



Maria José Conde Artiaga Barreiros

A DISCIPLINA DE CANTO CORAL NO PERÍODO DO ESTADO NOVO

**Contributo para a História do Ensino da Educação Musical
em Portugal**

Dissertação de mestrado em Ciências Musicais
(Especialidade de Ciências Musicais Históricas)



**Universidade Nova de Lisboa
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
1999**

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
BIBLIOTECA



53971

71483

© 1999, Maria José Conde Artiaga Barreiros

Reservados todos os direitos de publicação, tradução e adaptação

Interditada a reprodução parcial ou integral sem prévia autorização da autora

AGRADECIMENTOS

O trabalho que implica uma dissertação de mestrado precisa, segundo penso, de uma energia, atenção, capacidade de mobilização constante que nos leva a diferentes lugares e pessoas em busca de toda a informação necessária.

Sem a colaboração dessas pessoas — que nos abrem as portas, que revelam interesse pelo que fazemos, que nos motivam em momentos de desânimo, que durante os seus afazeres conseguem arranjar tempo para ajudar, esclarecendo dúvidas cedendo materiais — julgo que seria difícil se não muitas vezes impossível cumprir os objectivos propostos.

Gostaria de agradecer a essas pessoas que ajudaram a cumprir a minha tarefa.

Ao Professor Doutor Manuel Carlos de Brito, meu orientador, a constante disponibilidade, paciência, interesse, criticismo e toda a colaboração que prestou ao longo do trabalho.

À Professora Doutora Luisa Cymbron o auxílio providencial que nas alturas mais difíceis achou que devia prestar.

Ao responsável pela unidade de investigação do CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical), Professor Doutor Mário Vieira de Carvalho, pelo estímulo e confiança em mim depositados que proporcionou, entre outros apoios, a minha participação no Colóquio realizado em Weimar, no âmbito do projecto apoiado pela Praxis XXI.

Ao João Vieira Caldas por todos os conselhos e acompanhamento permanente no meu trabalho.

Ao meu colega Joaquim Carmelo Rosa pelo apoio, interesse, ânimo e motivação que me deu em todos os momentos.

Aos professores Rui Barral e Isabel Carneiro por todos os materiais e informações valiosas que comigo partilharam.

Às professoras Elisa Lamas e Maria Luisa Gomes dos Santos pela disponibilidade e informações prestadas.

Ao meu colega Jorge Alexandre Costa pela cedência generosa de vários materiais.

À funcionária do Arquivo da Torre do Tombo, Sónia Kritinas, o apoio e empenho disponibilizado na consulta das fontes.

ÍNDICE

Introdução

1.	O Estado Novo no contexto europeu	1
2.	A situação musical nos regimes da Alemanha, Itália, Espanha e Portugal	6
3.	O ensino no contexto totalitário do regime	25
3.1.	Antecedentes — da Regeneração ao fim do período republicano	26
3.2.	O Estado Novo	30
3.3.	Conclusão	46
4.	O canto coral e o seu valor educativo na Europa dos finais do século XIX e princípio do século XX	49
5.	A progressiva institucionalização do canto coral nos Liceus	58
5.1.	O canto coral e a Mocidade Portuguesa	73
5.2.	Da selecção e formação dos professores de Canto Coral	82
6.	O repertório e a actividade coral no liceu	101

Conclusões	127
------------------	-----

Anexos

I — Sinopse da principal legislação referente ao Canto Coral entre 1906 e 1960	130
II — Exames de Estado	132
III — Relação dos professores de Canto Coral aprovados em Exame de Estado no Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes) entre 1934 e 1948	147
IV — Horas distribuídas ao Canto Coral entre 1906 e 1960	150

V — Programação da “Hora de Arte” no Liceu Rodrigues Lobo de Leiria no ano lectivo de 1937-1938	152
--	-----

Fontes e Bibliografia:

I — Arquivos e Bibliotecas	154
II — Periódicos	154
III — Autores e Obras	155

INTRODUÇÃO

Diversos factores contribuíram para a escolha do objecto de estudo. Quando se ouvem testemunhos das gerações que tiveram Canto Coral, surgem de imediato observações depreciativas que, por serem descontextualizadas, parcas e dispersas, não têm contribuído para a necessária clareza e compreensão da vida da disciplina na primeira metade do século XX. A associação inevitável à Mocidade Portuguesa é mencionada como se o Canto Coral sempre tivesse existido sob a sua dependência.

Estas observações, portanto, não explicam as razões que levaram à inclusão da disciplina do Canto Coral a partir de 1918 no currículo do ensino liceal, nem o que levou à sua apropriação pelo Estado Novo.

O ensino artístico ou das disciplinas artísticas ainda não mereceu a necessária atenção nas áreas da investigação histórica ou da educação, para que se possa perceber qual tem sido o seu papel no ensino formal ou informal de forma a que o passado leve a reflectir melhor o presente. O mesmo tem acontecido no domínio da musicologia histórica de onde a investigação do ensino vocacional e não vocacional da música têm andado arredados.

Esta constatação leva a considerar que a História da Educação ficará incompleta enquanto não abranger o estudo de todas as disciplinas que formaram e formam o seu curriculum, acontecendo o mesmo com a Musicologia Histórica se não tomar em conta a sua vertente educativa.

Para a compreensão do objecto de estudo havia que proceder à identificação dos factores que contribuíram para a sua produção e o âmbito em que se efectuou a sua intervenção. Tomando como referência Pierre Bourdieu, quando diz que “o limite de um campo é o limite dos seus efeitos”¹, houve que proceder não só à identificação do espaço físico-temporal do objecto de estudo, como dos diversos agentes que nele intervieram. A partir daí foi possível traçar algumas linhas de força e tentar explorar as suas formas de relacionamento.

Na abordagem do tema foram-se colocando questões relacionadas com a época em que surgiu o Canto Coral, com o meio social em que se inseriu, com a(s) estética(s) que lhe estiveram associadas, as funções que desempenhou, as instituições a que esteve ligado, os seus principais porta-vozes.

Entre os vários elementos que interagiram na organização do Canto Coral incluem-se os alunos, os professores, as instituições, os programas, a

¹ *O Poder Simbólico*, 1989, p. 31.

política oficial e a sua retórica, as condicionantes histórico-sociais e as correntes musicais.

Houve que partir para a definição do contexto tendo em conta a inter-relação das várias componentes. Assim procedeu-se à divisão do trabalho em seis capítulos.

No primeiro, intitulado "O Estado Novo no contexto europeu", pretendeu-se perceber o que contribuiu para o aparecimento das ditaduras no pós-guerra, o que pôde singularizar Portugal no contexto europeu, que factores foram determinantes para a escolha do período que vai de 1930 a 1960. Com esses elementos poder-se-á verificar em que medida os acontecimentos se repercutiram no campo educativo, que tipo de ocorrências se deram que pudessem ter tido implicações no Canto Coral.

No segundo, intitulado "A situação musical nos regimes da Alemanha, Itália, Espanha e Portugal", quis-se encontrar linhas de força que pudessem assemelhar-se ou diferenciar-se em quatro países — a Alemanha e a Itália, enquanto paradigmas de regimes mais radicais, Portugal e a Espanha, como representantes de regimes ditatoriais, com as suas semelhanças e distinções para que se pretendeu chamar a atenção no primeiro capítulo. O que foi comum e o que foi particular a cada um deles serviu para melhor conhecer o contexto musical. A dificuldade de acesso à bibliografia específica, sobretudo no domínio do Canto Coral nesses países, limitou a análise comparativa que se pretendia fazer. Esta dificuldade foi parcialmente contornada com a participação no 16º Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia, que se realizou em Londres em Agosto de 1997, no Colóquio subordinado ao tema "La vie musicale en France pendant la Seconde Guerre mondiale" realizado em Paris em Janeiro de 1999, ou ainda no Colóquio realizado em Weimar, em Junho de 1999, sobre o tema "Der Fall Weimar. Moderne und Antimoderne im Spannungsfeld des 20. Jahrhunderts", que enriqueceram a reflexão sobre os temas deste estudo.

O conhecimento do meio musical português do período em causa teria para esta investigação uma importância muito particular, no sentido de ajudar a identificar se teria havido ou não uma política para a música e as correntes do pensamento musical predominantes cujos reflexos pudessem ter tido influência no contexto educativo musical. Mas a pouca investigação realizada sobre a actividade musical da primeira metade do século XX não permitiu chegar a resultados mais substanciais, como se pretendia.

No que se refere ao terceiro capítulo, "O ensino no contexto totalitário do regime", existem já vários trabalhos de investigação que permitem ter uma perspectiva sobre algumas das problemáticas respeitantes, por exemplo, à política educativa, à administração do ensino, à formação dos professores no

âmbito liceal, à organização da Mocidade Portuguesa e a outros sectores mais indirectamente ligados com este trabalho. O Curso de Verão "O sistema de Ensino em Portugal — Século XIX e XX", realizado em Setembro de 1996, para além da informação que proporcionou, chamou a atenção para questões relacionadas com a falta de distanciação histórica sobre um período que ainda se encontra cronologicamente próximo e que exige um cuidado muito especial no tratamento dos dados para melhor compreensão dos factos. Ainda no domínio da educação, uma publicação que se revelou particularmente útil para o conhecimento do pensamento musical na imprensa pedagógica foi a dirigida por António Nóvoa, *A Imprensa de Educação e Ensino. Reportório Analítico (séculos XIX-XX)*. Mas também nesta área escasseiam os estudos sobre uma das componentes do ensino que é a educação artística.

No quarto capítulo, intitulado "O canto coral e o seu valor educativo na Europa dos finais do século XIX e princípio do século XX", pretendeu-se chamar a atenção para a importância do canto em coro no contexto europeu, para a valorização da componente pedagógica no movimento coral e para a sua directa repercussão em Portugal. Este capítulo serve praticamente de introdução ao capítulo seguinte — "A progressiva institucionalização do canto coral nos Liceus".

No quinto capítulo pretendia-se, para além da descrição dos factos que dão a conhecer a institucionalização da disciplina, obter uma visão crítica dos professores enquanto seus intervenientes. Para além dos anónimos que expressam os seus anseios e frustrações, revelando uma visão crítica perante os acontecimentos, há figuras que foram determinantes para o pensamento musical no campo da educação, como Tomás Borba, Luis de Freitas Branco, Hermínio do Nascimento, Armando Leça, Mário de Sampayo Ribeiro, entre outros. Mesmo Fernando Lopes-Graça, fora do sistema, não deixou de se pronunciar sobre o papel do Canto Coral nas Escolas.

No último capítulo, o sexto, tenta-se chegar o mais perto possível da prática educativa através, essencialmente, dos manuais utilizados e das festas educativas que se realizavam nos Liceus. Enquanto os manuais mostram o tipo de reportório proposto, as festas confirmam ou não a sua utilização pelos professores assim como outras opções tomadas por estes. Através de ambos pode-se esclarecer o que separa o discurso dos professores da sua prática, assim como a sua resposta aos objectivos definidos pelos documentos legais.

Para uma maior clarificação do que se passou na prática, achou-se útil ouvir alguns testemunhos entre os quais os dos professores Rui Barral, como

ex-estagiário do Liceu Normal de Lisboa que realizou o Exame de Estado em 1936, e Isabel Carneiro que realizou provas públicas em 1961.

O *corpus* documental que serviu de base a esta investigação é constituído pelos Diários de Governo da I Série, que contêm a legislação referente às reformas do ensino, às finalidades da Instrução Secundária, à qualificação dos professores, ao seu recrutamento, às disposições gerais referentes às disciplinas e aos programas. No levantamento da legislação encontrou-se o primeiro obstáculo na medida em que, apesar da recolha dos principais decretos que regeram a acção educativa já ter sido feita por vários investigadores, não há conhecimento de que se tenha procedido à sua publicação exhaustiva. Assim os diplomas referentes ao Canto Coral nem sempre acompanham os das outras disciplinas. Surgem muitas vezes isolados nos Diários do Governo da I Série, obrigando a uma procura exhaustiva. Tal facto pareceu já constituir um ponto de reflexão, denunciando, possivelmente, o carácter de “excepção” do Canto Coral no currículo.

No tocante a arquivos e bibliotecas, a Torre do Tombo constituiu um dos locais principais de pesquisa por guardar os Arquivos particulares da Mocidade Portuguesa, nomeadamente no que diz respeito ao Canto Coral. Contudo o corpo documental referente ao período entre 1936/37-1950 encontra-se, segundo os técnicos, danificado, não podendo, por essa razão, ser consultado. A acessibilidade ao restante material nem sempre foi fácil, dado que uma parte ainda não foi expurgada, o que provocou demora na sua consulta.

Outros arquivos importantes para esta investigação foram o Arquivo Histórico do Ministério da Educação e o do Liceu Pedro Nunes.

Das Bibliotecas consultadas as mais importantes para este estudo foram a Biblioteca Nacional, a Biblioteca da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova, a Biblioteca do Instituto de Inovação Educacional.

Da bibliografia para este trabalho, a estrangeira só muito raramente se encontra nas Bibliotecas. A despesa necessária à sua aquisição ou o rápido acesso aos catálogos provocam obstáculos e dificuldades óbvias. O facto de alguns espólios importantes para o trabalho ainda se encontrarem na posse de familiares ou outros herdeiros dificultou e por vezes impossibilitou o acesso.

