

**Recensão: Maria do Rosário Pestana (ed.), *Vozes ao alto: Cantar em coro em Portugal (1880-2014) – Protagonistas, contextos e percursos* (Lisboa, MPMP, Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa, 2014), 506 pp. ISBN: 978-989-98562-2-6**

**Maura Penna**

Universidade Federal da Paraíba  
maurapenna@gmail.com

**V**OZES AO ALTO É UMA OBRA DE PESO em muitos sentidos. Literalmente, é um livro de 506 páginas que reúne dezesseis autores e um compositor, com catorze capítulos organizados em três partes, além de preâmbulo e prefácio assinados por Maria do Rosário Pestana, a coordenadora, um epílogo e uma partitura. É uma obra de peso, ainda, pela relevante contribuição que traz para a compreensão das diversas funções que o canto coletivo desempenhou na vida portuguesa em diferentes momentos de sua história, do século XIX ao século XXI – o que permite um panorama de grande abrangência. Mais ainda, por resultar de um estudo sério e amplo, de caráter etnomusicológico, relacionando música e cultura, desenvolvido pela equipe multidisciplinar que participou, desde 2010, do projeto «‘A música no meio’: o canto em coro no contexto do orfeonismo».

Neste ponto, vale a pena esclarecer a especificidade desse projeto, que, diferenciando-se das tendências dominantes nos estudos acadêmicos em Portugal – geralmente centradas na música erudita ou na música popular/tradicional –, enfocou práticas musicais que se situavam «no meio» da vida social local, «entre a música erudita e a folclórica, o escrito e o oral, o amador e o profissional, o urbano e o rural» (p. 2). E neste espaço «no meio» da vida social, cantar em conjunto é uma forma de «ter voz», de exercer a cidadania:

Cantar em coro é uma co-produção de comportamentos expressivos num processo que requer presenças e esforços conjuntos regulares. Consiste num tipo de agenciamento e participação em que os interlocutores se disponibilizam para ser activos e instituir ou participar num orfeão, num grupo coral. Mas refere-se também a um programa, a uma *intenção*, uma disposição em alcançar algum

tipo de realização comum, [...] de criar outros laços sociais e trabalhar para o futuro (ensaiar agora para apresentar depois) (p. 30).

Investigadora responsável pelo projeto «A música no meio» e coordenadora do livro em pauta, Maria do Rosário Pestana é docente na Universidade de Aveiro e investigadora integrada no Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md). Ela assina tanto o preâmbulo (pp. 1-3) quanto a introdução – intitulada «Cantar em coro em Portugal (1880-2014): práticas, contextos e ideologias» (pp. 5-41). Esta ampla e aprofundada introdução é fundamental para situar o percurso histórico do canto coletivo em Portugal, inclusive em seus aspectos políticos, sendo, portanto, fundamental para dimensionar todos os demais capítulos do livro.

Ficam claras, então, as diversas funções sociais que o canto em coro desempenhou, sob várias formas de organização e designação. Ainda sob regime monárquico, o ano de 1880 é um marco tanto pela comemoração do bicentenário da morte de Luís de Camões, o grande poeta português, quanto pela criação da primeira sociedade coral instituída no país, o Orfeão Académico de Coimbra, seguido no ano seguinte pelo Orpheon Portuense, formatando um modelo que se reproduziu pelos centros urbanos do país, tanto pela figura hierárquica do maestro quanto pelo modelo de repertório – que aliava música popular portuguesa à música de compositores europeus – que se manteve por mais de cem anos. Neste período, os orfeões sustentavam projetos nacionalistas e também republicanos, até por sua origem tributária da Revolução Francesa: «O orfeão instituiu a cidadania na vida dos cidadãos comuns organizados em associações, um tipo de participação que foi, antes de mais, política: o orfeão exemplificava a desejada cultura democrática» (p. 10). Os cinco capítulos da Parte I do livro, «O canto orfeónico: utopias de progresso e acções exemplares», abordam esse período, incluindo também a Primeira República (de 1910, com a derrubada da monarquia, ao golpe de estado de 1926), destacando, nesta, o caráter social e político do movimento do orfeonismo, inclusive como organização associativa de caráter popular, até mesmo em meios operários.

