

## **«Orfeonizar a Nação», o Canto Coral como instrumento educativo e político nos primeiros anos da Mocidade Portuguesa (1936-1945)**

MANUEL DENIZ SILVA\*

A MP é das poucas – senão a única – organização do Estado Novo que ainda tem simpatia pública. E os rapazes são almas generosas – elementos vibráteis de primeira ordem, capazes de influir nas famílias e, através das famílias, na opinião. (...) Neste momento a acção imediata é muito mais profícua pela emoção que pela razão.

(Carta de Marcelo Caetano a Salazar, 1 de Março de 1943)

O boletim do Liceu Normal Pedro Nunes registou, em Junho de 1936, um encontro festivo entre estudantes portugueses e uma delegação de jovens alemães de visita a Lisboa.<sup>1</sup> Na abertura do evento foi lida uma entusiástica saudação aos visitantes e os hinos dos dois países foram cantados pelo Orfeão Maior do Liceu Normal. Seguiu-se um recital em que o coro da Juventude Hitleriana (JH) cantou um repertório de canções nacionalistas, marchas militares e melodias folclóricas, sendo a segunda parte preenchida pela actuação de orfeões escolares da capital.

Este encontro singular desenrolou-se num momento político agitado, que coincide com o início da Guerra Civil de Espanha e com a criação em Portugal de organismos de directa inspiração fascista que determinaram a aproximação do Estado Novo às potências do Eixo, num processo de dramatização do discurso nacionalista e anti-comunista do regime. Expressões

\* Bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

<sup>1</sup> Cf. *Boletim do Liceu Normal de Lisboa* (Pedro Nunes) (1936).

notórias desse espírito mobilizador foram a Legião e a Mocidade Portuguesa (MP), instituídas nesse mesmo ano de 1936.

A visita de uma delegação coral nazi ao Liceu Normal de Lisboa assume, neste contexto, uma importância simbólica evidente. Se por um lado o evento corresponde aos esforços significativos da propaganda do Reich para difundir a imagem da Alemanha nazi no exterior através da música,<sup>2</sup> ele revela por outro a abertura do regime, ou pelo menos de alguns dos seus sectores, a uma mais próxima colaboração entre os dois países.

António Carneiro Pacheco, recentemente nomeado ministro da Educação Nacional, aproveitou aliás a ocasião desse encontro para, num discurso aos estudantes portugueses, salientar a «lição que a juventude alemã tinha dado na reconstituição da coesão nacional, e [explicar] como, em grande parte, ela o alcançara a cantar o amor da Pátria». Carneiro Pacheco tomou como exemplo o modelo nazi para explicitar o atraso dos movimentos de juventude portugueses e anunciar os vectores que estruturariam a recém-criada MP. Desde logo, o canto coral aparece como elemento fundamental do instrumentário pedagógico e formativo da futura organização. Depois de ouvir com tanto ardor patriótico, cantado por todos, o Hino Nacional, ficava para o ministro demonstrado «como no canto coral se encontrava verdadeiramente uma fórmula de cooperação activa». Para Carneiro Pacheco, «podia mesmo dizer-se que a campanha educativa em que o Estado Novo se [lançara], visava orfeonizar a nação inteira, numa harmonia de sentimentos e de acções que envolviam a própria ideia de Pátria [e que] com esse fim se fundara a Mocidade Portuguesa» (Boletim do Liceu Normal, 1936).

Numa definição sintética do projecto educativo da nova instituição, impôs-se a imagem do «canto colectivo» como metáfora de um «espírito» de comunidade e de valores, a concretizar no projecto de uma nação que canta, tornada expressão musical da «união nacional» pretendida pelo Estado Novo: um «consenso» em que cada um teria o seu lugar, sob a direcção do «maestro» Salazar.

<sup>2</sup> Outro exemplo de propaganda musical nazi foram as tournées das grandes orquestras alemãs que percorreram os países limítrofes do Reich, dirigidas por maestros de renome (Kraus, Knappertsusch, Böhm), verdadeiras «embaixadas musicais» que pretendiam mostrar a superioridade da música alemã e preparar a expansão do Estado nacional-socialista. Sobre a recepção destas embaixadas no Portugal dos anos quarenta, ver Vieira de Carvalho, 1993.

Uma análise rápida do programa das peças interpretadas no encontro permite compreender as razões que levaram Carneiro Pacheco a modelar o seu discurso a partir da «lição» alemã. Os participantes da JH cantaram um programa elaborado segundo critérios ideológicos claros, associando às melodias tradicionais um conjunto equilibrado de hinos patrióticos e de marchas militares, de uma eficácia política evidente. Do lado dos orfeões portugueses adivinha-se um repertório confuso, constituído ao sabor do gosto musical dos regentes. Este cancioneiro quase exclusivamente folclórico, completado aqui e ali por raras canções patrióticas e alguns trechos famosos do repertório orfeónico, não correspondia à política nacionalista desejada por Carneiro Pacheco. Impunha-se, no quadro da MP, reformular os conteúdos musicais e poéticos do Canto Coral a ensinar aos filiados, e criar novos instrumentos formativos que permitissem alcançar o desígnio educativo e político estadonovista.

Este artigo procura, através da análise do repertório e dos dispositivos de canto colectivo na MP nos seus primeiros anos de existência, determinar o destino do projecto mobilizador enunciado por Carneiro Pacheco em 1936.<sup>3</sup> A delimitação cronológica que escolhemos, entre a criação da MP e o fim da II Guerra Mundial, corresponde ao apogeu das actividades da organização e aos dois primeiros mandatos de Comissário Geral, ocupados sucessivamente pelo Eng<sup>o</sup> Francisco Nobre Guedes e Marcelo Caetano. Deixámos assim de fora o período de lento declínio da instituição, desde o fim da II Guerra Mundial até à sua dissolução final após a revolução de Abril de 1974.<sup>4</sup>

Primeiro, procuraremos apurar a origem e a originalidade dos elementos estéticos e ideológicos que foram invocados para legitimar as iniciativas da organização. Em seguida, procederemos a uma breve análise das composições elaboradas especialmente para o Canto Coral da MP. Escolhemos tratar apenas do repertório que foi composto especificamente para as actividades da organização, as marchas, hinos e canções patrióticas, repertório esse que procurava dotar a música de uma função comunicacional visando a formação e a mobilização política dos jovens

<sup>3</sup> Esta pesquisa resulta de um trabalho por nós desenvolvido em 1999, e apresentado como tese de mestrado na Universidade de Paris VIII, com o título *Musique et Fascisme: la «Mocidade Portuguesa» dans les années 30/40*.

<sup>4</sup> Para uma história geral da MP ver ARRIAGA, 1976, e, para a pertinência da delimitação cronológica escolhida, cf. KUIN, 1993.

filiados.<sup>5</sup> Finalmente, ensaiaremos uma análise dos dispositivos comunicativos em presença nas actividades da MP, procurando determinar a sua funcionalidade.

São raras as investigações que se debruçam sobre a relação entre a prática musical e a actividade política no quadro das organizações de juventude de estados autoritários. A maioria dos poucos estudos que existem abordam sobretudo a vertente literária, no sentido de circunscrever os valores transmitidos através da música. É o caso dos apontamentos sobre os hinos da MP que Fernando Costa (2000) insere no seu estudo sobre o imaginário dos descobrimentos nas organizações de juventude entre 1850 e 1950 ou, noutros contextos e para só citar alguns, do ensaio de Vernon Lindke (1982), sobre a canção política na Alemanha nazi ou o de Lespinard (2001) sobre o repertório coral dos movimentos de juventude na França do Marechal Pétain.

Na verdade, se permite aceder ao complexo simbólico associado ao canto colectivo, esta metodologia deixa de lado a sua componente musical. O «lugar comum» que recusa à «música funcional» qualquer «valor intrínseco», tem sido um travão à verdadeira compreensão da eficácia comunicativa deste repertório (cf. Gumpłowicz, 2001: V-VI). Uma abordagem musicológica do repertório das organizações de juventude deve considerar os hinos, as marchas e as canções como objectos a estudar através do recurso à análise musical, a fim de evidenciar modos particulares de composição ou de arranjo. Um trabalho precursor, nesse sentido, foi a análise musical desenvolvida por Klopffleisch (1995) das canções da Juventude Hitleriana. No entanto, Klopffleisch integrou a sua análise apenas no quadro do estudo das teorias pedagógicas da época e na procura dos elementos de manipulação psicológica que permitiram ao regime nacional-socialista a dominação total da sociedade alemã.