Pelo que se acabou de enunciar verifica-se que a consulta das fontes produziu alguns entraves, que se reflectiram, sobretudo, na calendarização do trabalho. Deve-se referir ainda que, em certos casos, o tempo de pesquisa necessário à verificação exhaustiva do conteúdo de determinadas fontes (caso dos Diários de Governo da I Série, das caixas contendo os Arquivos

particulares da Mocidade Portuguesa), foi desproporcionado relativamente à quantidade de informação que foi possível deles extrair. Contudo, seria importante proceder ainda a um levantamento mais exaustivo de alguns materiais como, por exemplo, os relatórios anuais dos reitores dos liceus que ficaram por analisar, os relatórios da inspecção e dos professores da disciplina que se encontram no Arquivo Histórico do Ministério da Educação Nacional. O levantamento dos Diários de Governo da II Série teria possibilitado a identificação dos autores das normas e programas do Canto Coral. No que respeita aos alunos, haveria que obter mais testemunhos orais que narrassem experiências educativas.

Por fim considera-se que um conhecimento mais alargado do ensino do Canto Coral noutros países ajudaria a contextualizar melhor o nosso. Por outro lado, uma informação mais aprofundada das personalidades que marcaram a vida musical educativa desta época viria preencher uma lacuna histórica importante quer no âmbito da Educação quer no da Musicologia Histórica.

1. O ESTADO NOVO NO CONTEXTO EUROPEU

Durante os primeiros cinquenta anos deste século assistiu-se a uma progressiva decadência dos valores liberais herdados da burguesia do séc. XIX, em particular das suas instituições políticas¹, enquanto que a direita política, apoiada na classe média, não parou de crescer.

Nas vésperas da Primeira Guerra Mundial já se podia detectar a formação de um pensamento político europeu ansiando por governos autoritários, capazes de defender a ordem económica e social com carácter “intervencionista” e “disciplinador”². Os anos 20 viram assim surgir várias ditaduras (precedidas da “ditadura precoce” de Sidónio Pais em Portugal, em 1917): as ditaduras da Bulgária e da Polónia, respectivamente em 1919 e 1920, o regime de Primo de Rivera em Espanha, em 1923, a vitória eleitoral dos fascistas italianos, em 1924, as ditaduras do general Panglos na Grécia e o golpe militar em Portugal, em 1926.

A “Grande Depressão”, provocada pela queda da Bolsa de Nova Iorque em 29 de Outubro de 1929 trouxe, como consequência, o colapso da economia do mundo capitalista com um desemprego maciço e uma crise social a que a grande maioria dos países europeus não soube dar uma resposta pronta e eficaz. Os sindicatos sofreram uma forte desmobilização. A esquerda encontrava-se enfraquecida e incapaz de se opôr à direita mais radical.

[trata-se de uma direita] simultaneamente ‘anti-socialista/bolchevista e anti-liberal/capitalista’ que encontra em versões várias do corporativismo a forma de sujeitar os ‘interesses particulares e de grupo’ ao poder irrestrito do Estado e do chefe carismático, intérpretes do supremo interesse nacional³

O aparecimento de sucessivos regimes fascizantes na Europa dos anos trinta — o “Estado Novo” a partir de 1930⁴, o golpe de Estado na Áustria que levou à ditadura “austro-fascista” de Dollfuss, em 1933, o regime do general Metaxas na Grécia em 1936, a Roménia, em 1938 e o regime franquista a

1 “Em 1918-20 assembleias legislativas foram dissolvidas ou tornaram-se ineficazes em dois estados europeus, nos anos 20 em seis, nos anos 30 em nove, enquanto a ocupação alemã destruiu o poder constitucional em outros cinco durante a Segunda Guerra Mundial.” (ERIC HOBSBAWM, *A Era dos Extremos*, 1996, p. 117).

2 FERNANDO ROSAS, “Introdução”, in JOEL SERRÃO e A. H. DE OLIVEIRA MARQUES (dir.), *Nova História de Portugal: Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, 1992, p. 9.

3 *Idem*, p. 12.

4 “O ano de 1930 [...] define o encerrar das hesitações no interior da Ditadura Militar quanto à natureza do regime que lhe haveria de suceder e o início da construção, sob a direcção efectiva de Oliveira Salazar, dos fundamentos do Estado Novo.” (CÉSAR DE OLIVEIRA, “A Evolução Política”, in JOEL SERRÃO e A. H. DE OLIVEIRA MARQUES (dir.), *op. cit.*, p. 22).

partir de 1939, — vai ter as suas versões mais radicais no fascismo italiano com Mussolini e no nacional-socialismo alemão a partir de 1933 com a ascensão de Hitler ao poder.

A distinção ou semelhança que caracterizou estes e outros regimes não tem sido um assunto pacífico entre os historiadores. Para Stanley G. Payne⁵ os regimes fascistas diferenciavam-se dos restantes

pelos seus níveis de mobilização política e pelo desenvolvimento de uma vasta panóplia de instituições paralelas e auxiliares.[...] De igual modo importante é a ênfase dada pelos regimes fascistas ao militarismo, a novas políticas internacionais agressivas e imperialistas, a programas de modernização económica e tecnológica, ao princípio de liderança carismática, a uma mobilidade das *élites* e a uma revolução cultural nova e radical.

Particularmente preponderantes nos regimes fascistas foram as teorias desenvolvidas a partir do que se designa comumente por “darwinismo social”, isto é, de que a sociedade se encontra dividida em seres mais fortes e mais fracos e que cabe aos primeiros vencer os segundos, considerados racialmente “impuros”. Foi o caso, por exemplo, dos alemães em relação aos judeus, dos italianos em relação aos abissínios e mais tarde aos judeus.

Uma nova elite recrutada nas camadas burguesas e pequeno-burguesas surgiu a apoiar estes regimes e, associada à ala de burocratas do sistema, aos militares e “paramilitares partidários”, contribuiu para reforçar o poder instituído.

Os historiadores também não são unânimes na caracterização do salazarismo e do franquismo. No que respeita ao Estado Novo, João Formosinho⁶ refere as várias designações que diferentes autores, na maioria portugueses, utilizaram para o qualificar — simplesmente fascista, “fascista qualificado”, “pequeno fascismo” — enquanto outros, preferencialmente não portugueses, o consideram não-fascista. O autor coloca ainda algumas reservas às designações dos autores portugueses devido à influência que as suas origens culturais podem ter exercido na formulação das suas opiniões. Para Javier Tusell⁷ existe “um consenso entre os investigadores, que consideram que os regimes espanhol e português não merecem a qualificação de fascistas”. Em Portugal e Espanha, apesar do contorno fascista de algumas das suas organizações iniciais (Legião Portuguesa e milícias juvenis), os regimes não se conseguiram impôr por via eleitoral devido a um desenvolvimento ainda atrofiado da política de massas. O poder

⁵ “A taxonomia comparativa do autoritarismo” in AAVV, *O Estado Novo. Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, 1º vol., 1987, pp. 23-29.

⁶ *Educating for Passivity*, Ph. Thesis, London, 1987.

⁷ “Franquismo e Salazarismo” in AAVV, *O Estado Novo. Das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*, 1º vol., 1987, p. 34.

apoiou-se, conforme a sua tradição, na Igreja, no Exército, nos proprietários das terras. As economias desses países eram das mais pobres da Europa. A oposição, embora fortemente reprimida, não foi sumariamente exterminada.

A maior semelhança entre a Espanha e Portugal produziu-se no período entre 1945 e 1956, no qual a linguagem com que o regime [espanhol] se definiu a si mesmo foi a de corporativismo católico: era, no entanto, muito menos sinceramente sentido e praticado que em Portugal.⁸

O regime português preferiu optar pela designação “democracia orgânica”.

O poder político exercido após o golpe militar de 28 de Maio de 1926, sustentado a princípio por um conjunto de forças diversas, começou a definir-se a partir de 1930. Com o general Domingos de Oliveira a presidir um novo governo e o reforço de Salazar na pasta das Finanças, estavam criadas as condições para a implementação do Estado Novo. Em 1930 deu-se a criação do partido único — União Nacional⁹ — e promulgou-se o Acto Colonial. A oposição encontrava-se debilitada e a alta burguesia não estava em condições de impôr uma política económica. O Estado não encontrou opositores, antes surgiu como único interventor “disciplinando arbitral e autoritariamente” a vida económica e social.

Entre 1930 e 1932, ano em que Salazar assumiu a presidência do Conselho, assistir-se-á a um conjunto de medidas que irão contribuir para a total institucionalização do Estado Novo regulado na Constituição de 1933. Este ano irá ser marcado pela publicação de uma série de leis como a que regulamentou a censura prévia, o Estatuto do Trabalho Nacional, a criação dos Grémios obrigatórios, dos Sindicatos Nacionais (que estabeleceu o regime da unicidade sindical corporativa), das Casas do Povo, do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), que servirão a Salazar para o exercício de uma “ditadura pessoal”. As grandes linhas que orientarão a política externa serão enunciadas em 1935. Segundo César de Oliveira, elas resumem-se na “recusa em participar nos conflitos produzidos na Europa, [na] vocação atlântica de Portugal, [na] amizade com Espanha e aproximação ao Brasil, [na] defesa da Aliança Luso-Britânica e defesa do império colonial”.¹⁰ Ainda neste ano deu-se a revisão da Constituição, conseguindo a Igreja quebrar a separação com o Estado e fazer reconhecer a religião e moral

⁸ JAVIER TUSELL, *op. cit.*, p. 34.

⁹ que “nunca foi um partido ‘revolucionário’, vanguardista, tendente à destruição ou à subversão do Estado e à imposição de uma estrutura de poder partidarizada firmemente ideologizada, recorrendo ao terror massivo para estabelecer o império exclusivo da sua concepção do mundo” (FERNANDO ROSAS “As grandes linhas da evolução institucional” *Idem*, p. 139).

¹⁰ CÉSAR DE OLIVEIRA, *idem*, p. 76.

católica como integrantes da tradição do país, o que teve consequências imediatas no ensino.

Entre 1936/39, e sob a influência da guerra civil de Espanha, assistiu-se a um "endurecimento" mais acentuado do regime procurando este criar alguns organismos de modelo fascista. Foi o caso da Legião e da Mocidade Portuguesa.

Entre outras medidas, impôs-se ainda a obrigatoriedade "a todos os candidatos a funcionários públicos ou administrativos do repúdio formal do comunismo e da aceitação da 'ordem social estabelecida pela Constituição Política de 1933' "11

Com o final da Segunda Guerra Mundial, Salazar procurou manter o equilíbrio difícil entre o regime que liderava e as democracias ocidentais anunciando a realização de "eleições tão livres como na livre Inglaterra"12, integrando, em 1949, o conjunto de Nações que dariam origem à Organização do Atlântico Norte (NATO) e recebendo no mesmo ano um auxílio financeiro da ordem dos 51,3 milhões de dólares provenientes do plano Marshall.

Entretanto começaram a ser cada vez mais evidentes os sinais de dissidência — quer dentro do regime, com os opositores a Santos Costa reunidos em torno de Marcelo Caetano, quer nas Forças Armadas onde se começaram a desenhar alguns projectos de *complot*.

Animada pelos sinais de descontentamento que se começaram a desenhar, a oposição conseguiu finalmente unir-se, vindo a ganhar um forte impulso com a candidatura do general Humberto Delgado à presidência da República em 1958. A reacção em massa que se veio a verificar em mais um simulacro de eleição consentido pelo regime, deu início aos sinais de falência com que o salazarismo viria a marcar a sua actuação no período seguinte. Esses sinais acentuar-se-iam com o começo da guerra nas colónias portuguesas.

Pode mesmo afirmar-se que a *questão colonial portuguesa* foi o cerne dos problemas para cuja resolução o Estado Novo se revelou crescentemente impotente.¹³ [...] A 18 de Março de 1945, ao discursar perante a Assembleia Nacional, o líder do Estado Novo tinha já a consciência dessas mesmas dificuldades: 'Enraizados aqui e em África, em largas costas do Atlântico, para onde por fatalidade das circunstâncias se vai mudar o centro de gravidade da política do Ocidente, temos bem garantido o nosso lugar, e o único problema que se nos põe é saber se nos manteremos à altura das responsabilidades...'¹⁴

11 FERNANDO ROSAS, "As grandes linhas da evolução institucional", *Idem*, p. 130.

12 CÉSAR DE OLIVEIRA, *Idem*, p. 57.

13 *Idem*, p. 69.

14 Cit. por CÉSAR DE OLIVEIRA, *idem*, p. 69.

Assim, o abalo provocado pela campanha em torno de Humberto Delgado, as sucessivas agitações laborais, as manifestações estudantis de 1961-62, a insurreição dos militares em Beja em 1962, conjugado com vulnerabilidades estruturais evidentes e, finalmente, o desgaste sem fim a que a guerra colonial obrigou, foram provocando lentas mas profundas crises das quais o regime nunca mais se restabeleceria.

2. A SITUAÇÃO MUSICAL NOS REGIMES DA ALEMANHA, ITÁLIA, ESPANHA E PORTUGAL

Para falar da situação musical nos regimes da Alemanha, Itália, Espanha e Portugal entre as duas guerras utilizou-se essencialmente uma bibliografia básica que é não só necessariamente limitada, dado o carácter meramente contextual do presente capítulo, como reflecte igualmente uma investigação ainda insuficiente e/ou mal divulgada, nalguns países, no domínio da música deste período e, muito particularmente, no do ensino musical.