O regime autoritário consolida-se com a implantação do Estado Novo, que se estendeu de 1933 a 1974. Desde 1926, com a ditadura militar, surgiram as primeiras iniciativas de regulamentar os orfeões, que se intensificaram no projeto salazarista de controle dos jovens e das classes trabalhadoras urbanas: «o orfeonismo foi ressignificado uma vez que assistimos à desactivação do movimento social e político que o sustentava. Paralelamente, o Estado exerceu controle sobre o movimento associativo, com particular expressão através dos aparelhos das polícias secretas» (p. 19). Com funções disciplinadoras, o canto orfeónico estende-se, nesse período, às instituições de ensino. Na Parte II do livro, «Hegemonia e resistência: institucionalização de práticas corais durante o regime do Estado Novo», cinco capítulos tratam deste período.

Para leitores brasileiros, a contextualização histórica do movimento do orfeonismo em

Portugal, em seus diferentes momentos e funções, permite dimensionar melhor a implantação do canto orfeônico nas escolas brasileiras, sob o governo de Getúlio Vargas, inclusive no período ditatorial, também denominado de Estado Novo (1939-45).<sup>1</sup> As relações – de semelhança e diferença – com a história portuguesa revelam como a ex-colônia se espelhava na metrópole, a ponto de Vargas adotar a mesma denominação do regime de Salazar, implantado anos antes. No entanto, como reflexo do colonialismo e de nossa posição dependente, o canto orfeônico não chegou a ser, no Brasil, uma expressão da organização da sociedade civil, com propostas associativas e democráticas, como na Primeira República portuguesa. Embora já existissem anteriormente práticas de canto cívico nas escolas brasileiras, o canto orfeônico, como componente curricular obrigatório em nível nacional, foi implantado na Era Vargas – com seu ápice no Estado Novo –, contando para sustentá-lo com toda a estrutura administrativa e política do regime, no qual cumpria funções ideológicas e disciplinadoras, assim como no Estado Novo português.

Com a Revolução dos Cravos e a restauração da democracia em 1974, houve um enorme crescimento das práticas voluntárias de canto coletivo, embora com a adoção das designações de «coro» ou «coral», preferencialmente a «orfeão», provavelmente pelos significados que tal denominação adquiriu sob o regime salazarista. «Em democracia, o associativismo coral recuperou o espaço político de participação cívica na vida da sociedade local» – como enfatiza Pestana (p. 23). Ao período do final do século XX a 2014, são dedicados os quatro capítulos que compõem a Parte III da publicação, «Práticas de cantar em coro: estudos de caso».

Passemos, então, a tratar dos vários capítulos do livro. Abrindo a Parte I, «O canto orfeônico: utopias de progresso e acções exemplares», o capítulo assinado por Maria José Artiaga, «O início do canto em coro no contexto educativo português do século XIX: ideias e práticas» (pp. 47-70), aborda as origens do movimento coral em toda a Europa, ainda no século XVIII, juntamente com a bandeira da instrução universal, derivada da Revolução Francesa. «A imagem oferecida pelo orfeão [...] reunindo um vasto conjunto de pessoas de idades e classes sociais diferentes, cantando disciplinadamente sob a direcção de um único maestro, prefigurava a sociedade organizada, obediente e coesa que se ambicionava» (p. 68). Assim, em Portugal, intelectuais e pedagogos passaram a defender o canto orfeônico no currículo escolar, inclusive para ajudar na agenda de alfabetização do povo português. O texto analisa várias iniciativas neste sentido, concluindo que «o Canto Coral protagonizou o que de corajoso e inovador ocorreu no seu trajecto no sistema educativo português, mesmo que episodicamente» (p. 69).

---

<sup>1</sup> A respeito, ver Maura PENNA, «Música, educação e nacionalismo: O canto orfeônico no Brasil de Vargas», in *Music and Shared Imaginaries: Nationalisms, Communities, and Choral Singing – Proceedings* (Lisboa, Edições Ex-Libris, 2015), pp. 327-35, disponível em <<http://musicanomeio.web.ua.pt/sites/default/files/Music.pdf>> (acedido em 2 de Abril de 2017).