O estudo que desenvolvemos demonstrou-nos a necessidade de complementar as análises referidas com o estudo dos dispositivos previstos para a prática, difusão e recepção deste repertório. A determinação do verdadeiro estatuto e funcionalidade das canções da MP depende, quanto a nós, das modalidades em que esta foi interpretada e, particularmente da

<sup>5</sup> Abordámos noutro lugar a importância do repertório de música folclórica nas actividades musicais da MP (ver DENIZ SILVA, no prelo *b*). Para algumas informações sobre as actividades musicais no âmbito específico da Mocidade Portuguesa Feminina, ver PIMENTEL, 2000, e sobre as políticas da MP para a disciplina de Canto Coral nos Liceus ver VIANA, 2001.

sua utilização como elemento de ritualização da vida política. A simplicidade musical destas realizações sonoras, constitutiva do próprio projecto de criação de um «repertório para a juventude», escondeu, na nossa opinião, uma estratégia eficaz de regulação dos modos de participação e de escuta da música, com objectivos políticos definidos, que importa evidenciar e desconstruir.

### Origens e sistematização do projecto de «orfeonizar a Nação»

A «função social» do canto coral

O canto coral afirmou-se durante o século XIX, no contexto de um importante movimento orfeónico internacional, como um factor de educação moral, física, artística e cívica. Em França, as iniciativas de Bocquillon-Wilhem e dos seus seguidores marcaram o momento da irrupção da ideia de «povo» na prática musical, sob a influência da Revolução francesa, onde as manifestações corais de massa, a que se associaram compositores como Gossec, Chérubini, Méhul ou Lesueur, desempenharam um papel político importante.<sup>6</sup> A evolução das práticas corais no século XIX foi fortemente influenciada pelo surgimento do «nacionalismo musical», e particularmente pela concepção de «espírito do povo» (*Volkgeist*), oriunda da filosofia de J. H. Herder, como o elemento fundamental de toda a expressão criativa profunda, tanto no domínio político como artístico,<sup>7</sup> que encontrou a sua expressão poética e musical na «canção popular» (*Volkslied*). O «espírito do povo», segundo Herder, polarizava assim os valores de autenticidade em oposição à Arte (*Kunst*), prática de elites cultas e expressão de civilização e do artifício.

A expressão colectiva através do canto coral definiu-se assim, no imaginário das nações modernas, como testemunho do espírito de democratização e de solidariedade entre os seus cidadãos. Porém, a utilização pelos poderes públicos da ideia de «comunidade nacional» visou igualmente a fabricação de consensos, de «massas corais», e a imposição de modelos de conformismo social, protectores dos poderes instituídos.

<sup>6</sup> Para uma síntese da história do movimento orfeónico em França, ver GUMLOWICZ, 2001.

<sup>7</sup> Sobre a influência de J. H. Herder na formação do «nacionalismo musical» novecentista, ver DALHAUS, 1974.

Em Portugal, a figura de António Arroio encarna de modo exemplar essa tensão, particularmente no sua conferência sobre «O Canto Coral e a sua função social», realizada em Coimbra num sarau promovido pelo Orfeão Académico, no ano de 1909. Publicista empenhado na defesa do orfeonismo, afirmou nessa ocasião que na Europa: «a evolução artística faz-se hoje no sentido do Povo. (...) [É] o sentimento de unidade moral, de cooperação colectiva dentro das grandes democracias [que faz] explodir do solo da pátria, no canto coral, como mais adequada das formas plásticas, o símbolo estético que sintetiza esse estado superior da alma das nações» (Arroio, 1909: 26 e 44). Historicamente, a Igreja constitui para Arroio «o tipo perfeito da sociedade caracterizada pela unidade moral; e é de notar que, desde que aí se forma um ajuntamento de pessoas, surge fatalmente o canto. O que leva a afirmar, invertendo os termos, que sempre que há canto, é porque existe uma *sociedade homogénea*» (p.19, sublinhado no original).

Para Arroio, porém, «nem todas as nações se manifestam igualmente nessa forma de actividade, o que todavia era de prever. Há nações orfeonísticas e nações que o não são» (p. 26). E o nosso país encontrava-se no segundo caso: «Que pode Portugal contrapor a essas superiores e intensas manifestações artísticas? Que hinos patrióticos sabe cantar o nosso povo?» (p. 45). Arroio justifica essa ausência pela «anarquia doce» em que vivia o povo português: na «paz podre em que vegeta, esqueceu os cantos guerreiros, e sem unidade não produz cantos nacionais» (p. 46). A situação de atraso civilizacional da sociedade portuguesa exigiria assim uma campanha de «educação do povo», e nomeadamente a redescoberta do folclore e o abandono do fado, «de todas as canções a mais inferior» (p.58).

Foi igualmente um projecto educativo que animou as actividades pedagógicas de um outro abnegado orfeonista, o padre Tomás Borba, que na sua conferência «O Canto Coral nas escolas» (1911) defendeu a importância do canto colectivo no ensino primário e advogou o recurso à música popular para criar um novo repertório de canções para o ensino. Porém, os critérios que enunciou para a escolha desse repertório demonstram um tratamento ambivalente da noção de «povo» e, por extensão, de «arte popular». Por um lado, a sua visão ruralista levava-o a considerar as romarias e os arraiais como as expressões autênticas e salutares deste «povo latino [que] será sempre mais feliz possuindo um

pequeno jardim, do que possuindo o seu país uma grande rede de caminhos de ferro». Nas manifestações populares se deveria buscar uma arte portuguesa independente e própria, justificada pela tradição. Mas a canção tradicional deveria ser «colhida como o perfumista colhe, para lhe concentrar a essência, as flores mais belas dos seus prados e ravinas», justificando Tomás Borba a sua prudência pela «maldadezinha [que] o povo incarna sempre neste género de criações, que são na vila, como na serra, o meio prático e sabido de cada um fazer as suas declarações de amor, nem sempre puro, nem sempre ingénuo» (Borba, 1912). Não se tratava, para Tomás Borba, de propor a adopção da canção tradicional na sua configuração original, mas de a integrar num projecto educativo moralizador que impunha uma necessária estilização musical e uma escolha criteriosa das letras das canções a propor às crianças.

O canto colectivo afirmou-se no dealbar do século XX não apenas como uma actividade democratizadora da Arte nas camadas populares, mas igualmente como uma fórmula de «cooperação activa» de inigualáveis proveitos morais. A visão do canto colectivo enquanto forma «comunitária», que concretizava os valores de igualdade e de partilha e que permitia a exaltação patriótica, influenciou de forma determinante as políticas públicas visando a sua difusão.

Em 1918, durante a breve ditadura de Sidónio Paes, o Canto Coral faz a sua entrada no currículo dos Liceus e, no ano seguinte, no ensino primário. Este interesse, que se articula com o movimento de exaltação nacionalista desencadeado em torno da participação portuguesa na I Guerra Mundial, não teve no entanto resultados duradouros (cf. Viana, p. 66-67). Apenas no final dos anos vinte novos actores retomaram a tematização do carácter social do Canto Coral, aprofundando o discurso até aí vago sobre a moral e o espírito comunitário. Os agentes educativos do novo regime saído do golpe militar de 28 de Maio de 1926 conferiram um valor político preciso ao Canto Coral, como instrumento político de particular utilidade para ensaiar nas camadas juvenis o ideal de sociabilidade proposto pela «Revolução Nacional». Será esta evolução que abordaremos em seguida, e que permitirá a sua integração coerente no complexo ideológico do salazarismo e da MP.

### «Orfeonizar a Nação», um instrumento educativo e político

Hermínio do Nascimento (1890-1972), sub-director do Conservatório a partir de 1928 e regente do Orfeão Académico de Lisboa, ocupou um lugar fundamental na configuração da nova valorização da importância social e política do canto coral. O primeiro texto que dele conhecemos sobre a importância social do canto colectivo foi publicado no «número único comemorativo» do 1.º Congresso Orfeónico Português, que se desenrolou no Porto entre os dias 27 e 29 de Julho desse mesmo ano de 1928, já em plena Ditadura Militar. O texto de Nascimento, que integrava a Comissão de Honra do Congresso, inscreve-se ainda na tradição de Arroio e Borba, mas apontava desde logo que o carácter social do canto colectivo implicava uma clara dimensão política. Afirmou Nascimento: «É pelo canto em comum, pelos hinos patrióticos levados a todos os lares, que se cria o espírito de solidariedade numa nação. No dia em que se conseguisse *orfeonizar* o país inteiro, ter-se-ia feito, não uma grande obra artística, mas uma incalculável obra política» (Nascimento, 1928, sublinhado no original). A capacidade de união social e a eficácia comunicativa do Canto Coral aparecem assim como bases possíveis de um projecto ideológico nacionalista, o de «orfeonizar» todo o país.