No 16º Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia, que se realizou em Londres em Agosto de 1997, dizia a musicóloga francesa do C.N.R.S., Myriam Chimènes, a propósito da situação musical em França no período de Vichy: "The cultural life of *les années noires* has given rise over the last 15 years or so to various historical studies centred mainly on literature, the plastic arts, the theatre and the cinema. Music has remained curiously absent from this field of research, providing from time to time mere anecdotal material."¹

Para falar da música no contexto de países totalitários centrou-se a sua abordagem nos países europeus acima descritos — a Itália e a Alemanha pela radicalidade dos seus regimes, Portugal e Espanha por comparação com os primeiros e entre si.

A Alemanha

Na Alemanha, onde o fascismo se produziu de forma mais radical, o período da República de Weimar (1919-1933), com as suas conturbações político-sociais, assistiu às primeiras reacções no campo da música premonitórias do que se passaria no período seguinte.

No primeiro quartel do século XX Berlim rivalizava musicalmente e culturalmente com Paris. Em Berlim encontravam-se Busoni, Franz Schrecker, Arnold Schoenberg, Paul Hindemith, Kurt Weill, Hanns Eisler, Ernst Toch e Ernst Krenek, entre outros. Em Berlim ouviam-se obras de compositores tão fundamentais do século XX como Bartók, Stravinsky, Ravel, Prokofiev e tantos mais. Em Berlim estavam sediadas algumas das instituições musicais mais célebres da Europa de então como a sua

¹ In texto de apresentação da comunicação subordinada ao tema "Musical Life under Vichy".

Orquestra Filarmónica e os seus maestros Arthur Nikisch e, depois, Wilhelm Furtwängler. Outros encontravam-se à frente dos teatros de ópera como Erich Kleiber na Staatsoper, Bruno Walter na Städtische Oper e Otto Klemperer na Kroll Oper.

Mas a partir dos anos 20 começaram a surgir vozes conservadoras como a de Franz Pfizner em defesa da "honra germânica" e da "identidade nacional". Para este compositor a "decadência musical", associada ao "caos atonal", não era mais do que um reflexo da "desintegração nacional". Não só para Pfizner como para outros polemistas a cultura alemã encontrava-se ameaçada pelo judaísmo internacional (corporizado em Schoenberg).

Em 1924 a reabertura do Festival de Bayreuth serviu de panegírico ao espírito nacional-socialista, acabando a ópera *Die Meistersinger* por despertar, no final, um exacerbamento nacionalista com a entoação pelo público do hino *Deutschland über alles*.

A partir de 1925 a Imprensa fez eco do chauvinismo nacional dando destaque às obras dos compositores mais retrógrados, àqueles que mais se opunham ao modernismo musical, à música estrangeira, em particular ao jazz, sobretudo quando este se fez ouvir na ópera, como na obra de Kurt Weill *A ópera dos três vinténs*, estreada em Agosto de 1928.

Rosenberg, editor do jornal de propaganda nazi *Völkischer Beobachter* e fundador da KfDK (Kampfbund für deutsche Kultur)², antecipando-se à política cultural do governo nazi, declarará em 27 de Fevereiro de 1929, no seu jornal, que "o KfDK informará o povo alemão sobre a relação arte, raça, conhecimento e valores morais."³

Aliás a década de 20 verá um aumento da campanha difamatória relativamente à música considerada moderna e, na passagem de 1929 para 1930, assistir-se-á a uma súbita diminuição de peças e óperas escritas por compositores contemporâneos, de 57% para 14%.⁴

A partir de 1933, com a ascensão de Hitler ao poder, muitos dos mais importantes intelectuais alemães abandonarão o país. Será o caso, na música, de Schoenberg, Kurt Weill, Hanns Eisler, Toch, mais tarde Hindemith e os maestros Hermann Scherchen e Otto Klemperer, entre outros.

Só em 1935 Goebbels organizará a estrutura cultural do regime em todas as suas vertentes. Quando três anos mais tarde pronuncia o seu discurso no Festival de Música de Düsseldorf⁵, festival este ligado à exposição da *Música Degenerada*, refere-se à extrema necessidade que o

² Liga Combatente em Prol da Cultura Alemã.

³ ERIK LEVI, *Music in the Third Reich*, Londres, p. 9.

⁴ *Idem*, pp. 10-11.

⁵ OLIVER STRUNK (ed.), *Source Readings in Music History*, Vol. 7, Londres, p. 126.

regime teve de ultrapassar o “declínio da vida espiritual e artística alemã” referente ao período entre 1918 e 1933. O “estado desesperado” em que se encontrava a vida musical alemã, devido à “dissolução” dos valores mais profundos, à supressão da “arte tonal alemã” por “elementos flagrantemente comerciais da judiaria internacional”, só tinha podido ser superado pelo “cultivo sistemático de todas as forças válidas da música alemã”. Só então se podia dizer que a música alemã tinha sido finalmente “expurgada” dos últimos “produtos patológicos do intelectualismo musical judeu.” Finalmente o povo alemão podia voltar a ouvir os seus geniais clássicos e os compositores podiam encontrar nessa fonte inspiração para o seu poder criativo.

Como já se pôde observar, um dos primeiros objectivos do regime nazi foi “expurgar” a música alemã (quer a criação como a interpretação) de qualquer associação judaica, por mais ténue que ela fosse, como chegou a acontecer com a música sacra católica devido ao seu elo com a música da sinagoga, de origem judaica. Também qualquer música de cunho modernista se tornou proibitiva como ficou bem patente não só em perseguições aos compositores como na já referida exposição de *Música degenerada*.

“O movimento atonal na música é contra o sangue e a alma do povo alemão” declarou Rosenberg em 1935. Para outros críticos atonalismo era sinónimo de subversão, de bolchevismo. Como resultado de uma crítica entusiástica que fez quando da estreia da *Lulu* de Alban Berg, Hans-Heinz Stuckenschmidt foi expulso da Associação de Críticos Alemães e também ele foi obrigado a emigrar.⁶

O jazz, como já se fez referência, por se tratar de uma música estrangeira e racialmente “impura”, apelando aos instintos mais primitivos dos seres humanos, segundo os seus detractores, foi também perseguido apesar do seu êxito nalgumas camadas sociais alemãs. Mas para agradar a estas o regime nazi limitou-se a substituir os músicos negros e/ou estrangeiros por alemães. Ainda relativamente à composição de origem não-ariana as reacções foram díspares. A música de Stravinsky, por exemplo, não foi condenada enquanto perdurou o pacto de não agressão entre Hitler e Estaline. Mas mal se quebrou o pacto, o número de audições das suas obras baixou drasticamente. O mesmo aconteceu com a música italiana enquanto durou o pacto entre Hitler e Mussolini.

No discurso proferido por Goebbels, em Regensburg, por altura do 40º aniversário da morte de Anton Bruckner e na presença de Hitler e das principais figuras dos regime, Goebbels sintetizou, na homenagem ao compositor austríaco, alguns dos eixos que deviam orientar a música alemã.

⁶ *Idem*, p. 104.

Gilliam⁷ considera, na sua análise, que na “afinidade mística” que Bruckner estabelece com a natureza o regime nazi veria a teoria do *Blut und Boden*⁸; no seu trabalho como professor estaria representada a imagem “do professor nacional socialista” aquele que tem como missão “moldar a personalidade” dos seus alunos segundo o modelo rático ariano⁹; e, sobretudo, na relação e influência que Wagner exercera no compositor austríaco estaria representado, nas palavras de Goebbels, o autor de uma música absoluta, sem relação com a palavra divina, o “Wagner sinfonista” um exemplo maior da música alemã.¹⁰ Esta noção de uma arte acima da religião, noção essa herdada do séc. XIX, considera Gilliam ter servido à propaganda nazi:

The 1937 Regensburg ceremony placed Bruckner as a god in the holy temple of Valhalla. His music would be the sacred language and Nazism the mystical religion.¹¹

Bruckner surge assim ao mesmo nível de Bach, Haendel, Mozart e Beethoven. Estes e Wagner deveriam não só servir de modelo aos jovens compositores alemães como deveriam representar a grande e universal cultura alemã junto do público internacional. Igualmente símbolo da pureza rática ariana deverão ser as músicas de tradição popular.¹² As técnicas a utilizar deveriam sempre simples, claras, i.e., preferencialmente melódicas e baseadas no sistema diatónico.

A Itália

O panorama musical em Itália na época de Mussolini é bastante diferente do da Alemanha. Vários factores, uns anteriores à

⁷ “The Annexation of Anton Bruckner: Nazi Revisionism and the Politics of Appropriation”, *The Musical Quarterly*, Vol. 78, no. 3, pp. 584-604.

⁸ [sangue e terra] “was one of the most fundamental propaganda formulas of the Reich whereby a healthy state is based upon the foundation of a unified *Volk*, a racial unity created by two factors: common blood and a common, indigenous soil.” (*Idem*, p. 602).

⁹ “Indeed, an entire issue of *Der Deutsche Erzieher* [The German Educator] was dedicated to Bruckner” (*Idem*, p. 592).

¹⁰ “To the extent that this is meant to say that Bruckner’s artistic development would be unthinkable without Wagner, no one can object to it [...] This experience had an almost revolutionary effect on the sonority of his musical language [die klangische Gestalt seiner Tonsprache], which only then assumed that character that we recognize as the true Bruckner style. From that moment onwards the church musician at once retreats almost entirely, and out of him emerges the distinctive symphonist.” (*Idem*, “Joseph Goebbels’s Bruckner Address in Regensburg (6 June 1937)”, p. 607).

¹¹ “The Annexation of Anton Bruckner: Nazi Revisionism and the Politics of Appropriation” (*Idem*, p. 595).

¹² Chega-se mesmo a estabelecer uma hierarquia no que respeita à música popular ou erudita de outros povos. A nórdica aparece em primeiro lugar mas nunca os produtos dos eslavos, dos magiares e outros (ERIK LEVI, *Idem*, p. 183).

institucionalização do regime, outros decorrentes deste, contribuíram para isso.

Mussolini não só defendeu a tradição, como quis, igualmente, mostrar-se um defensor da modernidade. No que respeita à primeira incentivou, tal como na Alemanha, o retorno às glórias do passado. Mussolini apresentou-se como um conhecedor e grande apreciador de Palestrina, e vários nomes conhecidos do meio musical apelaram à audição dos antigos mestres. Por exemplo, no que respeita ao ensino dos conservatórios, Luigi Perrachio, compositor, pedagogo e crítico, defendeu na *Rassegna musicale*, em 1929, a substituição de alguns manuais estrangeiros, como os Riemanns, Dubois, Pischnas, etc., por manuais italianos, devendo o mesmo aplicar-se aos compositores

[...] alongside Bach and Beethoven there should be not only Scarlatti and Clementi but also Monteverdi and Michelangelo Rossi, Azzolino della Ciaia and Durante, Porpora and Locatelli and Leonardo Leo [...] ¹³

Relativamente à modernidade o grande objectivo foi difundir a ideia de que a ideologia fascista era sinónimo de progresso. Segundo Harvey Sachs:

Respighi's palatable modernism, his brilliantly attractive orchestral spectrum and the ethnocentricity of his popular tone-poems were just what the regime needed to demonstrate that progressivism and fascism were natural allies ... Consequently, the fascists opened the doors for Respighi before he knocked. ¹⁴

Mas Respighi não foi o único protegido do regime. A grande maioria dos compositores italianos foi aceite pelo poder. Mussolini chegou a elogiar publicamente alguns, como, por exemplo, Malipiero.

Se bem que houvesse quem defendesse que a razão pela qual o regime tinha este posicionamento se devia à sua "falta de competência" no assunto¹⁵, o facto é que a música moderna foi apoiada institucionalmente. O próprio governo se encarregou de encomendar obras, em especial óperas, aos compositores mais conhecidos, não só aos de tendência mais conservadora como Alfano, Lualdi, Wolf-Ferrari, como também aos de orientação diversa como Casella, Ghedini e Malipiero.

Também na sequência desta política, para dentro e fora de portas, criaram-se dois festivais importantes: o *Festival internazionale di musica* de Veneza e o *Maggio Musicale* em Florença. O primeiro existiu durante cerca de doze anos. Iniciado em 1930, nele se ouviram compositores como Bartók,

¹³ Cit. por HARVEY SACHS in *Music in Fascist Italy*, 1987, p. 37.

¹⁴ *Idem*, p. 132.

¹⁵ MASSIMO MILA na entrevista que deu a HARVEY SACHS na obra anteriormente referida (pp. 53-54).

Milhaud, Walton, Kodály, Roussel, Szymanowski, Hindemith e Krenek, para além dos compositores italianos mais conhecidos. O segundo teve um sucesso tão grande que Mussolini aprovou que passasse de trienal a bienal.

Segundo Harvey Sachs, por mais de uma vez se sentiu a necessidade de mostrar ao mundo que a política musical seguida era de abertura e em tudo contrária à da crescente xenofobia alemã. Possivelmente por esta razão não houve, da parte dos músicos, grande oposição ao poder, à excepção de poucos casos, o mais conhecido dos quais foi o de Toscanini, que em 1929 deixou o Scala para depois partir para os Estados Unidos. Também Andrea Lanza¹⁶ considera que da parte da “velha cultura liberal” se verificou um conformismo, submissão, ou oportunismo em relação ao regime, o que permitiu aos músicos comporem segundo as suas próprias tendências. Em 1940 faziam parte da União Nacional Fascista dos Músicos nomes importantes da música contemporânea italiana, entre compositores, maestros, intérpretes, musicólogos e professores (tal como noutras áreas tornava-se necessário ser-se membro, nem que fosse por uma questão de sobrevivência)¹⁷.