O capítulo seguinte, de María Nagore Ferrer, é o único escrito em espanhol: «Música coral e identidades en España (1880-1939)» (pp. 75-97). A análise mostra como o movimento coral naquele país ganhou impulso em meados do século XIX. A partir de uma etapa inicial de «inspiração predominantemente social», os corais se diversificaram ao final do século, visando: (1) representação local e territorial, levando o nome da comunidade aos concursos de que participavam; (2) ênfase no folclore autóctone, fortalecendo os sentimentos regionais; (3) tendências políticas, como os «orfeões socialistas». Assim, coexistiam grupos corais ideológica e socialmente distintos, enquanto que, sob a ditadura franquista com seu projeto de nacionalizar e uniformizar a cultura, essa diversidade iria desaparecer.

Henrique Luís Gomes de Araújo é o autor do terceiro capítulo, «O período coral (1881-1909) da sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): textos e contextos» (pp. 101-15), que enfoca a fundação dessa sociedade e seu repertório. Analisando as apresentações corais desse período de quase três décadas, o autor reconhece uma «mudança de paradigma na formação dos músicos e de escuta dos textos musicais de um novo repertório», que se diferenciava «da rotina do italianismo vigente», aproximando-se de tendências da música germânica e francesa (p. 106).

O capítulo seguinte, de Rui Marques, trata da primeira sociedade coral instituída em Portugal: «O Orfeon Académico de Coimbra (1880-1912): nacionalismo e cosmopolitismo no *começo de uma nova era*» (pp. 119-36). O estudo apresentado baseia-se «na pesquisa conduzida em fontes primárias, nomeadamente em periódicos locais e nacionais [...] e em documentos que integram os espólios» do Museu Académico de Coimbra e do próprio orfeão – e alguns desses materiais ilustram o artigo, como a foto do orfeão em 1909 (p. 121). A análise desenvolvida mostra o papel desse orfeão na divulgação de um modelo que viria a ser adotado na institucionalização de organizações corais em Portugal ao longo do século XX.

Encerra a Parte I o artigo de Pedro Rocha, «Do Orfeão Martins Rosa ao Orfeão da Fábrica da Vista Alegre» (pp. 141-67), que, como indica seu subtítulo, constitui um «contributo para o estudo do canto orfeónico no contexto das unidades fabris da primeira metade do século XX em Portugal» (p. 141). Com base na pesquisa documental em arquivos históricos, o autor analisa como uma prática social operária – o Orfeão Martins Rosa (1931-3), fundado por iniciativa dos funcionários da Fábrica de Porcelana de Vista Alegre em Ílhavo – é institucionalizada com o advento do Estado Novo, tornando-se o Orfeão da Fábrica da Vista Alegre (1937 - cerca de 1974). Essa transformação, condicionada pelo «contexto de dependência» dos operários em relação tanto às entidades patronais quanto às políticas públicas, revela as lutas (desiguais) de poder em relação ao significado que deveria ser atribuído ao tempo livre dos trabalhadores.

Como já indicado, a Parte II de *Vozes ao Alto* é voltada para o período do Estado Novo, quanto ao que as práticas corais representaram em termos de hegemonia ou de resistência. O capítulo

assinado por Teresa Cascudo, «Viver cantando a corrente que nos arrasta: Fernando Lopes-Graça e a música para coro entre 1945 e 1952» (pp. 173-97), enfoca justamente uma prática de resistência, vinculada ao Grupo Dramático Lisbonense (GDL). A autora salienta que o contexto de repressão política e a falta de liberdade da época limitavam tanto as expressões de divergências quanto o estudo destas, pela falta de registros. Assim, em relação a outros trabalhos sobre o tema, oferece a nova contribuição de «uma releitura sistemática de fontes documentais» atualmente disponíveis, como correspondências, relatórios policiais, partituras, etc. (pp. 174-5). O GDL era constantemente vigiado pela polícia política, como um «grupo 100% de tendência comunista», assim como o próprio Lopes-Graça. A autora analisa os aspectos ideológicos de suas atividades de compositor, intérprete e musicógrafo, e como, no coro sob sua direção, manifestava-se nos anos do pós-guerra um projeto político de oposição e de resistência: «Esta actividade coral teve [...] um papel importante na definição da identidade colectiva da oposição, a qual se prolongou nos anos subsequentes. Foi também reprimida e censurada e a sua continuidade só foi possível mediante a limitação do repertório às fontes da música tradicional portuguesa» (p. 194).