Esta fórmula, ainda de contornos imprecisos, está na origem da «imagem coral» retomada no discurso de Carneiro Pacheco de 1936, e acompanhou todas as intensas campanhas de Nascimento pelo desenvolvimento do canto colectivo, nomeadamente enquanto professor metodólogo de Canto Coral no Liceu Pedro Nunes (cf. *Boletim do Liceu Normal*, 1934: 361-366).

Um momento importante da passagem da representação do canto colectivo como concepção moral, à sua introdução como instrumento de acção política, foi a participação de Nascimento no 1.º Congresso do partido único do regime salazarista, a União Nacional, realizado entre os dias 26 e 28 de Maio em 1934, na Sociedade de Geografia. Na sua comunicação, intitulada «O Canto Coral como factor educativo», precisou em detalhe o seu projecto de «‘orfeonizar’ o país de norte a sul», aprofundando, num tom assumidamente programático, as linhas apenas esboçadas no texto de 1928. Retomando a tese de Arroio segundo a qual o



Canto Coral produz e estabiliza uma «sociedade homogénea», Nascimento colocou as suas propostas no contexto da ideologia de «colaboração de classes», trave-mestra da concepção corporativa do regime e legitimização ideológica da União Nacional. Afirmou, nesse sentido, que «dentro dum orfeão não há antagonismos políticos ou sociais. O conservador, o extremista, o banqueiro e o operário cantam todos juntos procurando atingir um objectivo comum» (Nascimento),<sup>8</sup> formulação onde se ouvem os ecos do conhecido Decálogo salazarista, onde se afirmava que o Estado Novo não estava subordinado a nenhuma classe, mas que «subordinava sim todas as classes à suprema harmonia do Interesse Nacional». O desenvolvimento do canto coral aparece, no discurso de Nascimento, como intimamente ligado à «paz social», sendo à vez causa e consequência da harmonia social. Segundo ele, «de há meia dúzia de anos para cá, o movimento orfeónico tem-se intensificado notavelmente», apontando a nova situação política devida ao salazarismo como o factor fundamental dessa difusão, que se devia antes de mais «ao sossego e à confiança que hoje existe no povo, liberto da quasi contínua lepra revolucionária e ideias dissolventes que a pouco a pouco iam aniquilando o país» (Nascimento, 1934: 271).

A sua comunicação, que procurava apresentar um panorama de todas as virtudes educativas do Canto Coral, terminou com quatro recomendações, que sublinhavam o carácter «disciplinador» desta prática de conjunto:

- 1- O canto coral ou o canto colectivo é o mais belo e mais acessível ensino estético que se pode receber.
- 2- Da sua prática resulta uma acção disciplinar deveras notável.
- 3- Esse ensino ministrado à infância é a maior lição que às crianças podemos dar, para que elas saibam compreender o sentido da palavra «Pátria». É também a mais simples cultura artística e a que se faz com menos dispêndio de energia.

<sup>8</sup> A metáfora do país como «massa coral», aparecerá sempre intimamente ligada à evocação da «coesão nacional». Um professor de Canto Coral de Viseu escreverá mais tarde: «O Canto Coral é um grande lição de sociologia; realiza a comunhão das almas pela comunidade de ideias e sentimentos. Faz da sociedade – e hoje tão dividida por ideologias, interesses e paixões – um ser colectivo homogéneo, que concentra os seus pensamentos, o seu verbo, num acto comum» (BARREIROS, 1936).

4- Deverá ser praticado na escola, no quartel e no seio do povo, porque a sua acção disciplinar é deveras notável, convindo ao Governo desenvolvê-lo e aproveitá-lo não só como elemento cultural mas também disciplinar. (Nascimento, 1934)

As recomendações de Hermínio do Nascimento encontraram certamente um ouvinte atento e cúmplice em Carneiro Pacheco, que enquanto vice-reitor da Universidade de Lisboa desenvolvera com o maestro do Orfeão Académico uma relação de amizade. Ao futuro ministro, à época membro da comissão executiva da União Nacional, não terá escapado o interesse para o projecto educativo do Estado Novo de considerar o canto colectivo como um instrumento pedagógico e «disciplinador» e a sugestão de atribuir ao governo a direcção de vastas iniciativas de canto coral no âmbito de toda a sociedade, e não apenas na escola.

Da colaboração entre estes dois actores fulcrais no processo que nos ocupa, ficou-nos uma carta reveladora de Hermínio do Nascimento ao seu vice-reitor,<sup>9</sup> em que o regente do Orfeão Académico manifesta a sua indignação pela inclusão de uma sessão de fados no programa cultural de um curso de férias, a realizar pela Faculdade de Letras. Para Hermínio do Nascimento não se podia admitir que o «infecto e lúgubre fadinho, toada doentia e deprimente que falsamente há anos para cá se faz passar por canção nacional», fosse introduzido na «secção universitária de maior cultura humanista». Nascimento confia a sua mágoa, lembrando a Carneiro Pacheco o combate ideológico travado por ambos: «Nós que nos unimos para uma cruzada de saneamento estético dos estudantes, devemos sofrer ao verificar que é, por vezes, das camadas dirigentes que partem levandades que podem prejudicar, embora momentaneamente, a realização do ideal a que nos propusemos». O sentido evidente desta «cruzada pelo saneamento estético dos estudantes», permite-nos perceber melhor o sentido ideológico da «orfeonização» nacional.

<sup>9</sup> No espólio de Hermínio do Nascimento, guardado no Centro de Estudos Musicológicos da Biblioteca Nacional de Lisboa, apenas foi conservado um duplo não datado desta carta, mas a referência a Carneiro Pacheco como Vice-Reitor da Universidade de Lisboa permite situá-la no período em que este ocupou o cargo, isto é, entre 1931 e 1936.

## O Canto Coral como metáfora da «sociedade perfeita»

Dois meses depois do Congresso da União Nacional, a 26 de Julho de 1934, Carneiro Pacheco discursou no sarau de gala do Orfeão Académico de Lisboa, realizado no Teatro Nacional, evidenciando a influência das teses de Hermínio do Nascimento. O vice-reitor apresenta o canto colectivo como um «precioso instrumento de sociabilidade» onde, «dando cada um, em plena consciência, sob o seguro comando do regente, a vida da sua voz, como elemento celular para a criação do organismo vivo que é o Orfeão, deste recebe cada um a lição prática e querida de como a autoridade e a disciplina são impreterível condição de toda a obra colectiva». Nas palavras de Carneiro Pacheco torna-se explícito o verdadeiro valor da referência metafórica à «comunidade»: no canto colectivo afirma-se a «utilidade dos que, não ocupando embora na escala social os primeiros lugares, servem escrupulosamente o seu lugar, aparentemente secundário, mas por igual imprescindível para o Bem Comum». A valorização da união adquire um sentido político superior no canto em uníssono: «Quando, triunfante da pluralidade das vozes, como que fundindo-as numa unidade psíquica, o Orfeão se eleva à comunhão estética que é o Uníssono, ele alcança o máximo do seu poder emotivo, capaz de traduzir os mais fortes movimentos da alma colectiva». O Orfeão «torna-se então o símbolo vigoroso de como tem cada um de nós o dever de dar-se, desinteressadamente, com alma e a todo o instante, à síntese do esforço colectivo que é a sagrada ideia da Pátria, herdada dos nossos maiores com o encargo de a transmitirmos, sempre maior, aos nossos vindouros» (p.37).

Esta intervenção de Carneiro Pacheco, de reconhecida importância num momento de charneira política e educativa do Estado Novo (cf. Viana, 2001: 70), clarifica o novo quadro de atribuições do Canto Coral. Ao contrário do «espírito do povo» romântico que privilegiava os laços de solidariedade e de cooperação, a ideia de comunidade exprime-se aqui através duma metáfora biológica, o «organismo social», cujos «elementos celulares» devem saber respeitar o lugar que lhes cabe no todo «orgânico».<sup>10</sup> Para Carneiro Pacheco o «corpo social» assim constituído só

adquire vida «animado» por um chefe, que através da «autoridade e da disciplina», canaliza o «esforço colectivo» na direcção pretendida. Neste discurso, o orfeão surge como um símbolo do modelo de sociabilidade atemporal a impor através do Estado Novo, modelado pelas «verdades que não se discutem» enunciadas por Salazar, assim como pelo destino de «viver habitualmente» que o ditador concebia para sociedade portuguesa.

As ideias de Carneiro Pacheco ditaram o discurso e a prática do Canto Coral no seio da MP. O Jornal da MP, em Julho de 1940, aquando da criação do 1º Orfeão da MP evocou-o desta forma: «Está provado que o canto coral em grupos orfeónicos serve para unir e disciplinar os indivíduos, para dar o sentido orgânico da vida em comum, para formar a *consciência social*. O individualismo apaga-se pela integração de cada unidade no conjunto. Cada elemento tem de contar consigo, executar rigorosamente o seu papel e fundir-se com os outros» (*Jornal da MP*, 1940, sublinhado no original).