Contudo Andrea Lanza é de opinião que a política musical do regime se reduziu quase só à instrumentalização da cultura através de um aparelho centralizador administrativo. Dada a multiplicidade de tendências musicais existentes nos anos vinte, o regime achou por bem não optar em definitivo por qualquer uma delas, mas passar

*‘con cinica indifferenza dall’una all’altra [...] ed esibendo di volta in volta, sulla spinta dell’azione o dell’opportunità del momento, atteggiamenti tradizionalisti o modernisti, populismo rurale o spirito tecnologico, amore per le masse o culto del superuomo.’*¹⁸

Apesar de algumas tentativas protagonizadas pelo Ministério da Educação logo em 1923, a efectivação de medidas reformistas nos conservatórios não se fez notar. O mesmo se verificou no ensino geral. Criou-se uma comissão para fazer novos programas e avaliar o progresso obtido. Recomendou-se a formação dos professores, a inspecção do ensino, a audição de concertos ao vivo ou em gravações nas escolas, a realização de um reportório focado nas canções religiosas e políticas mais importantes, o ensino da “gloriosa história musical de 1500 a 1800”¹⁹. Contudo a série de medidas preconizadas obteve poucos resultados práticos. Numa convenção

¹⁶ *Il Secondo Novecento*, Turim, 1991, p. 70.

¹⁷ Cf. ANDREA LANZA, entre 1928-1930 todos os intelectuais italianos foram obrigados a integrar o aparelho corporativo do regime.

¹⁸ *Idem*, p. 70.

¹⁹ HARVEY SACHS, *op. cit.*, p. 44.

de músicos organizada em Veneza em 1938, destinada a determinar as necessidades da música no sector escolar, o Ministro da Educação Giuseppe Bottai apelou aos compositores:

Imperial Italy expects Italian composers to give it an art worthy of the present historical moment — an art representing the most unadulterated virtues of the race.²⁰

Estas palavras reflectiam não só a actualidade política (pouco tempo antes Mussolini tinha iniciado a propaganda anti-semita) como as expectativas que os dirigentes depositavam no carácter panfletário que pudesse ser veiculado por algumas disciplinas, nomeadamente a educação musical. Mas os resultados, mais uma vez, não foram convincentes. Uma das razões mais fortes para o falhanço dessas medidas terá derivado da precariedade da disciplina no sistema e da falta de obrigatoriedade dos ensinamentos preconizados. Segundo Gino Roncaglia, musicólogo, “as razões deviam-se procurar [...] na falta de entusiasmo dos responsáveis das escolas, o que não era de estranhar na medida em que muitos dos professores eram produtos de uma instrução musical nula e duma sociedade para a qual a música não representava mais do que relaxação.”²¹

A estas iniciativas deve-se ainda somar a importância que Mussolini deu à música sinfónica (pela imagem de “disciplina colectiva” que a orquestra sinfónica mostrava), aos concursos promovidos para glorificação do regime, dos seus feitos e aniversários, como, por exemplo, o que premiava o melhor poema sinfónico para grande orquestra sobre o tema “A Marcha de Roma”, ou o que lançava a criação de um hino com o título *Il Adriatico nostro*.²²

Entrevistado por Harvey Sachs, o compositor Goffredo Petrassi considera que as artes gozaram “de uma liberdade real até 1932 ou 1933”. Os problemas só surgiram depois com alguns confrontos entre os músicos mais conservadores e os mais progressistas e com as leis raciais e o pacto com a Alemanha. Estas medidas afectaram sobretudo, no entender do músico, os intérpretes judeus ou personalidades conhecidas, como um Ansermet, que deixaram de dirigir ou tocar em Itália.²³ Traços de maior conservadorismo puderam verificar-se nos lugares mais comuns do estilo verista em compositores como Giuseppe Mulé e Adriano Lualdi, enquanto

²⁰ *Idem*, p. 47.

²¹ *Idem*, p. 45.

²² *Idem*, p. 96.

²³ Segundo ANDREA LANZA (*op. cit.*, p. 70) o antisemitismo foi totalmente alheio à população tendo sido “abbracciato dal regime più per compiacere l'alleato che per convinzione, ma che nondimeno farà le sue vittime tra gli intellettuali” como no expatriamento de Mario Castelnuovo-Tedesco.

Pietro Mascagni, entusiasta fervoroso do fascismo, foi dos que mais se destacaram na oposição à vanguarda musical e ao jazz americano.

Quanto aos músicos da “geração de 1880”, quer Harvey Sachs quer Andrea Lanza consideram não terem manifestado reacções particularmente hostis ao regime. Esta geração, que no princípio do século se apresentara como proponente de uma linguagem renovada, com “base nas experiências europeias mais recentes, mantendo tanto quanto possível um carácter nacional”²⁴, apesar do empobrecimento criativo que a sua linguagem sofreu durante os anos trinta, não só se destacou das formas mais vulgares do “triumfalismo oficial”, como serviu de modelo às gerações posteriores.

A Espanha

No caso da Espanha as fontes bibliográficas a que tivemos acesso deram-nos uma panorâmica muito limitada das circunstâncias que determinaram a sua actividade musical. Apesar de contar com vários títulos, a musicologia espanhola do período de que se ocupa este estudo carece de uma análise crítica, argumentativa e contextualizada da vida musical tendo em vista as características sócio-políticas do regime. Para Xoán M. Carreira²⁵, a principal bibliografia publicada resume-se a uma história oficial do período franquista cujo objectivo principal não foi “relatar factos reais mas sustentar um sistema de crenças”. Dois dos seus autores — Federico Sopeña e Tomás Marco — estiveram ligados ao movimento falangista, o primeiro como militante activo, o segundo como crítico na principal imprensa de extrema direita e responsável por várias instituições musicais do regime.

Segundo as obras consultadas, a Espanha surge isolada desde o começo da Guerra Civil até ao final da 2ª Grande Guerra (conflito em que a Espanha se manteve neutral) e mesmo depois, dado que o desanuiamento só se começou a verificar no final dos anos 50 e princípio dos anos 60. Este isolamento, no que se refere à actividade musical, ter-se-á reflectido na falta de contacto com a música dos restantes países europeus e no empobrecimento da vida musical espanhola.

Também o regime não revelou uma grande preocupação em dinamizar e definir uma política musical. A euforia musical vivida antes da 1ª Guerra Mundial, com a digressão pela Espanha dos *Ballets russes* de Diaghilev e com o reconhecimento internacional de alguns músicos espanhóis como

²⁴ GUIDO SALVETTI, *La Nascita del Novecento*, Turim, 1991, p. 295.

²⁵ “Transgression as Integration: Contemporary Music in Spain during the Sixties”. Comunicação realizada no Congresso intitulado “Music and Life-World: Otherness and Transgression in Music of Twentieth-Century”, Cascais, Museu Verdades Faria, Dezembro de 1996.

Albéniz, Falla, Turina e Rodrigo foi, após o final do 1º conflito mundial, perdendo gradualmente o seu fulgor.

Após a Guerra Civil as instituições de ensino musical lutaram com dificuldades, devido à precariedade das estruturas que antes as sustentavam, deixando que a formação se tornasse fechada à inovação. Os criadores sofreram de falta de incentivos, o estatuto social do músico degradou-se, o afastamento entre a formação e a vida musical activa tornou-se cada vez maior, o público decresceu em número e tornou-se mais homogéneo

Thus concert-goers in the 1940s were predominantly the conservative aristocracy, segments of the business and bureaucratic community and small groups of true aficionados.²⁶

A falta de interesse mostrada por Franco e pelas pessoas que detinham o poder em relação à arte²⁷ dá azo a uma música neo-clássica de cariz “reaccionário”, a um nacionalismo do tipo “casticista”, a uma música onde se reflecte uma “exaltação nacionalista” com um “peso muito forte da religião”.

A partir de 1960, quando se dá a liberalização do regime, o franquismo não só favorece uma política de encomendas a compositores vanguardistas como encarrega Luis de Pablo de organizar a primeira bienal de música contemporânea. Segundo Carreira, “[...] estas iniciativas face às representações mais vanguardistas da arte (como no caso de um Tàpies) ou a uma elite artística simpatizante do regime (da qual fez parte Luis de Pablo), estão naturalmente associadas à abertura do país ao exterior que se vê na necessidade de exportar uma imagem moderna e de aglutinar no seu seio as correntes esteticamente transgressoras.”²⁸

Portugal

No caso português, uma fraca cultura musical da população, um público melómano centralizado quase só em Lisboa e no Porto, a falta de executantes e lacunas noutros domínios da vida musical foram sintomas que, segundo João de Freitas Branco, caracterizaram, de longa data, o estado da música no país.²⁹ Quer na sua *História da Música Portuguesa*, quer no seu texto “A Música em Portugal nos Anos 40”³⁰ Freitas Branco sublinha como causa deste estado de coisas a falta de uma formação musical básica na

²⁶ ROBERT MORGAN, *Modern Times: From World War I to the Present*, Londres, p. 253.

²⁷ Esta opinião é partilhada por XOÁN M. CARREIRA, na comunicação já citada, e por TOMÁS MARCO, *Historia de la Música Española*, Vol. 6, Siglo XX, Madrid, 1989.

²⁸ XOÁN M. CARREIRA, in comunicação já citada.

²⁹ JOÃO DE FREITAS BRANCO, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, 1959.

³⁰ *Cultura nos Anos 40*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, [1982].

escolaridade geral, o facto de não ter sido levada por diante a reforma iniciada por Viana da Mota, a inexistência de um público amador ouvinte e praticante de música.

No ensino da música, o fim da década de quarenta não se apresentou com qualquer progresso relevante, em comparação com o princípio. Nas escolas gerais, primárias e secundárias, a arte dos sons continuou a ser tratada em condições de total ineficiência pedagógica, enquanto o seu desprestígio se tornou ainda mais lamentável pela inserção do Canto Coral na esfera da Mocidade Portuguesa.³¹

Uma das causas mais apontadas para o empobrecimento da vida musical portuguesa durante o Estado Novo teria sido, na opinião de vários autores portugueses, o profundo etnocentrismo que marcou este período.

Em meados dos anos vinte verifica-se um grande movimento de recolha da música tradicional portuguesa realizado por vários estudiosos como por exemplo: Rodney Gallop, Vergílio Pereira, Rebelo Bonito, Jorge e Margot Dias, Artur Santos, Michel Giacometti e Lopes-Graça. Há ainda a ressaltar a encomenda feita pela Emissora Nacional em 1940 a Armando Leça para gravar práticas musicais rurais do país. Os levantamentos realizados reflectiram-se na vida musical portuguesa desde a transcrição do repertório, à harmonização de melodias, à sua interpretação, recriação e também na influência que viria a exercer nalguns compositores.

Os valores nacionalistas que emergiram desta dinâmica serviram vários fins, como se verá adiante. No que toca particularmente aos grupos de música e dança (*ranchos folclóricos*) que formalmente se constituíram³², o regime apoiou-os financeiramente e fomentou a sua institucionalização.

De entre os compositores que, no domínio da música erudita, procuraram, por meios diversos, criar uma música nacionalista apoiada no repertório tradicional, salientam-se alguns casos:

- Ruy Coelho que, segundo João de Freitas Branco, se caracterizou por "um portuguesismo de outra época, de arrogo patriótico: auto-sugestão de uma mentalidade que se mira como expoente musical do 'génio da Raça', ideia tão cara a um Teófilo Braga e hoje tão desacreditada."³³;

- Frederico de Freitas que, na sua contribuição para o repertório dos Bailados Verde Gaio, representou, segundo Ferreira de Castro, "pelo colorido e vivacidade da sua recriação de ambientes populares, um momento

³¹ *Idem*, p. 58.

³² SALWA CASTELO-BRANCO, "Safeguarding Traditional Music in Contemporary Portugal", in MAX PETER BAUMANN (ed.), *World Music Musics of the World: Aspects of Documentation, Mass Media and Acculturation*, Intercultural Music Studies 3, Wilhelmshaven, 1992, p. 177.

