico também nos governos populistas que se seguem, mesmo que tenha perdido alguns mecanismos que o governo autoritário de Vargas propiciava para sua implantação e expansão.

Referências:

ARAÚJO, Maria Celina D'. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do estado*. 3. ed. Lisboa: Presença, s/d.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOURDIEU, Pierre. A força da representação. In: _____. *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 107-116.

BRASIL. *Decreto nº 19.890, de 18 de abril de 1931*. Dispõe sobre a organização do ensino secundário. Rio de Janeiro, DF, 1931. Disponível em: <http://www2.camara.gov.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-19890-18-abril-1931-504631-publicacaooriginal-83133-pe.html> Acesso em: 30 abr. 2011.

BRASIL. *Decreto nº 24.794, de 14 de julho de 1934*. Cria, no Ministério da Educação e Saúde Pública ... a Inspeção Geral do Ensino Emendativo, dispõe sobre o Ensino do Canto Orfeônico, e dá outras providências. Rio de Janeiro, DF, 1934. Disponível em: http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaNormas.action?numero=24794&tipo_norma=DEC&data=19340714&link=s Acesso em: 30 abr. 2011

BRASIL. *Decreto-Lei nº 4.993, de 26 de novembro de 1942*. Institui o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, e dá outras providências. Rio de Janeiro, DF, 1942. Disponível em: <http://www2.camara.gov.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4993-26-novembro-1942-415031-publicacaooriginal-1-pe.html> Acesso em: 20 fev. 2012

BRASIL. *Portaria nº 300 de 7 de maio de 1946*. Aprova as instruções e unidades didáticas do ensino de canto orfeônico nas escolas secundárias. Rio de Janeiro, DF, 1946. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/diarios/2364823/dou-secao-1-14-05-1946-pg-14/pdf> Acesso em: 20 mar. 2013

BRASIL. *Decreto nº 41.926, de 30 de julho de 1957*. Aprova o Regimento do Conservatório Nacional de Canto orfeônico, do Departamento Nacional de Educação, do Ministério da Educação e Cultura. Rio de Janeiro, DF, 1957. Disponível em: <http://www6.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=152208&norma=173038> Acesso em 21 fev. 2012.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FERRAZ, Gabriel Augusto. *Heitor Villa-Lobos and Getúlio Vargas: constructing the “new brazilian nation” through a nationalistic system of music education*. Gainesville, 2012. 251 f. Tese (Doutorado em Música). University of Florida. Disponível em: <http://ufdc.ufl.edu/UFE0044008/00001> Acesso em: 1 mar. 2013

FREITAS, Marcos Cezar de; BICCAS, Maurilane de Souza. *História social da educação no Brasil (1926-1996)*. São Paulo: Cortez, 2009.

GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

KOSHIBA, Luiz; PEREIRA, Denise Manzi Frayze. *História do Brasil*. 6. ed. São Paulo: Atual, 1993.

MEDEIROS, João Luiz. Configurações identitárias da nação no Brasil. In: MEDEIROS, João Luiz (Org.). *Identidades em movimento: nação, cyberspaço, ambientalismo e religião no Brasil contemporâneo*. Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 63-102.

OLIVEN, Ruben George. Cultura e identidade nacional no Brasil. In: MEDEIROS, João Luiz (Org.). *Identidades em movimento: nação.....* Porto Alegre: Sulina, 2008. p. 103-121.

PENNA, Maura. *O que faz ser nordestino: identidades sociais, interesses e o “escândalo” Erundina*. São Paulo: Cortez, 1992. (Disponível on line: http://www.4shared.com/document/bryS-s-K/O_que_faz_ser_nordestino.html)

PENNA, Maura. O Canto Orfeônico e os termos legais de sua implantação: em busca de uma análise contextualizada. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 22., 2012, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: UFPB, 2012. CD-rom. p. 1439-1446.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Canto orfeônico e música oficial: breve apreciação de documentos curriculares oficiais. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL AS REDES EDUCATIVAS E AS TECNOLOGIAS: PRÁTICAS/TEORIAS SOCIAIS NA CONTEMPORANEIDADE, 6. 2011, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UERJ, 2011.

TATIT, Luiz, *O século da canção*. Cotia/SP: Ateliê, 2004.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia prático: para a educação artística e musical*. Rio de Janeiro: ABM/Funarte, 2009. 4 v.

Notas

¹ Consideramos a identidade social como construção simbólica, uma representação relativa à posição no mundo social (cf. PENNA, 1992 – cap. 2 e especialmente p. 78-81).

² Com base na noção de comunidade imaginada, Ferraz (2012) discute o papel de Villa-Lobos e do canto orfeônico na construção do nacional na Era Vargas, em minuciosa pesquisa que explora amplamente fontes primárias. No site de sua tese, são disponibilizados materiais originais que ilustram práticas do canto orfeônico, como um “cine jornal informativo” sobre uma “solenidade comemorativa do dia da Independência do Brasil”, envolvendo apresentação orfeônica com “milhares de estudantes” entoando hinos patrióticos.

³ Um vídeo histórico desta cerimônia está disponível no site da Secretaria da Educação do Estado do Paraná: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/modules/debaser/singlefile.php?com_mode=flat&com_order=1&id=9342 Acesso em 15 mar. 2013. Apesar de nossos esforços, não conseguimos uma informação exata sobre a data desta cerimônia. Mesmo Araújo (2000: 25) refere-se de modo impreciso à sua realização: “Dias depois da decretação do Estado Novo”.