Rui Barral, numa conferência proferida em 1944 no Liceu Rodrigues Lobo em Leiria, com o título «Orfeão, imagem da sociedade perfeita», desenha com maior precisão ainda os traços deste microcosmos da sociabilidade estadonovista. Segundo este professor de Canto Coral, futuro inspector da MP, o orfeão seria uma sociedade com classes (os naipes musicais), mas sem luta, baseada na sua estreita colaboração e sem predomínio de nenhuma, a harmonia dependendo do chefe, cuja autoridade deveria ser reconhecida por todos. Para que o conjunto resulte «afinado» e de ritmo perfeito, o chefe deveria constituir a autoridade suprema, cuja necessidade devia ser reconhecida e interiorizada por todos, seguindo-lhe os movimentos (Barral, 1944, citado por Viana, 2001: 71).

Foi o modelo desta «sociedade perfeita» que Carneiro Pacheco procurou reproduzir através da MP. Uma vez sistematizadas as bases do programa educativo, faltava ainda um repertório adequado e os

<sup>10</sup> Encontramos a mesma concepção biológica do social na ideologia nazi, legitimando a perseguição dos judeus e o seu extermínio, ou, no domínio cultural, a denominação de «arte degenerada» para as formas de criação que se afastavam da normatividade social ou racial imposta pelo regime nacional-socialista. Esta visão orgânica perfilhada por Carneiro Pacheco, admirador confesso do fascismo italiano e do nazismo, não se impôs na sua forma mais radical no quadro ideológico do regime de Salazar. No entanto, marcou decisivamente o discurso estético dos seus responsáveis culturais, nomeadamente na luta desenvolvida contra o fado (ver DENIZ SILVA, no prelo *a*).

dispositivos que permitissem a sua efectiva realização. Para isso foi criada no seio da organização uma Direcção de Serviços do Canto Coral, para a direcção da qual foi escolhido, significativamente, o maestro Hermínio do Nascimento.

## O Canto Coral na MP

### As actividades musicais

A MP surgiu no contexto da reforma operada em 1936 no Ministério da Instrução Pública por Carneiro Pacheco, que assumira a pasta para, nas suas palavras, «dirigir a ofensiva do Estado Novo pela educação nacional».<sup>11</sup> Esta «ofensiva» visava aprofundar na sociedade portuguesa o «consenso» em torno dos valores do Estado Novo, introduzindo-os ao nível da sociabilização política das camadas mais jovens, enquadradas em estruturas coercitivas. A nova política para o ensino, centrada na trilogia «Deus, Pátria, Família», privilegiava a educação, no sentido da inculcação de valores, face à instrução, considerada como transmissão de conhecimentos e que prevalecera no modelo republicano.

A lei que reorganizou o ministério,<sup>12</sup> rebaptizado significativamente «Ministério da Educação Nacional», previa desta forma novas políticas e instrumentos pedagógicos adaptados aos objectivos de doutrinação do regime. Entre eles, nomeadamente, a moral cristã (introdução do crucifixo nas salas de aula) e a obrigatoriedade do canto coral «como elemento de educação e de coesão nacional» (Base XII da nova lei). A MP, num projecto assumidamente totalizante, deveria «abranger toda a juventude, escolar ou não», no sentido de «estimular o desenvolvimento integral da sua capacidade física, a formação do carácter e a devoção à Pátria, no sentimento da ordem, no gosto da disciplina e no culto do dever militar».<sup>13</sup> A Mocidade Portuguesa Feminina (MPF), criada em 1938 no

<sup>11</sup> Afirmação de Carneiro Pacheco no acto de posse como ministro, in *Escola Portuguesa*, n.º 69, 06/03/1936 (citado por KUIN, 1993: 565).

<sup>12</sup> Lei n.º 1941, de 19 de Abril de 1936.

<sup>13</sup> Lei n.º 26 611, de 19 de Maio de 1936.

âmbito de outra estrutura lançada pela reforma Carneiro Pacheco, a Obra das Mães para a Educação Nacional (OMEN), completou o dispositivo de enquadramento da juventude portuguesa.

Podemos estabelecer duas etapas na vida musical da MP, entre a sua fundação e o fim da II Guerra Mundial, que seguem aliás as datas dos dois primeiros comissariados gerais. A primeira etapa (1936-1940), corresponde à do comissário Nobre Guedes, germanófilo confesso, e foi dominada pela figura de Hermínio do Nascimento. A secção «Canto Coral» do *Boletim da MP* de 1937 anuncia desde logo os seus objectivos: «Sendo o Canto Coral um dos melhores elementos de coesão espiritual, de disciplina colectiva, de solidariedade, e ao mesmo tempo excelente meio de cultura artística e óptimo difusor de alegria e de vivacidade, não podia a Mocidade Portuguesa deixar de o cultivar cuidadosamente e com entusiasmo». Caracteriza-se este «cuidado» e «entusiasmo» por uma estratégia de formação totalitária, nacionalista e militarista, que se desenvolveu em quase todos os aspectos da vida da organização, nomeadamente nas escolas, nos acampamentos (as famosas «chamas»), na ginástica, nas festas, nas actividades desportivas e nos recitais de «iniciação musical» dos liceus.

O 1.º Congresso da MP, em 1939, marcou uma viragem na orientação da organização, que reforçou a partir desse momento a presença e a influência das estruturas da igreja e dos princípios escutistas. O novo Comissário Geral, Marcelo Caetano, antigo dirigente dos escuteiros católicos, abandonou os projectos de intercâmbio com as organizações de juventude dos fascismos europeus, mas a visão totalizadora da actividade da MP (a formação integral do indivíduo) não foi porém abandonada e a música continuou a participar dessa estratégia, contribuindo activamente para formular o quadro de vivência social destinado à juventude.

Esta segunda fase (1940-1945) representada pelo comissariado de Marcelo Caetano foi marcada, no campo das actividades musicais, pela dissolução da Direcção de Serviços de Canto Coral (que passou a depender da Formação Nacionalista) e por um reforço da componente folclorista no repertório. Neste período, Mário de Sampaio Ribeiro, recém-chegado à organização, adquire uma autoridade crescente, sendo depois nomeado inspector do Canto Coral.

## A constituição do repertório

O primeiro *Cancioneiro da MP* foi apresentado a 27 de Março de 1938, no Centro Escolar n.º 17, instalado no Colégio «O Académico». A primeira audição foi transmitida pela Emissora Nacional, que gravou todas as canções em disco e as retransmitiu por diversas vezes.<sup>14</sup> A estrutura do *Cancioneiro*, reproduzida depois em todas as suas versões e revisões posteriores,<sup>15</sup> apresentava duas partes bem distintas: uma primeira compreendendo os hinos e as marchas de carácter patriótico; uma segunda preenchida com canções folclóricas.

Hermínio do Nascimento descreve-nos desta forma a génese desse primeiro *Cancioneiro*: «Não foi de ânimo leve que se organizou o Cancioneiro. O nosso rico folclore poético e musical vai sendo a pouco e pouco esquecido, adulterado e substituído pelo fado, pelos tangos de importação e pela cançoneta de revista ou de cinema. Despertando o gosto e o interesse pelas canções populares, ensinando-as a cantar aos rapazes da 'Mocidade Portuguesa', faremos assim uma defesa e obra nacionalista.»

O repertório folclórico assumia, em oposição à música ligeira, a função de permitir a identificação de todos os filiados, independentemente da sua origem, com as raízes da «comunidade nacional», permitindo a transmissão dos valores tradicionais «autênticos», e cimentando a noção de «portugalidade» nos filiados. Nesse sentido, uma campanha violenta contra o fado foi conduzida pela MP, que interditou a sua prática nas actividades da organização (ver Deniz Silva, no prelo *b*).

A secção de «Hinos, Marchas e Canções» colocava outros problemas aos dirigentes da organização. A ausência de um repertório adequado às intenções formativas e mobilizadoras da organização, denunciada por Carneiro Pacheco em 1936, era uma constatação partilhada por todos. Anos mais tarde, quando as actividades da MP haviam já difundido o repertório dos *Cancioneiros*, ainda Renato de Abreu, professor de Canto Coral no liceu de Castelo Branco,<sup>16</sup> afirmava no seu livro *Da Espiritualidade Popular*: «Está de tal maneira corrompida a

<sup>14</sup> Secção «Canto coral» do *Boletim da Mocidade Portuguesa*, 88, 1938.