³³ *História da Música Portuguesa*, 1959, p. 197.

histórico de fixação de uma certa sensibilidade nacional folclorizante, servida sempre por um sólido ofício de compositor e orquestrador.”³⁴;

- Fernando Lopes-Graça, o compositor português que parece ter suscitado mais polémica. A totalidade ou quase totalidade dos autores que sobre ele falam reconhecem o carácter nacionalista da sua música através da associação à música de “raiz popular”. Facto é que Lopes-Graça não só procedeu, com Michel Giacometti, a um levantamento sistemático desta música, como essa influência se repercutiu nalguma da sua obra ao nível da inspiração criativa e técnicas de composição “num contexto já distante daquele em que fora utilizado no século XIX”³⁵. Da mesma forma os musicólogos que se debruçaram sobre a música do compositor, reconhecem uma similitude de atitude, face ao reportório popular, com Bartók e Falla assim como uma “exigência classicizante” de que nunca abdicou. A polémica sobre o carácter nacionalista da sua obra surge quando Ferreira de Castro afirma que a música do compositor é “sem dúvida a mais consequente, de concepção de um estilo musical ‘nacional’ “ e, mais adiante, acrescenta:

O seu tratamento do folclore situa-se nos antípodas da estética de António Ferro: a visão da ‘música do povo’ que transparece da sua obra distancia-se resolutamente de qualquer conceito romântico de bucolismo ou pitoresco, antes tendendo a acentuar a dimensão rude e áspera de uma determinada vivência rural sofredora (manifestando evidentes afinidades com o movimento neo-realista contemporâneo na literatura e nas artes plásticas)”³⁶

Mário Vieira de Carvalho reforça esta posição ao afirmar:

O povo de Lopes-Graça não é nem nunca foi o povo de que falavam o *Estado Novo* e o *SNI*. Assim como a chamada *política do espírito* tinha para o seu povo a música que convinha, assim Lopes-Graça se esforçava por desmascarar a imagem insita nessa operação de propaganda.³⁷

O “portuguesismo” de Lopes-Graça é ainda sublinhado por Mário Vieira de Carvalho ao sustentar:

O carácter nacional da obra de Lopes-Graça manifesta-se ainda na vocação para fazer sua toda a poesia portuguesa [...] de uma maneira geral, toda a sua música desafia-nos a procurar mais fundo, na tentativa de descobrir a repercussão real da língua na semântica musical.³⁸

³⁴ PAULO FERREIRA DE CASTRO e RUI VIEIRA NERY, *História da Música*, Lisboa, 1991, p. 173.

³⁵ MANUEL CARLOS DE BRITO e LUISA CYMBRON, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, 1992, pp. 172-173.

³⁶ *Op. cit.*, pp. 172-173.

³⁷ *O Essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, Lisboa, p. 9.

³⁸ *Idem*, pp. 10-11.

Contra a posição destes dois últimos autores manifesta-se Manuel Pedro Ferreira. Para este musicólogo, o compositor tomarense pertence à chamada geração de 1930 com Jorge Croner de Vasconcelos, Armando José Fernandes e Pedro Prado. Com eles tomou atitudes idênticas ao defender “um nacionalismo espontaneamente realizado pelo subconsciente, intrinsecamente ‘rácico’, e porque radicado na latinidade, conscientemente ‘clássico’ e ‘anti-cromático’ “. Embora o autor ache que a sua linguagem se “individua” da dos restantes compositores do mesmo grupo com os quais assumiu posições idênticas, considera que a “maioria” das obras de Lopes-Graça “se integra perfeitamente” no “programa nacionalista” de António Ferro e conclui:

Há decerto traços que nesta época distinguem a escrita de Lopes-Graça da dos seus colegas; mas na maior parte dos casos esses traços não derivam da esfera do político nem traduzem necessariamente superioridade técnica ou artística, antes parecem reflectir um temperamento e uma disposição pessoais.³⁹

Ainda sobre a dimensão nacionalista nas composições de Lopes-Graça, Teresa Cascudo analisa as várias atitudes que o compositor foi tomando ao longo da sua vida, os reflexos que elas assumiram na sua obra e conclui: “o uso da música popular portuguesa como material acaba por ser uma mais entre as estratégias de integração do músico que foi Fernando Lopes-Graça e da sua música na vida quotidiana.”⁴⁰

Houve outros músicos que preferiram procurar na composição erudita portuguesa do passado, nos polifonistas das escolas de Évora ou Vila Viçosa, um meio de afirmar a portugalidade.

Um deles foi Ivo Cruz. Transcrevendo o que um cronista do Diário de Notícias disse sobre uma conferência sua realizada em 1937, intitulada “Uma teoria nacionalista da música”, lê-se: “neste momento em que se procura renovar a Nação, dando-lhe nova ética, na música é necessário um regresso às tradições, às forças espirituais da Lusitanidade.”⁴¹ Com igual vontade de recriar a a polifonia portuguesa trabalharam Eduardo Libório (com Ivo Cruz no *Renascimento musical*) e Sampayo Ribeiro⁴² na criação do grupo

³⁹ “Da música na história de Portugal”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5 (1994-1995), p. 209.

⁴⁰ “Que fazer sem um Camões músico? - Fernando Lopes-Graça e o problema da tradição da música portuguesa”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 6 (1996), p. 139.

⁴¹ IVO CRUZ. *O que fiz e o que não fiz*, Lisboa, 1985, p. 50.

⁴² Numa conferência realizada no Museu de Castro Guimarães, em Cascais, na tarde de 29 de Agosto de 1934, subordinada ao tema “Do Justo Valor da Canção Popular” expõe a sua concepção de música nacionalista: “(...) em Arte não há nacionalismo-escola ou nacionalismo-processo possíveis, porque o cunho nacional, quando procurado ou imposto, obsta à espontaneidade e esta é condição essencial da verdadeira Arte”. Mais adiante acrescenta: “A música baseada nas canções populares pode ser nacional exteriormente; mas a música concebida nas linhas gerais da Arte e *sentida* por compositor de relêvo, embora exteriormente pareça semelhante a qualquer outra, em seu interior é

Polyphonia e também na formação da cultura musical da juventude no âmbito da Mocidade Portuguesa, como adiante se verá.

Mais influenciado pela música erudita do que pela música popular foi Jorge Croner de Vasconcelos. Segundo Gil Miranda:

[Croner de Vasconcelos] continuava fiel à ideia de que a inspiração directa em temas folclóricos, embora possível, não constituía requisito nem tão pouco garantia de etnicidade.”⁴³

Acrescentando que:

Embora haja na música de Croner de Vasconcelos, por vezes, a preocupação de evocar uma massa de indivíduos (como em *Faina do Mar* ou, ainda mais intensamente, no bailado *Coimbra*, especialmente na ‘passacaglia’ final), a expressão predominante é a do indivíduo.”⁴⁴

Em relação à música erudita, o compositor-pedagogo, ao contrário de Lopes-Graça, acreditava na herança da música dos contrapontistas portugueses, mesmo dos mais “italianizantes” tendo-se interessado pelo seu estudo e edição.

Em suma, muitos dos compositores portugueses sentiram-se atraídos pelo repertório tradicional ou erudito português embora nas suas obras não se tivesse sentido uma atitude especialmente inovadora ou audaz no aproveitamento desse material. Esta é a opinião partilhada por Ferreira de Castro e Manuel Carlos de Brito/Luisa Cymbron. Tal ter-se-ia devido não só à política de Salazar, avessa às influências estrangeiras, como a uma espécie de auto-censura exercida pelos próprios músicos nas suas composições. A este propósito João de Freitas Branco, em 1960, aventara já a opinião de que: “uma orientação oficializada e com a sua instituição denominada ‘nacional’ faz sentir à gente nova umas certas fronteiras que o seu entusiasmo não poderá ultrapassar. De aí resultam impedimentos reais, de que me tenho dado bem conta [...]”⁴⁵

Também Gil Miranda é de opinião que: “o ambiente socio-político em Portugal encorajava o isolamento dos indivíduos, principalmente dos que sentiam em si algo de novo para dizer. Essa era a única alternativa para os

sempre medularmente nacional, porque expressa bem a alma da Nação.” A música para o autor vale, acima de tudo, pelo seu carácter universal, sobretudo a música escrita até ao século XVIII onde “há indícios seguros de nacionalismo, mas de nacionalismo subjectivo e não objectivo, como modernamente se pretende ao basear-se a produção na canção popular.” (Separata da *Revista da Faculdade de Letras*, Tomo II (1935), pp. 22 e 14 respectivamente).

⁴³ Jorge Croner de Vasconcellos (1910-1974). *Vida e Obra Musical*, Lisboa, 1992, p. 162.

⁴⁴ *Idem*, pp. 164-165.

⁴⁵ *Alguns Aspectos da Música Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, 1960, pp. 62-63.

que não queriam enlistar-se nas fileiras de uma ou outra das duas ideologias militantes em presença.”⁴⁶

A propósito da atitude auto-censória dos portugueses nesta época, é extremamente pertinente a tese defendida por José Gil no seu ensaio *Salazar: A Retórica da Invisibilidade*. A partir da análise dos discursos de Salazar, o autor considera que a principal intenção destes é criar no “fundo da consciência” dos portugueses o refreamento dos seus comportamentos até que uma total “apatia” se produza em cada indivíduo.

Propõe-se aos portugueses que restrinjam progressivamente as suas ambições, as suas aspirações, os seus desejos (os seus prazeres, etc.). Apoiando-se na moral e na religião, Salazar fazia da consciência individual o instrumento repressivo mediador entre o princípio espiritual e a sua realização material [...]”⁴⁷

E conclui:

Em suma, a invisibilidade implica uma anestesia geral das forças, quando seria necessário intensificá-las e dirigi-las para a edificação do Estado Novo. Toda a dificuldade do regime — de que Salazar nunca se livrará, apesar dos discursos dos seus epígonos — consistirá nesta intensificação, contrária à própria lógica do salazarismo que desembocava na paralisia, na apatia, na entropia.⁴⁸

Uma das questões que se coloca é saber se teria havido, da parte do regime, alguma política para a música ?

Os autores consultados dão a ideia de terem sido muito poucas as iniciativas tomadas oficialmente. A maioria delas concentrou-se na ópera, com a reabertura do Teatro São Carlos em 1940, na criação do Grupo de Bailado Verde Gaio⁴⁹, para o qual se fizeram várias encomendas a compositores portugueses, e na Rádio, com a sua fundação em 1933 passando mais tarde a Emissora Nacional de Radiodifusão com uma Orquestra Sinfónica em 1934. Ainda no âmbito da Emissora Nacional foi criado, em 1942, o Gabinete de Estudos Musicais com a finalidade de “recolher elementos da música antiga portuguesa” e fomentar a actividade criativa no domínio musical. Também a comemoração do 8º centenário da Nacionalidade e 3º da Restauração fomentou algumas oportunidades de criação dos compositores portugueses com a encomenda de algumas obras.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 165.

⁴⁷ JOSÉ GIL, *Salazar: A Retórica da Invisibilidade*, Lisboa, 1995, p. 49.

⁴⁸ *Idem*, p. 34.

⁴⁹ Segundo JOSÉ SASPORTES, para António Ferro o Verde Gaio “era, fundamentalmente, uma afirmação de *portugalidade*, pois ‘nesta época triste em que as nações mais fortes desaparecem como cenários de mágica ou como sonhos que a manhã desfaz, todos os pretextos são bons para demonstrar ao Mundo que Portugal, na carta do Globo, tem a sua cor e desenho próprios. ‘Verde Gaio’ é assim mais uma pincelada para avivar essa cor que ninguém apagará, mais uma fortaleza da nossa alma, mais uma bandeira portuguesa a flutuar, altiva e serena, sobre as ruínas do mundo’.” (*História da Dança em Portugal*, Lisboa, 1970, p. 283).

Estas iniciativas que não se estenderam à formação musical do público, à formação vocacional, ao apoio aos intérpretes, à divulgação, ou à edição, deveram-se, segundo Ferreira de Castro, a “uma política de austeridade económica” e ao facto de a “instrução e cultura” nunca terem constituído “uma prioridade” para o governo de Salazar⁵⁰. Outras razões foram apontadas por outros autores como: a ignorância dos governantes no domínio da música, o carácter abstracto da linguagem musical instrumental que, por essa razão, não foi considerada um instrumento útil de “propaganda”, ou ainda, o carácter puramente “ornamental” que ela devia assumir como mera fachada, função essa preenchida pelo Teatro de São Carlos. No que toca à programação da rádio comenta João de Freitas Branco:

Quantas vezes não foi para o ar música de compositores soviéticos, com letras que fariam estarrecer qualquer salazarista de fileira, se acaso soubesse russo! A explicação está em que, exceptuadas as composições vocais cantadas em português, os zeladores pela segurança do Estado Novo, eles mesmo musicalmente ignorantíssimos, não temiam a comunicação social através de semínimas e colcheias.⁵¹

Mesmo no que respeita à ópera Mário Vieira de Carvalho avança com a tese de que “nos anos quarenta, a representação músico-teatral *em si* é privada de todo e qualquer efeito ideológico-cultural.”⁵² O país não tinha ao seu dispor os meios musicais de uma Alemanha que pudessem levar o público a identificar-se com a retórica propagada pelo regime; a ópera deste período em Portugal é entendida como “arte ornamental” ou ouvida como música absoluta. A este respeito dá como exemplo a primeira representação do *Wozzeck*, cantado em língua original, meio que o autor considera ser já uma “censura encoberta” na medida em que o público fica alheio à “substância do drama, não sendo compensado pelo programa preparado por Croner de Vasconcelos em que o argumento “era aí fielmente resumido, mas ao mesmo tempo depurado (talvez por autocensura)”, sugere Vieira de Carvalho⁵³. Por falta de tradição no âmbito da música erudita, pela exiguidade de meios musicais (como já se referiu) ou ainda por “real incapacidade no domínio da política musical”, o regime acolheu de bom grado as tendências modernistas que então se desenharam, quer através de um Pedro de Freitas Branco quer por via de alguns compositores, na medida em que lhe podiam garantir algum prestígio. Desta forma pôde realizar a

50 *Op. cit.*, p. 165.

51 *Cultura nos Anos 40*, p. 63.

52 *Op. cit.*, p. 225.