Em direção oposta, o capítulo seguinte, de autoria de Manuel Deniz Silva, enfoca o canto coletivo a serviço da ditadura: «A música coral como utopia disciplinadora em *A gente canta na aldeia* (1955) de Mário de Sampaio Ribeiro» (pp. 201-21). O artigo procura abordar uma dimensão pouco conhecida da atuação de Sampaio Ribeiro (1898-1966), compositor, musicólogo e maestro, a saber, «o lugar que a prática coral baseada na música popular de matriz rural ocupou na sua reflexão musical e política» (p. 202). Como Inspetor de Música e Canto Coral da Mocidade Portuguesa, Sampaio Ribeiro preocupava-se com a função do canto coral na organização juvenil. Ele se opunha ao uso do termo «orfeão», por estar associado às ideias revolucionárias e jacobinas do orfeonismo francês e às iniciativas de canto coletivo do período republicano. Assim, defendia a função do canto coral na «educação através da música» – e não com objetivos propriamente musicais, como no ensino de solfejo, ao qual se opunha. Neste mesmo sentido, sua fábula *A gente canta na aldeia* exemplificava a «criação de um universo ficcional pelos intelectuais do regime, onde as práticas e os comportamentos dos portugueses [...] se queriam conformes à utopia ordenada da ditadura» (p. 220).

O oitavo capítulo do livro, assinado por André Vaz Pereira, «A Sociedade Coral de Lisboa: um projecto artístico singular no panorama musical português» (pp. 225-50), baseia-se na análise de fontes documentais – especialmente os programas de concerto – do acervo do compositor Frederico de Freitas, doado à Universidade de Aveiro. Tendo sido convidado pela Comissão Executiva das Festas Centenárias para compor uma *Missa Solene* para essas comemorações de caráter nacionalista e patriótico, viu-se diante do desafio de organizar «um grande coral que a pudesse executar condignamente» (p. 236). Assim foi constituída a Sociedade Coral de Lisboa, que, em sua atuação durante o período de 1940 a 1947, sempre sob a regência de Frederico de Freitas, interpretou obras

corais sinfônicas portuguesas e peças do «grande repertório internacional». A contribuição dessa Sociedade Coral à cultura portuguesa, ressaltada por Vaz Pereira, tinha por base o apoio governamental, já que, quando o subsídio financeiro da Emissora Nacional foi suspenso, não conseguiu mais se manter.

De autoria de Helena Marinho, o capítulo seguinte, «As viagens a África do Orfeão Universitário do Porto entre 1956 e 1962: contextos repertórios, rituais» (pp. 255-77), tem por base consistente pesquisa de fontes documentais – programas de concertos, textos da imprensa, correspondência, atas de reuniões, fotografias, etc. –, além de depoimentos. Visando caracterizar o funcionamento do orfeão, a pesquisa evidenciou a importância do repertório e dos rituais associados à *performance* como elementos básicos para a coesão do grupo. Nas viagens a Angola e Moçambique, ainda colônias portuguesas, o público dos concertos era a população branca, dos colonos, para quem «a música que lhes era apresentada, quer cantada, quer dançada, constituía pois uma recriação da pátria longínqua» (p. 275). O repertório dos concertos era geralmente organizado em três partes: (1) compositores estrangeiros ou portugueses de tradição erudita; (2) arranjos corais de música tradicional portuguesa; (3) «variedades» – números teatrais, musicais ou de danças criados pelos estudantes. Desta forma, o repertório reafirmava a «portugalidade», no «contexto geopolítico do colonialismo» (p. 275).