<sup>15</sup> Esta estrutura mantém-se ao longo de toda a actividade da MP (cf. SAMPAIO RIBEIRO, 1966).

<sup>16</sup> Autor também de uns *Cantares Lusitanos*, com prefácio de Hermínio do Nascimento,

sentimentalidade estética do povo português, e mais ainda a da classe média, e mesmo a da elevada que, toda a música – hino, marcha ou canção – não enquadrada no género de fanfarra, jazz, revista, ou ainda no espírito do dolente fado, já não serve. Dado este facto, e porque os nossos compositores escrevem para um público actual e não imaginário, é no geral deseducativo o que há» (Abreu, 1939: 50). Insistindo, mais adiante: «Urge orfeonizar o País», disse uma dia o Senhor Ministro da Educação nacional. Que se estabeleça um plano de trabalho aproveitando algumas das muitas canções divulgadas [e] promovendo o aparecimento de outras por concursos públicos» (*idem*, p. 59). Em 1942, o padre José de Ávila, Delegado regional em Angra do Heroísmo e primeiro regente do Orfeão da MP, procurava ainda o modelo ideal do repertório que deveria ser composto para os jovens filiados, provando que ainda se não encontrara um *Cancioneiro* plenamente satisfatório. Afirma: «Bom seria que a Mocidade Portuguesa se enriquecesse com um programa de canções sadias, de marchas viris, de hinos tais que a obrigassem a marchar de cabeça levantada, peitos salientes, de sorriso nos lábios, com os olhos atentos e fixos num Portugal cada vez maior» (Ávila, 1942: 149).

A secção de «Hinos, Marchas e Canções» constituiu um repertório complementar da secção folclórica, no quadro do modelo orfeónico desenvolvido pela MP. Através dos valores de disciplina e de autoridade, da referência à «História» e aos «Heróis», esta secção destina-se à sacralização da Pátria e à imposição do respeito às hierarquias e ao Chefe.



## Elementos para a análise de um *Cancioneiro*

Tomemos, a título de exemplo, a estrutura do *II Cancioneiro da MP*, da responsabilidade de Hermínio do Nascimento e de Jaime Silva (Barcarena) e publicado no início da década de 40:

### Hinos e Canções

1. Hino Nacional
2. Hino da Restauração
3. Marcha da Mocidade
4. Portugal (I)
5. Desfile da Mocidade
6. Aljubarrota
7. Mocidade Avante
8. A Bandeira
9. Sempre à frente, em marcha
10. Conselhos morais
11. Sentido
12. Cantiga patriótica da Guerra Peninsular
13. Portugal (II)

### Canções Folclóricas

1. Cantiga à desgarrada (Beira Alta)
2. Na Loja do Mestr'André
3. O Ríguidon (Alentejo)
4. O Malhão (Douro)
5. San José da Serra (Serra da Estrela)
6. Olaré que brinca (todo o país)
7. Senhora do Almurtão (Beira)
8. Não quero que vás à monda (Beira Alta)
9. O Malhão (Beiras)
10. Digo-Dai (Porto, Aveiro)
11. Alargai-vos Raparigas (Douto Litoral)
12. Marianita (Beira Baixa)
13. Vareira (Minho Litoral)
14. Rabatida
15. Sim Sim
16. S. João
17. Santo Antão
18. Ó Ciranda
19. Oh! Que lindo par

As canções e danças folclóricas eram escolhidas por forma a dar uma panorâmica da variedade da música tradicional de todo o país, reproduzindo os clichés associados a cada região (alegre para o Minho, triste para o Alentejo, austera para a Beira, etc.) e as harmonizações propostas reforçando os elementos «típicos» do folclore (ver Deniz Silva, no prelo *b*).

Escolhemos estudar mais em detalhe as características do repertório de marchas e canções, que nos parece revelar um particular interesse para a análise, no contexto da nossa abordagem do projecto político associado ao Canto Coral.

Os textos do *Cancioneiro* são geralmente complexos e pouco adaptados a um repertório juvenil, de aprendizagem obrigatória para todas as crianças a partir dos sete anos. Para o Hino da MP, a organização escolheu um poema do poeta simbolista Mário Beirão, musicada por Rui Costa Leite, de estilo particularmente árduo. Vejamos alguns excertos:

### Marcha da Mocidade Portuguesa

Lá vamos, cantando e rindo,  
Levados, levados, sim,  
Pela voz de som tremendo,  
das tubas, – clangor sem fim...  
Lá vamos, (que o sonho é lindo!)  
Torres e torres erguendo,  
rasgões, clareiras abrindo!  
– Alva da Luz imortal,  
Roxas névoas despedaça,  
Doira o céu de Portugal!  
Querer! Querer! E lá vamos!  
– Tronco em flor, estende os ramos

A Mocidade que passa!  
(...)  
– Náu de Epopeia, a varar,  
Ao longe, na praia absorta,  
De novo, faze-te ao Mar!  
Acesa de ébria alegria,  
Soberba de Galhardia,  
De novo, faze-te ao Mar,  
Que o teu rumo é verdadeiro!  
Se a Morte espreita, – que importa?  
«Morrer é partir primeiro»,  
Como Camões anuncia! (...)

A sacralização da ideia de pátria passou, no repertório da MP, pela produção de representações míticas nacionalistas e patrióticas em textos por vezes impenetráveis para os filiados. Sabemos, no entanto, que a submissão ao objecto «sagrado» se baseia, muitas vezes, numa relação hermenêutica com os símbolos que dispensa uma compreensão crítica. A

ideia de «Pátria», e a grandeza da sua «História», deveriam investir os textos de uma incomensurável autoridade que devia impor por si só o respeito e a fé. A escolha dos temas literários dos hinos abarcava grande parte da mitologia estadonovista, em particular a relacionada com os Descobrimentos e a Restauração, através da apresentação de um «Galeria de heróis», de que os filiados se deveriam sentir herdeiros e continuadores (cf. Costa, 2000).

A responsabilidade da composição musical dos hinos e das marchas dos *Cancioneiros* foi atribuída essencialmente aos músicos associados às diversas actividades da MP ao longo do tempo, como Hermínio do Nascimento, Jaime Silva (Barcarena) ou Mário de Sampaio Ribeiro, mas também a compositores exteriores, como Rui Costa Leite ou Frederico de Freitas (autor do hino não-oficial da MPF, *Mocidade Lusitana*). No que diz respeito ao trabalho desenvolvido sobre o material musical propriamente dito, podemos repertoriar as seguintes características gerais a todo o *corpus* constituído pelos «Hinos, Marchas e Canções»:

- 1- *uma forma concisa*: As marchas e hinos tinham um material muito simples, quase sem desenvolvimento. As peças não duravam mais do que 3 ou 4 minutos.
- 2- *uma estrutura tripartida*: Os hinos e as marchas estavam construídos ordinariamente segundo a forma ABA.
- 3- *uma preferência pelas tonalidades maiores, e geralmente pela tonalidade de Dó M*: Neste *Cancioneiro* todas as tonalidades são maiores e sete das 13 peças são em Dó M. A exclusividade do modo maior não é no entanto um imperativo da canção ou da marcha política, mas é frequente na marcha militar.
- 4- *harmonias e texturas simples*: o percurso harmónico, o âmbito vocal e as figuras rítmicas eram geralmente regulares e sem grande subtilidade. As modulações a tons próximos são evidentemente as mais frequentes, sendo geralmente uma modulação ao tom relativo menor na parte B da marcha.
- 5- *uma métrica quase exclusivamente binária*: Os compassos são geralmente binários ou quaternários, certamente para facilitar a marcha.
- 6- *os tempi são rápidos*: a indicação metronómica é geralmente compreendida entre semínima igual a 110 e a 120, o que corresponde ao *passo dobrado*, usado nas manobras militares, um pouco acelerado para os desfiles. Acrescente-se ainda que a homogeneidade na interpretação do

repertório foi uma preocupação constante dos inspectores. Mesmo a interpretação do hino nacional e da marcha da MP foi tema de polémica em 1938, havendo professores de Canto Coral que detectaram disparidades entre diversas edições dessas partituras. O Secretário Inspector da Organização, Durão Ferreira, determinou uma indicação metronómica de 116 para o hino nacional e de 126 para a Marcha da MP, recomendações exageradas que não foram respeitadas sequer pelas gravações oficiais. Constituiu provavelmente uma precaução para os *tempi* demasiado lentos praticados pela maioria dos filiados, que desfigurariam o carácter «viril» e dinâmico pretendido.

7- *a utilização de ritmos fixos e repetidos*: será talvez o elemento mais evidente na forma marcha, onde uma regularidade inalterada e um ritmo musical estável se torna indispensável.