53 *Idem*, p. 239.

função de “estetização da vida política” por oposição à “*politização da arte*” que “Walter Benjamin cometia aos artistas antifascistas.”⁵⁴

A haver alguma orientação política ela verificou-se na divisão de uma cultura para o povo e outra para as elites⁵⁵. No que respeita à cultura das massas populares esta foi realizada a partir de algumas iniciativas como:

- A criação, em 1935, da F.N.A.T. (Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho)⁵⁶ com o objectivo de “manter acesa a chama do entusiasmo e da confiança que o pensamento social do Estado Novo Corporativo fez reacender na consciência das massas trabalhadoras”. E, para “que possa concorrer para acarinhar a existência das camadas mais modestas da população”, tratará de “promover por todas as formas ao seu alcance o aproveitamento do tempo livre dos trabalhadores portugueses por forma a assegurar-lhes o maior desenvolvimento físico e a elevação do seu nível intelectual e moral”⁵⁷. Com vista a este último compete-lhe, entre outros: “Organizar conferências, horas de música e de teatro, sessões de cinema educativo e palestras radiofónicas diárias”⁵⁸; “Criar cursos de cultura profissional ou geral, música e canto coral.”⁵⁹ Iniciativas de carácter mais erudito para as classes populares ocorrerão em 1959, quando o Ministério da Educação toma a iniciativa de levar a ópera ao Coliseu e a F.N.A.T. se lhe associa comprando os bilhetes para os poder vender a preços mais baixos.⁶⁰

- A organização do concurso, para o povo rural, de a “Aldeia mais portuguesa”, cujo regulamento saído no *Diário da Manhã* a 8 de Fevereiro de 1938, impunha, como uma das condições essenciais, “a maior resistência oferecida a decomposições e influências estranhas e o estado de conservação no mais elevado grau de pureza” de “Poesias, contos, superstições, jogos, canto, música, coreografia, teatro, festas e outras usanças; [...]”⁶¹. Em 24 de Agosto do mesmo ano lê-se novamente no *Diário da Manhã*: “em muitos e muitos sítios do país vive gente em perfeito estado de graça nacional, sem ter sofrido influências alheias e nocivas e mantendo, na sua pureza e graça, os costumes tradicionais da sua terra.”⁶² Para além de

54 *Idem*, p. 254.

55 Já JOÃO DE FREITAS BRANCO em 1982 referia: “Recorde-se que também no tocante à música o regime distinguiu entre duas culturas, uma a propriamente dita e a outra ‘popular’, a ponto de as ter separadas em departamentos governamentais estanques.” (*op. cit.*, p. 66)

56 Decreto-Lei nº 25 495 de 13 de Junho.

57 *Idem*, artigo 1º.

58 *Idem*, alínea a) do artigo 4º.

59 *Idem*, alínea d) do mesmo artigo.

60 JOÃO DE FREITAS BRANCO, *Cultura nos Anos 40*, p. 190.

61 JOAQUIM PAIS DE BRITO, “O Estado Novo e a aldeia mais portuguesa de Portugal”, in *O Fascismo em Portugal. Actas do Colóquio, Faculdade de Letras, Março de 1980*, Lisboa, 1982, p. 512.

62 *Idem*, p. 514.

toda a retórica política contida nos objectivos e nos vários actos decorrentes da realização deste concurso, a sua ideologização é claramente representada no fardamento da Mocidade Portuguesa que parte das crianças de Monsanto (a aldeia vencedora no concurso) traja na sua vinda a Lisboa, enquanto a outra parte se apresenta com os seus trajes regionais⁶³;

Tal como tinha acontecido com os ranchos folclóricos, também o fado interessou o regime, que fomentou a sua institucionalização. Contudo a “canção nacional” foi alvo de acesa polémica. Houve quem a defendesse e quem a rejeitasse. A primeira atitude levou à ‘homogeneização’ do repertório e à fixação dos principais ícones associados à sua representação. A partir dos anos 30 e durante os anos quarenta dá-se todo um processo de “modelização” que faz do fado a chamada “trova lusa” ou “canção respeitável” ouvido em casa típicas por “gente de bem”, turistas que quisessem captar a “alma nacional”, mas também possibilitando a acessibilidade das camadas populares através, sobretudo, da rádio, do teatro de revista, do cinema.⁶⁴ O evento intitulado “A Grande Noite do Fado” obtém, desde o início, em 1953, o apoio da emissora estatal e, nos finais dos anos 50 “associou-se muitas vezes às marchas dos Santos Populares e ao seu suposto bairrismo”⁶⁵.

Contra esta política manifestaram-se vários defensores do regime. Luiz Moita, por exemplo, insurge-se violentamente no livro, sugestivamente chamado *O Fado, Canção de Vencidos* ⁶⁶, que resultou da compilação de seis palestras que proferiu aos microfones da Emissora Nacional. Essa publicação, segundo o autor, teve como principal objectivo chamar a atenção da juventude, que em breve se iria reunir em torno da Mocidade Portuguesa (essa “organização nova, que vai prender nos laços duma mesma ideia, na corrente duma única directriz, os corações e as vontades dos meninos e rapazes de sete a vinte e um anos”), para as vicissitudes dessa “canção de vencidos”, o fado, “de pobríssima e repetida melodia, denunciadora da origem negróide; o *Fado*, de letra misérrima, onde há cenários de penúria, desconforto moral, falta de educação e de instrução, decadência de espírito, ausência de reacções salutareis ...”⁶⁷. Nos seus antípodas propõe o autor o exemplo modelar do “espírito popular alemão, a sua alegria inata, a ingenuidade natural das suas canções, o bucolismo poético dos seus temas e finalmente a espontânea tendência dêsse povo para o canto coral, o mesmo que António Arroio preconizava, há quási trinta anos, como elemento

63 Ver JOAQUIM PAIS DE BRITO, *op. cit.*

64 Ver JOAQUIM PAIS DE BRITO (dir.), *Fado: Vozes e Sombras*. (Catálogo), Lisboa, 1994.

65 ALVES DA COSTA, *op. cit.*, p. 114.

66 Lisboa, 1936.

67 *Op. cit.*, p. 177.

importante para a reforma mental da sociedade portuguesa.”⁶⁸ É no canto coral que o autor crê encontrar-se o remédio contra a canção que “uns tantos lisboetas querem impôr como nacional”. A sua defesa surge, calorosa, no discurso seguinte:

Há cêrca dum mês assisti na Baixa ao desfile de tresentos e tantos novos marinheiros, garbosos nas suas fardas brancas, impecáveis de atitude militar, rapazes desempenados e sãdios, que marchavam cantando hinos e canções virís, perante uma multidão assustada, surpreendida com tão brusco espectáculo de inusitada vitalidade. Então, com a alegria de verificar aquêlê esforço, atrás do qual se pressupõe uma vontade firme, uma vontade nobre, a espinha dorsal duma ideia formando um corpo, — senti bem como do canto coral pode nascer, se todos quizermos, o esforço espiritual transformador da raça portuguesa, o indirecto combate ao *Fado* e à sua deliquescente morbidez. Basta em cada canto de Lisboa, nos mesmos locais onde já foram organizadas, em mero episódio, as Marchas dos Bairros, se fundam orfeões de permanência assegurada, córos mixtos que pacientemente vão folheando os inúmeros e lindíssimos cantares de Portugal, malhões, viras, regadinhos, cantos de S. João, benditos, canções do bêrço, [...] E não tenhamos receio, nem dúvida: o esforço produzido, exaltando em cada componente do coral, no público que o ouve, sentimentos desconhecidos de fraternidade, e levantando nêles a educação e o gôsto, completará a obra, dando ao povo a brusca consciência da miséria moral e musical do *Fado*.

As costureiras dos Bairros de Lisboa, caixeiros e operários, todos reunidos à volta duma dessas personificações do sacrifício e da paciência que é o ‘maestro’ de córos, verão a pouco e pouco iluminar-se o cérebro, aligeirar-se a alma, aformosear-se o espírito, só com a prática fraternal e bela do canto coral, com as noções de beleza musical que a mesma prática faculta.⁶⁹

Conclusões

Os valores nacionalistas — que no caso da Alemanha chegaram a atingir um exacerbado chauvinismo — foram comuns à vida musical destes regimes. Esses valores foram sustentados por um regresso à tradição de raiz popular e erudita. No primeiro caso procurava-se a “pureza” do povo, algo que musicalmente ajudasse a definir a raça, no segundo procurava-se ressuscitar um “glorioso” passado perdido e/ou o retomar da tradição erudita mais consagrada.

O nacionalismo não se fez sentir apenas em valores tidos como “genuínos”, como também pretendeu mostrar uma “dinâmica” que o legitimasse a partir das forças musicais que espontaneamente fossem reconhecidas como “modernas”. À excepção da Alemanha, nos restantes países, fosse pela ignorância que alguns autores consideram ter sido o denominador comum dos seus dirigentes, fosse pela associação que os diversos modernismos pudessem ter com a ideia de progresso, o facto é que o modernismo servia para sustentar uma fachada útil aos regimes. No caso português, o modelo italiano parece ser aquele que melhor se lhe adequa.

⁶⁸ *Idem*, p. 214.

⁶⁹ *Idem*, p. 222.

"Modernismo" mas não vanguardismo, porque este último poderia provocar a ruptura com o modelo original, com a ideia do nacional (e, ao mesmo tempo seria inconciliável com os valores propagados). Nos casos em que a música estivesse associada ao texto perder-se-ia o instrumento ético panfletário. Esta última vertente parece ser um denominador comum aos vários regimes. Desde a "modelagem das almas", de que é incumbido o professor alemão, passando pela divulgação dos hinos e das canções religiosas mais importantes nas escolas italianas, à "exaltação nacionalista" com um peso muito forte da religião" em Espanha, às marchas e hinos presentes nas comemorações mais significativas da vida escolar portuguesa (como em devido tempo se verá) a música parece ser um veículo privilegiado.

A ideia de música absoluta tem, no contexto totalitário, um valor profundo. Enquanto na Alemanha é uma ideia cara aos herdeiros de Hanslick (símbolo da superioridade intelectual do povo) e veículo de uma estimada superioridade musical alemã (representação musical grandiosa no que respeita aos seus criadores e intérpretes) em Espanha e Portugal, particularmente, funciona como cenário, escondendo o que na realidade não existe: um ensino eficaz que produzisse "escola" nos seus variados ramos, orquestras em número, qualidade e estabilidade significativas, criadores que pudessem competir com os seus colegas a nível internacional, um público culto.

3. O ENSINO NO CONTEXTO TOTALITÁRIO DO REGIME

A Educação constitui, para o poder político, um dos meios mais importantes de veiculação das suas ideias e valores. A substituição da Igreja pelo Estado, na condução da política educativa em Portugal, tornou a relação mais estreita entre os dois campos, provocando o controlo total do sistema escolar por via da centralização do aparelho administrativo educacional.

As políticas educativas gerais, definidas pelos sucessivos governos, sobretudo a partir da implantação da República, nem sempre conseguiram ser postas em prática pela precaridade ou ausência de mecanismos instrumentais. Contudo o seu *corpus* legislativo fornece um campo vasto de intenções a partir do qual é possível definir o ideário subjacente às diversas medidas adoptadas que justifique a implementação de meios ou a falta deles para, no caso que interessa, perceber o que ditou a criação do Canto Coral, o que viabilizou ou não esta disciplina ao longo da sua existência no sistema.

Neste trabalho optou-se pela referência aos principais textos que legislaram a formação de professores, o ensino técnico e, em particular, o ensino liceal porque se considerou que os dois primeiros ajudariam a uma melhor compreensão da especificidade do ensino liceal nas diferentes épocas históricas. Só através da comparação do ensino liceal com o ensino técnico se pode perceber: o papel que aquele desempenhou, ou seja, o seu carácter elitista desde o período liberal até ao fim do Estado Novo; a vontade de, através dele, se submeter cada um a viver “segundo a sua condição”; a razão que ditou a inclusão em 1918 do Canto Coral no ensino liceal e, só em 1947, no ensino técnico.

A forte componente ética, sempre presente nas reformas educativas, levou a dar uma atenção especial às disciplinas de Português, História e Instrução Moral e Cívica (mais tarde Religião e Moral) que parecem ser, a par do Canto Coral, aquelas em que de uma forma prioritária embora não exclusiva, se exerceu a retórica do regime.¹

¹ Poder-se-ia incluir outras disciplinas no grupo daquelas onde se exerceu a retórica do regime como, por exemplo, a Educação Física.

3.1. ANTECEDENTES — DA REGENERAÇÃO AO FIM DO PERÍODO REPUBLICANO

A partir da Revolução de Setembro (1836) e durante todo o período da 1ª República foi grande a preocupação dos reformadores em investir na instrução pública.

A herança iluminista associou-se o pensamento positivista. A educação foi vista como um factor determinante na evolução de toda a sociedade. A população feminina pôde finalmente usufruir do ensino secundário oficial, com a criação do Liceu Maria Pia em 1906, setenta anos após a criação dos primeiros liceus portugueses².

Só pela expansão da instrução, a partir de métodos modernos que implicassem o uso da observação, da experiência e da indução, se poderia combater o atraso do país. O testemunho de Adolfo Coelho, em 1883, chama a atenção para a necessidade de uma preparação pedagógica e científica que apetreche os professores para a docência³. Segundo este intelectual:

[...] a moderna ciência da educação não formula preceitos deduzidos por processos meramente racionalísticos: observa e experimenta; depois só induz e deduz.⁴

A partir de 1905, e particularmente nas reformas de 1918 e 1921, as línguas vivas e as ciências vão ganhando uma importância crescente dado o seu papel activo na construção da sociedade moderna.