Encerra a Parte II do livro o texto de Idalete Giga, «A criação do Centro de Estudos Gregorianos [CEG] e a sua actividade coral no universo da música sacra» (pp. 281-323). Como primeira escola de nível superior do país dedicada à música sacra, teve uma atuação marcante na formação de professores, cantores, organistas profissionais, compositores e regentes de coros. Desde sua criação em 1953 até sua estatização, em 1976, o CEG desenvolveu inúmeras atividades, entre cursos, conferências e concertos, mantendo três coros. Apresentando em anexo diversas fontes documentais – programas e correspondências –, o capítulo relata as atividades desenvolvidas no Centro, destacando a figura de sua fundadora e diretora, Júlia d'Almendra, e sua atuação no movimento gregoriano e organista em Portugal, além de divulgar no país o Método Ward de educação musical.

A Parte III, «Práticas de cantar em coro: estudos de caso», é composta por quatro capítulos que enfocam atividades musicais desenvolvidas nos últimos anos, embora por vezes tracem um quadro histórico a fim de contextualizá-las. Inicia-se com o artigo assinado por Jorge Castro Ribeiro, «Coros madeirenses: sociabilidade, representação insular e participação musical» (pp. 329-59) que, numa perspectiva etnomusicológica, analisa criticamente a história do movimento coral na Região Autónoma da Madeira, do final do século XIX até o momento atual. Para tanto, faz uso de fontes documentais, depoimentos e observações do presente, a partir do trabalho de campo desenvolvido no final da década de 1990 e ainda em 2013. Indagando-se sobre o significado da *performance* musical desses grupos, o autor considera que o isolamento parcial «da condição

insular deste território, desde sempre português», reflete-se inclusive nos repertórios escolhidos, os quais, «ao longo dos tempos, são bem espelho dessa ‘liberdade insular’, do eventual ‘desfasamento cultural’ e das aproximações e identificações que ambos permitem» (p. 330). O texto discute a renovação e expansão do movimento coral a partir de 1987, refletindo o processo de urbanização e modernização da região: «Esta nova prática coral no arquipélago, democratizada e descentralizada, baseada em boa parte nos repertórios identitários locais, é um bom exemplo da corporização social da autonomia a todos os níveis» (p. 357).

«Música sacra em Portugal nos séculos XX e XXI: um tesouro a descobrir» (pp. 363-99), de autoria de Paulo Bernardino, volta-se para a seguinte problemática: considerando a importância da matriz cristã na cultura portuguesa, quais as razões para a pouca visibilidade social atual dos compositores ligados à Igreja Católica? Apresentando um panorama histórico da música sacra em Portugal, evidencia-se, por um lado, o afastamento da sociedade contemporânea em relação à vida cultural da Igreja e, por outro, o desinteresse desta pela produção musical que não seja litúrgica, o que se reflete até mesmo na falta de preocupação com a «preservação do património e ao ‘tesouro’ da música sacra existente». Desta forma, o autor constata a falta de incentivo quanto «à criação de um repertório sacro contemporâneo», questionando, portanto, o sentido da existência de um curso superior de música sacra em Portugal.

O capítulo assinado por Aoife Hiney, «Os desafios dos maestros de coros voluntários em Aveiro» (pp. 403-26), baseia-se numa pesquisa de campo que visava compreender o papel do maestro na preparação do repertório, ao trabalhar com os coros voluntários, cujos participantes apresentam níveis bastante distintos de educação musical, e apenas poucos conseguem ler música fluentemente, questões também encontradas em muitos coros brasileiros. Neste quadro, cabe ao maestro transformar a partitura em som, em um aprendizado pautado em ouvir, reproduzir e memorizar (*rote learning*). A partir do estudo empírico desenvolvido em 2014 junto a três «coros voluntários» de Aveiro – ou seja, coros instituídos fora do âmbito escolar e religioso –, o capítulo busca analisar o processo e a pedagogia nos ensaios, a *performance* dos coros e a formação tanto dos maestros quanto dos cantores. O autor procura compreender, a partir dos desafios enfrentados pelos maestros, «como se dão os encontros e desencontros de um modelo de formação mais erudita e os modelos de participação mais próximos de uma experiência comunitária de música» (p. 405). Com um corpo teórico multidisciplinar enfocando a relação entre a cultura e a música, a análise dos dados (pp. 418-23) considera os domínios do real, do simbólico e do imaginário, em três dimensões temporais: passado, presente e futuro. Constata-se, então, que o conhecimento musical e a capacidade de leitura de partitura são representados como algo fora do alcance do coro, de forma que é preciso encontrar meios para «superar a tendência à estagnação quanto à aprendizagem, de maneira a prevenir a longo prazo ou um empobrecimento da *performance* ou um enfraquecimento dos laços comunitários que perpassam a actividade nos coros» (p. 424).