8- *a utilização sistemática de acentuações regulares*: as acentuações são quase sempre nos tempos fortes, geralmente com uma anacrusa de apoio, construindo assim as frases e os períodos. A regularidade das acentuações estava evidentemente ligada à funcionalidade destas peças, que serviam antes de mais a ajudar os jovens filiados a marchar com um passo regular (ex. 1).



Ex. 1

9- *uma construção melódica baseada no acorde perfeito*: a omnipresença deste elemento no repertório das bandas está ligada aos instrumentos de sopro, que privilegiam estes intervallos. No contexto das canções e dos hinos, o mimetismo com o cliché militar do clarim é seguramente a justificação mais provável. A facilidade de memorização era seguramente um elemento também tido em conta. (exs. 2 e 3)



Ex. 2



Ex. 3

10- a repetição de figuras melódicas e a insistência num material melódico memorizável (ex. 4).



Ex. 4

No entanto, há por vezes certas passagens mais complexas harmónica e ritmicamente, mesmo se determinado grau de simplicidade nunca tenha sido ultrapassado. Os raros momentos mais difíceis relacionavam-se directamente com o texto cantado, coincidindo com o clímax expressivo da peça: um momento de ênfase suplementar que servia para sublinhar a grandiloquência do discurso patriótico. No entanto, estas passagens situavam-se invariavelmente na parte central da peça e podiam portanto não ser cantadas se os jovens tivessem demasiadas dificuldades. Um caso exemplar é a parte central da Marcha da MP (ex. 5).

Ca - le - se a voz que tur - ba - - - da Já de si  
mes - ma se es - pan - - - ta ces - se dos - ven - tos a in -  
sania an - te a cla - ra ma - dru - ga - da E em nos - sas al - mas nas -  
- ci - - - da E por nós oh Lu - si - ta - - - nia  
Cor - po de a - môr ter - ra san - ta Pa - tria se - rás ce - le -  
- bra - da E por nós se - rás er - gui - da er - gui - da ao al - to da vi - - da Lá

Ex. 5

11- *Recurso a figuras imitativas*, que determinam uma tipologia musical específica a este repertório. As imitações, por vezes ingênuas, reproduziam sobretudo clarins e tambores. Na marcha *Portugal*, por exemplo, a parte central desenvolve uma declamação sobre uma figura imitando o clarim (ex. 6).

Int.  
Canto  
Mo - ci - da - - de lu - ta e can - ta ca - mi -  
nha vi - ve em 'pran - ça Quan - do a Pa - tria se le -  
van - ta tam - bém Deus com é - la a - van - ça

Ex. 6

Um exemplo ainda mais evidente é a peça *Sempre à frente, em marcha*, que utiliza a imitação em referência explícita ao texto cantado:

Eu sou o tambor do meu batalhão,  
 Rataplão, plão, plão, plão,  
 Rataplão, plão, plão, plão, (bis)  
 Sempre a marchar, à frente do meu batalhão, (bis)  
 Rataplão, plão, plão, plão,  
 Rataplão, plão, plão, plão, (bis) (ex. 7).

Tempo de Marcha

*mf* Eu sou o tam - bor do meu ba - ta - lhão Ra - ta -  
 - plão plão plão ra - ta - plão plão plão *pp* ra - ta -  
 - plão plão plão ra - ta - plão plão plão

Ex. 7

Esta marcha encontra-se em recolhas de canto coral anteriores ao Estado Novo, mas ao aparecer no contexto dos «Hinos, Marchas e Canções», os seus elementos referenciais podem ser semantizados de forma diferente. Apresentada como tendo origem popular, esta música adquire no quadro da formação pré-militar da MP um cunho marcadamente guerreiro. Podemos referir aliás uma curiosa similitude com um abecedário escolar nazi, intitulado *Reinische Kinder* (crianças renanas), elaborado por Richard Seewald e Ewald Tiesburger:

Escutai, nós rufamos os tambores, bom, bom, bom,  
 Escutai, nós tocamos o clarim, ta, tara, ta, ta!  
 E enfim, levantamos o acampamento!

Este cântico chocou profundamente Erika Mann, que salientou que estas canções nazis pretendiam iniciar eficazmente as crianças à vida militar: «elas falam todas, em palavras e em imagens, de desfiles, de acampamentos, da ressonância guerreira dos tambores, e do menino que cresce para ser soldado, e da menina que cresce para servir o soldado» (Mann, 1938: 92-93).

12- *figurações de estilo ligeiro* e dançante, com algum sabor de marcha popular, como no caso de *Mocidade Avante* (ex. 8).

Canto

A o - es - te  
da Eu - ro - pa E jun - ti - nh'ao o - ce - a -  
no fi - ca o nos - so Po - tu - gal Qu'ri - do  
tor - rão Lu - si - ta - no Em con - ti - nen-

Ex. 8

13- *uma introdução de fanfarra*, imitando as chamadas do exército, era quase de regra. Por exemplo, o sinal da MP, inscrito no Regulamento Geral dos Serviços do Exército, precedia a Marcha da MP (ex. 9).

Marcial

Lá va - mos can - tan - do e

Ex. 9



O que nos importa considerar são os valores que estas tipologias impõem. Parece-nos legítimo apontar algumas conclusões, a saber:

a) que as figuras musicais escolhidas estão maioritariamente em relação com o universo militar, incluindo a imitação estilizada de símbolos sonoros conotados com os contextos militares;

b) a linguagem musical utilizada é constituída fundamentalmente por elementos de *concisão* do discurso, de *simplicidade* na estrutura, de *ordem* na harmonia, de *segurança* nas acentuações, de *regularidade* métrica, de *recorrência* melódica, de *imitação* estilística, de *uniformidade* no repertório e na execução.

Este estilo particular de escrita musical, mesmo se não é exclusivo do repertório da MP, adquire no quadro ideológico da organização uma funcionalidade de enquadramento e de doutrinação própria. Através da sacralização do texto e da constelação de valores estabelecida no material musical, os «Hinos, Marchas e Canções» estavam em perfeita ressonância funcional com o projecto educativo e político do canto coral na MP. Projecto que se afirma, portanto, também nos «textos», poéticos e musicais, e não apenas nos «contextos» formativos ou performativos em que estes foram praticados. A análise desses contextos permitir-nos-à, todavia, uma compreensão mais completa da tentativa de concretização do projecto totalitário de «Orfeonizar a Nação».

## Dispositivos de prática musical e de escuta

### A sociabilização da juventude

As actividades musicais da MP organizavam-se em torno da vida dos Centros, escolares ou extra-escolares. A prática colectiva nas classes de Canto Coral, nas vigílias nos castelos, ou nos acampamentos (as «chamas»), procurou pôr em prática o «microcosmo social» delineado por Carneiro Pacheco. O canto em coro, no âmbito das actividades do Centro Escolar, que reunia por vezes várias dezenas, ou mesmo centenas de alunos de idades diferentes, fardados e reunidos no pátio da escola, constituía um ritual hebdomadário que reactualizava o «sentimento comunitário» no seio da organização.

Com a criação de Orfeões das Alas (a nível regional) e a tentativa renovada de instituir um Orfeão da MP de representatividade nacional<sup>17</sup> procurou-se, por outro lado, dotar a organização de uma visibilidade e «audibilidade» coral, constituindo uma símbolo da actividade orfeónica global da organização e favorecendo a emulação entre os filiados dotados de capacidade musical. As disposições oficiais eram, no entanto, sem apelo: o objectivo destas actividades não era o ensino musical, mas o da «educação pela música» (ver Sampaio Ribeiro, 1962). O estudo da teoria e da prática coral eram invariavelmente orientados para uma formação moral, e a formação artística era encarada como acessória.

Graças à simpatia com que era olhada a juventude, o regime esperava difundir e ampliar a sociabilidade ensaiada ao nível dos Centros da MP em todas os sectores da sociedade. A projecção ideal da MP colocava-a no centro de uma rede totalizante de relações, onde a organização serviria de correia de transmissão entre a orgânica corporativa do Estado e a célula base da pirâmide social salazarista, a família.<sup>18</sup> Exemplo desta estratégia é nos dada por Renato de Abreu, ainda no seu estudo sobre a *Espiritualidade Popular*: «O canto em coro é o meio mais eficaz de a educação dada na escola irradiar por toda a aldeia, vila ou cidade, por as suas canções serem ouvidas com prazer pelas famílias das crianças, e por as tornar deste modo participantes da sua benéfica acção educacional.

<sup>17</sup> Para além do já referido 1.º Orfeão da MP em 1940, temos conhecimento de um outro em 1943, dirigido pelo maestro Dias Pombo.

<sup>18</sup> Ver KUIN, 1993: 555.