De entre os vários escritos, ao longo do século XIX e primeiro quartel do século XX, que fazem ressaltar a ideia da educação como elemento determinante do progresso económico-social numa perspectiva positivista, destaca-se:

- A introdução à reforma de 1836, onde se lê:

Attendendo a que a Instrução Secundária é de todas as partes da Instrução Pública aquella que mais carece de reforma, porquanto o systema actual consta na maior parte de alguns ramos de erudição esteril, quasi inutil para a cultura das sciencias, e sem nenhum elemento que possa produzir o aperfeiçoamento das artes, e os progressos da civilisação material do Paiz: Attendendo outrosim a que não pode haver illustração geral e proveitosa, sem que as grandes massas de Cidadãos, que não aspiram aos estudos superiores, possuam os elementos

² Esta escola só facultava a frequência dos primeiros cinco anos do ensino liceal geral. Se pretendesse continuar os seus estudos, a nível complementar, a aluna teria de transitar para um liceu masculino.

³ Entre 1901 e 1902 são criados cursos de habilitação para o Magistério Secundário onde se destaca a componente científica, pedagógica e prática.

⁴ Cit. por ROGÉRIO FERNANDES in ANTÓNIO NÓVOA (org.) *A História da Educação em Espanha e Portugal*, p. 161.

científicos e técnicos indispensáveis aos usos da vida no estado actual das sociedades; Hei por bem Aprovar, e Decretar o Plano dos Lyceus Nacionais [...];

- A afirmação da Comissão da Instrução Pública quando, em 1863, diz:

A indústria moderna já não exige o homem máquina bruta, deseja o entendimento da máquina de ferro que inventou. Esta veio [...] desocupar o corpo de fadigas embrutecedoras, mas requerer activa e perspicaz a inteligência [...] Instruir um aluno converte-se em capitalizar um fundo para proveito da sociedade.⁵;

- O preâmbulo do Decreto nº 5 002 de 1918 onde, segundo Pulido Valente, se encontram algumas das ideias fundamentais das teorias comtianas e spencerianas, ou seja:

[...] a de que a instrução constitui uma preparação para a vida prática; a de que é preciso estabelecer uma perfeita continuidade entre a escola e o resto da existência diária da criança; e, sobretudo, a de que o método de ensino tem de ser o chamado 'método indutivo', isto é, a de que a aprendizagem tem de partir do simples para o complexo, do concreto para o abstracto, do empírico para o racional.⁶

Como consequência do pensamento progressista, veiculado pela elite da intelectualidade portuguesa, a educação tornou-se uma prioridade para o regime republicano, que se esforçou por combater o analfabetismo⁷, proceder à extensão da educação popular, melhorar a qualidade do ensino, nomeadamente criando em 1911 as Escolas Normais Superiores para a formação de docentes de todos os níveis de ensino excepto os do ensino primário, instituições essas onde a pedagogia adquiriu o "estatuto de ciência"⁸. A proposta de lei sobre a reorganização da educação nacional de 1923 é a última a atestar a vontade reformadora do regime republicano. O responsável pela sua elaboração foi Faria de Vasconcelos, difusor dos métodos pedagógicos da chamada "escola nova", que teve como colaborador António Sérgio, conhecedor da literatura pedagógica mais inovadora do seu tempo.

De forma a satisfazer a burguesia industrial começaram a funcionar ainda na Monarquia, em 1854-55, a Escola Industrial do Porto e o Instituto

⁵ Cit. por ROGÉRIO FERNANDES in MARIA CÂNDIDA PROENÇA (coord.), *O Sistema de Ensino em Portugal, Séculos XIX-XX*, 1993, p. 39.

⁶ VASCO PULIDO VALENTE, *Tentar Perceber*, 1983, p. 477.

⁷ A percentagem de analfabetismo em 1910 era cerca de 75,1% para a totalidade da população, sendo de 81,2% para as mulheres (MARIA CÂNDIDA PROENÇA (coord.), *op. cit.*, p. 60).

⁸ "[...] a Pedagogia e os saberes a ela associados ganham autonomia. A Psicologia, a Metodologia, a Ética, a História da Pedagogia aí figuram de modo autónomo, mas vocacionadas a fundamentarem o saber pedagógico. [...]". Na opinião de MARIA ISABEL ALVES BAPTISTA, "Trata-se, no entanto, de um discurso essencialmente teórico e nominalista, não se sabendo bem até que ponto penetrou as práticas educativas." ("Da Difusão do Ensino Mútuo à Pedagogia Científica" in MARIA CÂNDIDA PROENÇA (coord.), *op. cit.*, pp. 124-125).

Industrial de Lisboa. Durante a República procedeu-se à expansão do ensino técnico elementar⁹ e foram criados o Instituto Superior Técnico de Lisboa, em 1911, e a Faculdade Técnica (depois Faculdade de Engenharia) do Porto, em 1915.

Os republicanos interessaram-se, acima de tudo, pela formação “na sua dimensão directamente política” — a escola deveria contribuir para formar o cidadão novo, republicano, democrático. Também a dimensão nacionalista e patriótica foram componentes essenciais da formação escolar republicana especialmente expressa nos programas de várias disciplinas. Contudo há uma diferença entre os governos monárquicos saídos da Regeneração e os governos republicanos. Segundo Sousa Fernandes os segundos privilegiaram a reforma da educação sobre a reforma do sistema produtivo¹⁰.

Duas das maiores preocupações da escola republicana foi o desenvolvimento em cada indivíduo da consciência cívica¹¹ e a capacidade de cada um construir a sua emancipação. O Decreto nº 3 091 de 14 de Outubro de 1917 diz expressamente:

Artº 177º O reitor, auxiliado por todo o pessoal do liceu, deverá promover cuidadosamente a instrução e a educação cívica dos alunos.

Artº 178º A instrução cívica deve ser dada pelos professores durante o ensino das disciplinas que para tal ofereçam ensejos e nomeadamente das disciplinas de Português e de História; e ainda em palestras em que os alunos sejam instruídos acerca dos direitos e deveres dos cidadãos e de toda a organização social.

A instrução não devia ser confundida com educação, a primeira era uma componente da segunda. Esta era entendida numa acepção mais abrangente que envolvia ainda as capacidades éticas, estéticas, intelectuais e técnicas.”¹² Desta concepção surgiram, em 1918 (Decreto nº 4 650 de 14 de Julho) no ensino liceal, disciplinas novas como, entre outras, o Canto Coral e os Trabalhos Manuais. No que tocava especificamente à capacidade ética, esta deveria ser veiculada independentemente da religião e, segundo Adolfo Coelho, pelo conjunto das disciplinas: “Em toda a vida liceal estão imanentes os elementos da educação moral e cívica pelo hábito”¹³. O seu objectivo consistia na elevação moral e espiritual dos cidadãos.

⁹ Expansão acompanhada por uma grande afluência de alunos de 8 169 em 1914-15 para 13 085 em 1925-26, segundo os dados apresentados por MARIA CÂNDIDA PROENÇA (*Idem*, p. 64).

¹⁰ *Idem*, p. 314.

¹¹ O que para SOUSA FERNANDES constitui uma das principais rupturas entre o regime monárquico e o republicano, dado que este último, ao pretender a laicização do ensino, institui nas Escolas Normais Primárias, logo em 1911, a disciplina de Educação cívica em substituição da disciplina de Moral e Doutrina Cristã.

¹² SOUSA FERNANDES, *op. cit.*, p. 316.

¹³ Cit. por SOUSA FERNANDES, *Idem.*, p. 383.

Este ideal educativo destinava-se a uma elite formada pelos liceus conforme consta do mesmo decreto:

Considerando que a instrução secundária é um dos ramos da instrução pública que de mais cuidados e atenções carece, já porque [...] se destina à formação de um escol que deve ter, directa ou indirectamente, uma influência preponderante na marcha dos negócios públicos [...] Em nome da Nação, o Governo da República Portuguesa decreta e eu promulgo [...]

Para Sérgio Grácio,¹⁴ "Na época estava-se de acordo, mesmo entre pedagogistas como Adolfo Coelho e António Sérgio, em que o liceal não era um ensino pós-primário de massas, missão reservada para o técnico elementar (e o primário superior)."

Em suma, para a maioria dos historiadores da educação que lemos, o ensino teve um papel prioritário durante a 1ª República. Se o resultado da sua acção foi considerado muito aquém do que prometia, a dimensão do seu pensamento pedagógico não deixou de ser relevante em termos de inovação de propostas e da base científica que o fundamentou.

¹⁴ "Uma Interpretação da Política de Ensino na I República", *Forum Sociológico*, no. 2 (Jan.-Jun. 1993), p. 82.

3.2. O ESTADO NOVO

Tal como no capítulo I, no domínio sócio-político, definimos as datas de 1930-60 como as charneiras do regime do Estado Novo, também António Nóvoa considera ter o sistema educativo contribuído, no mesmo período, para a "interiorização de um modelo de sociedade que traduz projectos unificadores no plano político, simbólico e cultural"¹⁵. O ano de 1930 ficaria assinalado, segundo o autor, pela redução da escolaridade obrigatória de quatro para três anos. O ano de 1960 pela reposição dos quatro anos.

Neste espaço de 30 anos o autor distingue três fases: a primeira, de 1930 a 1936, caracteriza-a pela demolição da "arquitetura educativa republicana" particularmente ao nível da administração escolar e da formação de professores; a segunda, de 1936 a 1947, pela "tentativa de edificação da escola nacionalista"; a terceira, de 1947 a 1960 pela "acomodação às novas realidades". Também João Formosinho¹⁶ distingue, sensivelmente para o mesmo intervalo de tempo, periodizações bastante próximas das de Nóvoa: a primeira, de 1926 a 1933 (1927-1936)¹⁷ considera-a igualmente uma fase de transição em que o regime se empenha em destruir a herança da República; a segunda, de 1933-1945 (1936-1947), representa, para o autor, a fase de doutrinação durante a qual o regime mais se empenhou na implementação de "um espírito mobilizador"; a terceira fase, de 1945-1958 (1947-1964), constitui o período de estabilização, durante o qual o regime abandonou o discurso mobilizador para se adaptar à realidade política resultante do fim da Segunda Guerra Mundial.

De 1926 a 1935

Durante este período há a destacar as seguintes medidas:

- Regulamento da Instrução Secundária¹⁸ contra a "superabundância de matérias" e de horas de aulas: "Atalhe-se à indigestão actual; ensine-se menos, para se saber mais. Ouça-se a filosofia popular, que afirma que quem muito abrange pouco aperta". Assim, o curso completo dos liceus passou de sete para seis anos; "operou-se a simplificação, a ordenação e a modificação

¹⁵ ANTÓNIO NÓVOA, "A Educação Nacional", in FERNANDO ROSAS (coord.) *Portugal e o Estado Novo*, 1992, pp. 456-457.

¹⁶ *Educating for Passivity*, 1987, p. 40

¹⁷ Os primeiro pares de datas referem-se à evolução política, as datas entre parênteses referem-se à evolução educativa, demonstrando estas últimas o atraso com que as medidas políticas se reflectiram na educação.

¹⁸ Decreto nº 12 425 de 2 de Outubro de 1926 (Ministro da Instrução Pública, Artur Ricardo Jorge).

das matérias e seus programas"; reduziu-se o "número de horas semanais consagradas a cada disciplina" e a "duração das horas escolares de cada dia";

- Reforma dos programas do ensino liceal¹⁹;
- Redução dos quadros de professores efectivos dos liceus²⁰, por motivo de diminuição de despesas públicas;

- Extinção, entre vários outros estabelecimentos do ensino superior²¹, da Escola Normal Superior da Universidade de Coimbra;

- Reorganização do ensino técnico profissional²². Teve como principal finalidade proporcionar uma profissionalização mais eficiente com vista a participar no "fomento económico" do país;

- Reforma do ensino liceal²³ contra o desdobramento das disciplinas, o "excessivo desenvolvimento" de algumas delas, a insuficiência "da instrução moral dos seus alunos" e o "silêncio no que respeita à sua instrução cívica". Considera-se necessário: melhorar "o ensino das humanidades, e nomeadamente o da língua portuguesa"; alargar o "estudo das línguas estrangeiras [dada a] posição internacional e colonial" do país; aglutinar várias disciplinas pelas "afinidades e conexões que entre si mantêm" (como a geografia com a história, as ciências naturais com as físico-químicas); criar-se na 1ª e 2ª classes, com carácter de obrigatoriedade, a disciplina de Instrução moral e cívica. Através desta procurar-se-á incutir nos alunos "o amor ao ideal e aos sacrifícios que este impõe. A grandeza da alma, a tenacidade, a modéstia" serão exemplificadas através da vida de grandes figuras como Egas Moniz, Nun'Álvares, Infante D. Henrique, D. Filipa de Lencastre, entre outros;

- Reorganização da formação de professores do ensino secundário²⁴. Extinguem-se as Escolas Normais Superiores e criam-se, em sua substituição, as secções pedagógicas nas duas Faculdades de Letras. João Evangelista Loureiro considera que esta medida teve como objectivo evitar a difusão de um "pensamento pedagógico livre e progressista". Segundo o mesmo autor o governo podia ter alterado o que criticara às Escolas Normais Superiores dando-lhes outras condições. Contudo não o fez porque isso

¹⁹ Decreto nº 12 594 de 2 de Novembro de 1926 (Ministro da Instrução Pública, Artur Ricardo Jorge).