Finalmente, «A prática coral no concelho de Viana do Castelo: um estudo de caso» (pp. 431-66), de Ivone Carvalho, encerra a terceira parte do livro. O capítulo baseia-se em uma pesquisa de campo desenvolvida entre 2011 e 2014, visando «cartografar a prática coral [...] e compreender o seu impacto na vida social» daquele município. Para tanto, a autora coletou dados junto a dez grupos corais, observando ensaios e apresentações, além de entrevistar maestros e cantores. O texto caracteriza os diversos grupos a partir de suas histórias, dando ênfase ao mais antigo ainda em atividade: o Coral Polifônico de Viana de Castelo, fundado em 1966. A análise destaca a expansão da atividade coral sénior, inclusive com a existência de dois grupos pertencentes a associações de reformados/aposentados. Sua pesquisa encontrou fatores já apontados em estudos sobre a prática coral em outros contextos, como a maior presença feminina, a diversidade de níveis de escolaridade e de conhecimento musicais, a realização de ensaios regulares com vista a uma apresentação pública, muitas vezes em momentos importantes para a vida social local. Mas também analisa aspectos singulares da prática coral em Viana do Castelo, como a circulação de maestros e cantores por diferentes grupos, a participação de membros dos coros na seleção do repertório, os vínculos com a vida social e o efeito gerador da atividade coral, pela multiplicação de coros (p. 463)

Relacionam-se à Conferência Internacional «Música e imaginários partilhados: nacionalismos, comunidades e canto em coro»,<sup>2</sup> também fruto do projeto «A música no meio», tanto o epílogo – intitulado «Música, comunidade e canto coral» – resultante da conferência de abertura de Ruth Finnegan (pp. 471-87) – quanto a partitura de *O Palácio*, obra para coro misto composta por António Chagas Rosa (pp. 489-91) para a abertura da conferência.

«Vozes ao alto» é uma obra coletiva bastante extensa, marcada pela diversidade de seus artigos. Há diferenças na profundidade da discussão nos vários capítulos, já que alguns são mais descritivos, enquanto outros apresentam análises fundamentadas em obras das ciências sociais, de autores como Pierre Bourdieu e Benedict Anderson. No entanto, consideramos que essa diversidade espelha a amplitude do projeto de pesquisa e o seu caráter multidisciplinar. Sem dúvida, a obra traz uma contribuição relevante, ao traçar um vasto panorama histórico de diferentes práticas de canto coletivo em Portugal, analisando as funções que cumpriam em contextos sociais distintos. Para leitores do Brasil, por seu passado colonial, muitas das questões abordadas ajudam a compreender melhor nossas próprias práticas corais, musicais ou até mesmo políticas. Cabe, então, buscar uma divulgação maior dessa publicação, que lhe permita atravessar o Atlântico para expandir diálogos e reflexões.

---

<sup>2</sup> Realizada na Universidade de Aveiro, entre 30 de Outubro e 1 de Novembro de 2014.

**Maura Penna** é atualmente Professora do Departamento de Educação Musical da Universidade Federal da Paraíba, atuando na licenciatura e no Programa de Pós-Graduação em Música e coordenando o Grupo de Pesquisa *Música, Cultura e Educação*. Autora dos livros *Construindo o primeiro projeto de pesquisa em educação e música* e *Música(s) e seu ensino* (ambos pela Editora Sulina), além de diversos artigos publicados em periódicos científicos, coletâneas e atas de congressos.