Cantando a criança em sua casa as canções aprendidas, a família que passa a viver da mesma emotividade e vida emotiva da escola, com gosto as aprende e, aprendendo-as, não só recebe com prazer os ensinamentos que encerram, como melhor as atinge e os transmite aos seus filhos, sob uma nova forma, quase sempre mais apropriada à mentalidade da criança» (Abreu, 1939: 58).

No entanto, as dificuldades da organização em se afirmar no espaço da família parecem indicar que o «meio» resistiu à pressão doutrinadora e «moralizadora» da MP. Marcelo Caetano, em carta a Salazar de Maio de 1942, deixa entrever o seu desalento: «a luta que temos de travar contra o ambiente vai além das nossas responsabilidades. Nós procuramos fazer alguma coisa nas escassas horas da semana que nos são concedidas: e o meio escolar, familiar, social, artístico... desfaz no resto do tempo com os boatos, as anedotas, as canções, o cepticismo e o espírito crítico». (in Antunes, 1993: 104). As canções que Caetano condena e a MP exclui das suas fronteiras, a música ligeira e o fado, constituíram assim, no quotidiano dos filiados, um contraponto ao canto coral e uma evasão do enquadramento obrigatório na organização.

### A formação do «escol da nação»

Outro dispositivo de produção e escuta da música foi posto em prática nas actividades musicais dos Centros Universitários da MP (criados em 1940). Nesse local de formação das elites, a música desenvolveu-se num contexto despolitizado, profissional e orientado para a apreciação estética. Se os dispositivos de comunicação nos Centros Escolares visavam a constituição de um conjunto homogéneo de filiados, os Centros Universitários ofereciam a oportunidade aos filhos das classes dominantes de se distinguir da população em geral, não deixando que a sua «heterogeneidade», no sentido que lhe dá Bataille (1933) na sua análise da estrutura psicológica do fascismo, se diluísse na massa de filiados. Nas actividades dos Centros Universitários não se começavam nem se acabavam as sessões com o hino, nem os uniformes e as bandeiras eram obrigatórios. Outros eram também os espaços onde se ouvia música: salões nobres das faculdades, teatros municipais ou nacionais.

A prática do canto colectivo em meio académico foi reservada aos Orfeões, com declaradas pretensões artísticas. As Secções Culturais da

Universidade organizam, por outro lado, recitais e concertos onde artistas profissionais ou alunos dos Conservatórios interpretam Bach, Debussy, Schuman ou Chopin. A música erudita constituía a iniciação estética da elite, do «escol da Nação», formando o futuro público do S. Carlos e das Sociedades de Concertos. Estabeleceu-se assim, através de um *habitus* cultural distinto, uma distância incompressível entre os filiados que beneficiam das manifestações da Arte e do Espírito e a comunidade folclorizante e patriótica da maioria.

#### A «estetização» da acção política

Deixámos para o fim o dispositivo de comunicação desenvolvido pela MP porventura mais duradouro na memória colectiva portuguesa. Referimo-nos à participação dos filiados da MP nas cerimónias de encenação do poder desenvolvidas pelo Estado Novo. Os dirigentes da MP estruturaram a vida da organização em torno de um calendário preciso de datas tutelares, em que manifestações e festividades marcavam de forma inequívoca o ideário proposto pelo regime: aniversário da «Revolução Nacional» a 28 de Maio; comemoração da batalha de Aljubarrota e da figura de Nun'Álvares Pereira, um dos patronos da organização, a 14 de Agosto; dia da Independência e dia da MP a 1 de Dezembro.

Estas três datas constituíam os momentos de uma liturgia política cíclica, que procurava pela sua permanência e repetição integrar a população portuguesa numa dimensão memorial comum, ligando a presente «Renovação Nacional» a uma História mitificada e cristalizada em torno dos seus períodos «áureos» (Fundação, crise de 1383-85, Descobertas, Restauração), que transcendia os interesses e querelas presentes. Esta estratégia, que culminou nas Comemorações Centenárias (1140-1640-1940) e na Exposição do Mundo Português, exigia uma cuidada encenação do Poder, apoiada nos modernos mecanismos de difusão, desenvolvidos por António Ferro no quadro do seu Secretariado de Propaganda Nacional.

As aparições públicas da MP foram marcadas por uma hábil gestão dos símbolos históricos não só, como já tivemos ocasião de mostrar, através do recurso aos «heróis» da «História Pátria» (nomeadamente dos Descobrimentos e da Restauração) como à inserção espacial das

manifestações (castelos, lugares míticos de batalhas, avenidas, monumentos). Os desfiles da MP, através da participação de «massas corais» em uníssono (a mais «elevada comunhão estética» segundo Carneiro Pacheco), contribuíam para dotar de uma poderosa carga emocional e mobilizadora o imaginário proposto pelo Estado Novo. Lembremos, a propósito, a conclusão de Wilhelm Reich no seu estudo sobre a psicologia de massa do fascismo, considerando que os movimentos fascistas operam uma «amálgama de emoções revolucionárias e de conceitos sociais reaccionários» (Reich, 1933:12).

No quadro do regime português, porém, os momentos de expansão da «emoção» corresponderam a excessos momentâneos na vida «habitual» da sociedade portuguesa. A mobilização de massas era tão mais eficaz quanto os rituais eram bem dirigidos, direccionados e doseados. Nobre Guedes insistiu fortemente, aliás, na necessidade de impedir que os filiados da MP comparecessem em cerimónias banais em formatura. O carácter funcional do primado da emoção sobre a razão no quadro da comunicação política estadonovista foi explicitamente invocado por Marcelo Caetano, em carta a Salazar datada de 1 de Março de 1943, para justificar o empenho que pedia no apoio às actividades da MP. Dizia o Comissário Geral que «A MP é das poucas – senão a única – organização do Estado Novo que ainda tem simpatia pública. E os rapazes são almas generosas – elementos vibráteis de primeira ordem, capazes de influir nas famílias e, através das famílias, na opinião. (...) Neste momento a acção imediata é muito mais profícua pela emoção que pela razão. V.<sup>a</sup> Ex.<sup>a</sup> pode amanhã fazer um discurso magnífico e conseguir resultados diminutos. Não sei se soube o efeito do seu discurso magistral, lido aos trabalhadores no Coliseu dos Recreios aqui há meses: a partir de certa altura não o ouviram e começaram a sair da sala; o efeito foi nulo.» (in Antunes, 1993: 112). Segundo Caetano, a doutrina de Salazar afirmava-se certamente na esfera da razão, mas necessitava de um modelo emocional para se concretizar na acção política.

A coreografia dos filiados em formatura, cantando os hinos e marchas da MP em uníssono, desfilando de braço erguido em espaços arquitectónicos monumentais ou nas largas avenidas das principais cidades do país, constituiu para o regime um meio de procurar afirmar uma imagem reconfortante da evidência do seu Poder, da sua autoridade e, acima de tudo, da sua legitimidade. Aos elementos plásticos do desfile

(movimentos ordenados, farda, bandeiras, estandartes) juntava-se um repertório eficaz de marchas, hinos e canções, utilizado pelas «massas corais» dos filiados da MP e pelas bandas e fanfarras da organização. Ajudando a estabelecer entre os diversos actores da encenação (a assistência popular, os filiados e os chefes da Nação) um dispositivo de participação emocional, a música dos *Cancioneiros da MP* contribuiu decisivamente para a «estetização» desses rituais políticos do Estado Novo.

O relato das cerimónias comemorativas do ano XI da Revolução Nacional da autoria de António Torcato, jornalista afecto ao regime, constitui um perfeito exemplo da importância que o regime concedeu a este modelo emocional na liturgia política que instituiu. No seu livro intitulado sugestivamente *Legião! Pronto! Mocidade! Pronto!*, Torcato descreve: «A "Mocidade Portuguesa" vai entoar o seu Hino. Cinco mil vozes finas ainda, mas muito sonoras e distintamente bem masculinas, entoam pois o "Hino da Mocidade Portuguesa". O som marcial deste cântico enche o ambiente da grande Praça do Comércio; reboa pelas ruas da Baixa fora e pelo Tejo além. Que entusiasmo, com que as crianças cantam! Que bem ensaiadas estão! Como todos conhecem a letra e a música de cor e salteado! O povo entenece-se... Dos olhos de muitas senhoras brotam grossas lágrimas». E quando os legionários começam a cantar a *Portuguesa*, acompanhados pela Mocidade e os presentes, o repórter não resiste ao seu próprio êxtase emocional: «(...) Não havia boca que não cantasse. (Era um dia de juízo!). Pasma-se de respeito, de fé! Todo o mundo canta a plenos pulmões. As ondas sonoras, harmoniosas, iam partir-se de encontro às fachadas dos ministérios e ecoavam pelas galerias dos mesmos».

## Algumas conclusões

O Canto Coral, que se afirmara no início do séc. XX como um instrumento de importância particular na «aparelhagem educativa», capaz de regular a sociabilização política da juventude através de um «sentimento comunitário», constituiu para a hierarquia da MP um «laboratório» social para ensaiar o modelo de vivência «renovado» que a ditadura procurava impor através da organização corporativa do Estado Novo. A aparição musical dos filiados da MP, seja através da sinédoque coral (o orfeão representando toda a organização), seja através da participação efectiva da «massa» dos filiados cantando em uníssono, foi a expressão desse desígnio.

Não quis o regime, no entanto, que a MP fosse a juventude da União Nacional, um possível braço armado e jovem do regime, nem aliás o próprio partido de Salazar desempenhou um verdadeiro papel de política activa, concentrando o Presidente do Conselho o exclusivo da iniciativa governativa. Como tal, a MP nunca dispôs de meios adequados para operar a mobilização de massa desejada pelos seus impulsionadores e primeiros dirigentes, não conseguindo impor-se para lá do meio escolar. Na análise das práticas musicais da MP, o que mais espanta são os múltiplos desencontros entre as disposições legislativas e a prática real no quotidiano. As dificuldades resultaram muitas vezes da megalomania e do irrealismo das disposições oficiais, do desinteresse dos filiados e suas famílias, outras vezes das resistências da Igreja à transferência do seu papel tradicional na educação, muitas vezes das direcções das escolas que não queriam perder a tutela do Canto Coral.

Em certa medida esta é pois a história de um fracasso. A «lição alemã» que serviu de detonador ao projecto de Carneiro Pacheco e influenciou as primeiras actividades de canto colectivo, não permitiu a constituição de uma prática coerente do Canto Coral que ficou sempre àquem dos objectivos propostos. A dificuldade dos textos poéticos do repertório não permitia uma reapropriação efectiva de conteúdos por parte dos filiados e a ausência de liberdade de iniciativa cerceou a sua função mobilizadora.

No entanto, mesmo se o projecto totalitário de enquadramento da juventude ficou apenas esboçado, ele não foi menos importante e real. A música na actividades da MP foi um dos mecanismos de sociabilização política mais importantes usado pelo Estado Novo para formar a

juventude nos valores e na cultura que se queria perpetuar. O Canto Coral assentava num sistema de transmissão cultural visando a normalização do comportamento da juventude, a aprendizagem das hierarquias e do conformismo político, assegurando a perenidade do regime. Nesse sentido, pode ser visto como um sucesso na estratégia de longo prazo de Salazar.

A leitura do canto colectivo como instrumento da solução dos conflitos sociais num sentido corporativista, de justificação da ideia do «Chefe» e da legitimação da constituição de uma elite dirigente (o escol) associa de forma clara a MP ao complexo ideológico do fascismo, cuja etimologia (*fascio*) remete para os conceitos de negação de classes, de união homogénea do «corpo social» na «Nação» e de concentração no Chefe e na hierarquia de toda a autoridade. As tipologias musicais utilizadas nos «Hinos, Marchas e Canções» afirmam uma axiologia polarizada na ordem, na obediência, no sacrifício, empreques em situações sociais bem definidas e apoiadas por imagens fortes (o povo, os heróis), apresentando ainda um «corpo educado» (viril, saudável), que «canta e ri».

A liturgia política do Estado Novo, promovendo a encenação dessa «massa coral» que anunciaria a «sociedade perfeita» estadonovista, tornava clara e legível a «homogeneidade» futura que se pretendia para a sociedade portuguesa, espelhada na metáfora da «nação orfeonizada». A exibição dessa «juventude que canta» nos rituais do Poder, e a sua força emocional, contribuíram assim de forma decisiva para uma estetização, rigorosamente regulada, da ditadura de Salazar.



## Bibliografia

ABREU, Renato de

1939 *Espiritualidade popular*, Castelo Branco, Tipografia Semedo.

ANTUNES, José Freire

1993 *Salazar e Caetano, cartas secretas 1932-1968*, Lisboa, Círculo de Leitores.

ARROIO, António

1909 *O Canto Coral e a sua Função Social*, Coimbra, França Amado.

ARRIAGA, Lopes

1976 *Mocidade Portuguesa, breve história de uma organização salazarista*, Lisboa, Terra Livre.

ÁVILA, José de

1942 «O Canto em Côro», in *Estudo e Acção*, Delegação Provincial da M. P., Angra do Heroísmo.

BATAILLE, Georges

1933 «La structure psychologique du fascisme» in *Oeuvres Complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1970.

BARREIROS, P. A.

1936 *A Música e o Canto Coral na Escola*, s. ed., Viseu.

*Boletim do Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes)*

1934 ano III, e (1936), ano IV, n.º 11, Lisboa.

CAETANO, Marcelo

1942 *A missão dos dirigentes, reflexão e directrizes pelo comissário nacional*, Lisboa, ONMP.

COSTA, Fernando

2000 «O papel da História de Portugal e dos Descobrimentos portugueses na ideologia e na conduta das associações e organizações de juventude», in M. C. Proença, L. Vidigal e F. Costa, *Os Descobrimentos no imaginário juvenil*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

DAHLHAUS, Carl

- 1974 «Die Idee des Nationalismus in der Musik», in *Zwischen Romantik und Moderne - Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*. Musikverlag Emil Katzwichler, Munique; versão inglesa (1980), «Nationalism and music», in *Between romanticism and modernism: four studies in the music of the later nineteenth century*, tr. Mary Whittall, Berkeley, University of California Press.

DENIZ SILVA, Manuel

- No prelo *a* «Musique nationale et mémoire collective : le débat critique autour de l'identité du fado dans les années 30», in Olive, J. P. (org.) *Musique et mémoire*, Paris, L'Harmattan.
- No prelo *b* «Nacionalidade, tradição e reservatório moral: usos e abusos do folclore na Mocidade Portuguesa enquanto modelo de sociabilização», in S. CASTELO-BRANCO (org.), *Vozes do povo: a folclorização em Portugal*, Edições Celta.

GUMFLOWICZ, Philippe

- 2001 *Les travaux d'Orphée, deux siècles de pratique musicale amateur en France (1820-2000)*, Paris, Aubier.

*Jornal da MP*

- 1940 III ano, n.º 67, 1 de Julho, Lisboa.

KLOPFLEICH, Richard

- s.d. *Lieder der Hitlerjugend: eine psychologische Studie an ausgewählten Beispielen*.

KUIN, Simon

- 1993 «A Mocidade Portuguesa nos anos 30 : anteprojectos e instauração de uma organização paramilitar da juventude», in *Análise Social*, vol. XXVIII, n.º 122, Lisboa.

LESPINARD, Bernadette

- 2001 «Le répertoire choral des mouvements de jeunesse», in *La Vie musicale sous Vichy*, M. Chimènes (dir.), Bruxelas, Éditions Complexe.

LIDKE, Vernon

- 1982 «Songs and Nazis : Political Music and Social Change in Twentieth-Century Germany», in G. Stark et B. Lackner (ed.), *Essays on Culture and Society in Modern Germany*, Texas University Press, Arlington.

MANN, Erika

- 1938 *School for Barbarians. Education under the Nazis*, Nova Iorque, Modern Age Books.

NASCIMENTO, Hermínio do

- 1928 «O Canto Coral», in *Número único comemorativo do 1.º Congresso orfeónico português*, Orfeão do Porto.
- 1934 «O Canto Coral como factor educativo», in *Primeiro Congresso da União Nacional*, Lisboa.

PACHECO, Carneiro

- 1934 «Lições educativas do Canto Coral», in *Três Discursos*, Lisboa, s. ed..

PIMENTEL, Irene Flunser

- 2000 *História das organizações femininas no Estado Novo*, Lisboa, Círculo de Leitores.

REICH, Wilhelm

- 1933 *Die Massenpsychologie des Faschismus*, versão francesa segundo a versão definitiva de 1972 em inglês, trad. P. Kamnitzer (1988), *La psychologie de masse du fascisme*, Paris, Payot.

SAMPAIO RIBEIRO, Mário de

- 1962 *Directrizes para o Canto Coral no Ensino Secundário (Liceal e Técnico)*, Lisboa, ONMP.

TORCATO, António

- 1938 *Legião! Pronto! Mocidade! Pronto!*, Lousã, s. ed..

VIANA, Luís

- 2001 *A Mocidade Portuguesa e o Liceu, Lá vamos cantando e rindo... (1936-1974)*, Lisboa, Educa.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário

- 1993 «Pensar é morrer» ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