²⁰ Decreto nº 13 453 (Ministro da Instrução Pública, José Alfredo Mendes de Magalhães).

²¹ Decreto nº 15 365 de 14 de Abril de 1928 (Ministro da Instrução Pública, José Alfredo Mendes de Magalhães).

²² Decreto nº 18 420 de 4 de Junho de 1930 (Ministro da Instrução Pública, Gustavo Cordeiro Ramos).

²³ Decreto nº 18 779 de 26 de Agosto de 1930 (Ministro da Instrução Pública, Gustavo Cordeiro Ramos).

²⁴ Decreto nº 18 973 de 28 de Outubro de 1930. Os estágios de Canto Coral no Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes) só começarão a partir de 1932.

representaria conceder-lhes autonomia pedagógica e científica quando o que lhe interessava era evitá-la, acabando por criar “toda uma máquina burocrática central que se encarregou de vigiar pela ‘ortodoxia’ do sistema — os célebres serviços centrais de estágios”.²⁵ Assim a prática pedagógica passou-se a fazer no ensino liceal em dois liceus chamados normais, um em Lisboa (pela conversão do Liceu de Pedro Nunes em Liceu Normal de Lisboa) e outro em Coimbra (pela conversão do Liceu Júlio Henriques no Liceu Normal de Coimbra). O objectivo deste decreto é distinguir a preparação teórica dos docentes da prática pedagógica. A primeira é feita na Universidade sendo comum a todos os professores, independentemente das disciplinas específicas que irão ensinar²⁶. A segunda começa a ser feita no sector de ensino a que o futuro professor se destina. Na sua totalidade o estágio é de dois anos — a preparação teórica faz-se no primeiro ano, e a prática nos dois anos²⁷;

- Aprovação do 1º regulamento dos liceus normais²⁸;

- Controlo disciplinar dos professores²⁹, com a justificação de salvaguardar a qualidade do ensino secundário “desembaraçando-o de todas as fontes de perturbação”;

- Bases do ensino técnico médio comercial e industrial³⁰. Para Sérgio Grácio a legislação levada a cabo neste sector de ensino, reflectiu o conceito de Salazar de ‘levar os portugueses a viver habitualmente’. “Segundo tal conceito, as posições sociais devem apresentar-se bem demarcadas umas das outras e as características de quem as ocupam devem estar bem ajustadas a elas, de modo a produzir uma conformidade generalizada dos indivíduos com a sua condição”³¹;

²⁵ “História das Instituições da Formação de Professores em Portugal”, in ANTÓNIO NÓVOA (org.), *A Procura de uma Pedagogia Humanista*, 1990, p. 140.

²⁶ Fazem parte do currículo a pedagogia e didáctica, a história da educação, a organização e administração escolares, a psicologia geral, a psicologia escolar e medidas mentais e higiene escolar.

²⁷ “Para entrar no estágio, é preciso fazer um exame de admissão extremamente difícil (e sem programa pré-definido) e pagar uma propina que corresponde a quase três vezes o vencimento mensal de um professor no início da carreira. Seguem-se dois anos de estágio não remunerado, findo o qual os candidatos são submetidos a um longo e complexo exame final, solenemente denominado ‘Exame de Estado’. Para fazer esse exame paga-se nova propina. A reprovação em qualquer um dos anos de estágio significa nesta altura uma eliminação imediata e definitiva.” (LUÍSA CORTESÃO, *Escola, Sociedade/Que Relação?*, 1981, p. 79).

²⁸ Decreto nº 19 610 de 17 de Abril de 1931 (Ministro da Instrução Pública, Gustavo Cordeiro Ramos).

²⁹ Decreto nº 19 614 de 18 de Abril de 1931 (Ministro da Instrução Pública, Gustavo Cordeiro Ramos).

³⁰ Decreto nº 20 328 de 21 de Setembro de 1931 (Ministro da Instrução Pública, Gustavo Cordeiro Ramos).

³¹ SÉRGIO GRÁCIO, in MARIA CÂNDIDA PROENÇA (coord.), *op. cit.*, p. 79.

- Reforma dos programas do ensino liceal³² com o objectivo de: "tornar os programas "exequíveis [...] de forma a que fique inteiramente ao professor a responsabilidade de não os haver executado."; proceder à sua coordenação para que não se perca a sua sequência de ano para ano. Através da disciplina de Instrução Moral e Cívica continua-se a sublinhar a noção de "respeito pelo cumprimento do dever, o amor ao ideal e aos sacrifícios que êste impõe. [...] O professor procurará formar o carácter e a vontade dos alunos, incitá-los constantemente a serem homens de dever e fazer-lhes apreciar a beleza moral da vida dos que o cumprem até à morte." Competirá ao director da classe, em especial, a realização deste ensino embora todos os professores tenham competência legal para o fazer;

- Reorganização do ensino liceal³³ com a finalidade de "codificar a legislação dispersa do ensino secundário, que, por excessivamente dispersa, se torna de difícil consulta, pôr de acôrdo entre si certas disposições que oferecem ponto de contradição e tornar de mais fácil interpretação ou modificar outras segundo as lições da prática dos serviços.", havendo "o cuidado de não retrogradar em qualquer ponto nem avançar de mais em nenhum [...]";

- Criação da comissão do cinema educativo "com o fim de promover e fomentar nas escolas portuguesas o uso do cinema como meio de ensino [ao qual será] cometido também um papel social muito importante na agitação dos motivos condutores das multidões e na propaganda de ideas que respeitem à formação do carácter [...]"³⁴;

- Em 19 de Março torna-se obrigatória a inserção de determinados trechos nos livros de leitura adoptados oficialmente³⁵. Esses trechos fazem particularmente apelo: ao dever de obediência aos Pais, ao mestre, ao chefe do Governo³⁶; ao amor à Pátria; à humildade e auto-domínio. Em 20 de Dezembro do mesmo ano determina-se a obrigação de afixação de diversos pensamentos nos estabelecimentos de ensino primário, secundário, técnico (profissional e médio) e artístico e em todos os estabelecimentos de ensino particular e bibliotecas públicas³⁷. Os pensamentos a serem afixados nas escolas técnicas profissionais estão separados dos pensamentos destinados aos restantes estabelecimentos. Nos estabelecimentos em geral: reforça-se a

32 Decreto nº 20 369 de 8 de Outubro de 1931 (Ministro da Instrução Pública, Gustavo Cordeiro Ramos).

33 Decreto nº 20 741 de 18 de Dezembro de 1931, publicado em 11 de Janeiro de 1932 (Ministro da Instrução Pública, Gustavo Cordeiro Ramos).

34 Decreto nº 20 859 de 4 de Fevereiro de 1932 (Ministro da Instrução Pública, Gustavo Cordeiro Ramos).

35 Decreto nº 21 014 (Ministro da Instrução Pública, Gustavo Cordeiro Ramos).

36 "Se tu soubesses o que custa mandar, gostarias mais de obedecer toda a vida."

37 Decreto nº 22 040 (Ministro da Instrução Pública, Gustavo Cordeiro Ramos).

importância do chefe (na família, na escola e no Estado); faz-se o enaltecimento da pátria, da família, da memória da história, de Portugal como grande e próspera nação; realça-se a importância da autoridade e da obediência; apela-se à crença nas colónias; sublinha-se a ideia de revolução como anarquia ou escravidão. Nos estabelecimentos do ensino técnico sobressaem, para além de alguns dos pensamentos anteriormente expressos, em especial os que se referem à obediência, ao valor da Pátria e da tradição, outros como a necessidade de se ser paciente e o valor do operário, do artífice e do trabalho manual. Entre os autores mais citados contam-se: Salazar, Ramalho Ortigão, Manuel Bernardes, Alfredo Pimenta, Sidónio Pais e Gustave Kass;

- Novos programas para o ensino secundário³⁸ tendo em conta "as muitas reclamações [...] formuladas, alegando-se que, em algumas disciplinas, as exigências ainda eram excessivas, [...] e que em outras o enunciado das matérias era bastante vago". Na disciplina de Português diz-se que "O professor não deverá esquecer que a aula de português é uma das aulas do liceu em que melhor se pode desenvolver o sentimento nacional e a formação moral do aluno". Mais adiante acrescenta-se "[...] serão postos de parte em absoluto, ou sofrerão os necessários cortes, todos os textos que contenham matéria que possa desenvolver nos alunos tendências prejudiciais.";

- Aprovação do 2º regulamento dos liceus normais³⁹;

- Bases para a Reforma do Ensino Secundário⁴⁰ que, entre outras, deverão estabelecer: "os elementos de cultura que sirvam de preparação para a vida social e que, realizando-se pelo desenvolvimento normal do corpo, da inteligência e do carácter, tendam à formação da personalidade do aluno.";

- Os princípios da doutrina e moral cristãs "tradicionais do País" passam a orientar o ensino ministrado pelo Estado⁴¹;

- Novos programas para o ensino secundário⁴² tendo em conta o insucesso provocado pela "impropriedade dos métodos seguidos". Deste modo aconselha-se a ter em conta "a *ordem psicológica* das capacidades aperceptivas e interesses dos estudantes." A disciplina de Instrução moral e

³⁸ Decreto nº 24 526 de 6 de Outubro de 1934 (Ministro da Instrução Pública, Manuel Rodrigues).

³⁹ Decreto nº 24 676 de 22 de Novembro de 1934.

⁴⁰ Lei nº 1 904 de 21 de Maio de 1935 (Ministro da Instrução Pública, Eusébio Tamagnini).

⁴¹ Lei nº 1 910 de 23 de Maio de 1935 da Presidência do Conselho.

⁴² Decreto nº 25 414 de 28 de Maio de 1935 (Ministro da Instrução Pública, Eusébio Tamagnini).

cívica mantém as orientações anteriormente definidas (ainda não há alusões à doutrina católica).

Em síntese, desta primeira fase legislativa pode-se constatar:

- A abundância de legislação no ensino liceal (por comparação com a do ensino técnico), com a preocupação clara de seleccionar, preparar e renovar as "chamadas classes dirigentes" ou "preponderantes"⁴³. O próprio governo reconhece a atenção especial de que o ensino secundário é alvo ao afirmar no "Relatório" do Decreto nº 20 741: "Tem constituído preocupação constante da Ditadura melhorar a instrução pública [...] e, se todos [os níveis] lhe têm merecido atenção e desvelos, a nenhum tem cabido parte maior do que aquela que ao ensino secundário tem sido atribuída. [...] O ensino secundário, pelo seu carácter essencialmente formador da personalidade e pelo lugar que ocupa na organização geral da nossa instrução pública — colocado, como está, no caminho que vai dar ao ensino superior e consequentemente às profissões de mais alta categoria social —, é bem no nosso País, como aliás em todos sucede, a pedra de toque do nosso estado de civilização." E mais adiante refere: "A normalidade será restabelecida quando as famílias compreenderem que os cursos dos liceus, de sua natureza difíceis, têm de ser reservados aos fortes e aos mais aptos." Para João Formosinho, segundo a análise que o autor faz das entrevistas que Salazar deu a António Ferro, a necessidade de preparar devidamente uma elite vinha do facto de Salazar considerar que os portugueses eram sentimentalistas, fomentavam emoções doentias, nomeadamente através do fado, eram nostálgicos, distantes da realidade. E se assim era havia toda a necessidade de haver alguém que os dirigisse, um escol devidamente educado: "This elite obviously must not suffer from the same effects, it must be distant from the 'low tide of the race' using Ferro's expression about Salazar."⁴⁴;

- O "carácter essencialmente formador da personalidade" (ou a escola como moldadora das almas) é uma das preocupações mais em evidência na legislação. Pretende-se criar cidadãos obedientes e pacientes, respeitosos nos principais núcleos em que vivem (a família, a escola, a nação). Este objectivo faz parte integrante das matérias de algumas disciplinas — como, por exemplo, da disciplina de Português e, particularmente, da disciplina de Instrução Moral e Cívica — e envolve os alunos em toda a sua vida académica como se verificou nos pensamentos obrigatórios a que se fez referência. Desenham-se já as ideias-base que sustentarão o discurso dos

⁴³ Decreto nº 15 973 de 21 de Setembro de 1928 (Ministro da Instrução Pública, Duarte Pacheco).

⁴⁴ A este respeito ver JOÃO FORMOSINHO, *op. cit.*, p. 50-52.

próximos anos. Os objectivos enunciados no Decreto que cria a Comissão do cinema educativo são claros - quando se comete a esta arte o papel de "agitação dos motivos condutores" e de "propaganda de ideias" - assim como os pensamentos de inscrição obrigatória nos livros de leitura e nas paredes ou aquilo que passará a ser a "verdade" histórica, conforme se lê na orientação para os compêndios de História: "O Estado sem se arrogar a posse exclusiva de uma verdade absoluta, pode e deve definir a verdade nacional — quer dizer a verdade que convém à Nação"⁴⁵;

- Reduzir é a palavra de ordem desde o início. Para além da extinção das várias instituições do ensino superior e outras, reduzem-se os anos de escolaridade obrigatória, as matérias e as horas de aulas, assim como o número de professores efectivos e as competências dos docentes. António Nóvoa dá a esta orientação o nome de "realismo pragmático" por se tentar "ajustar a oferta institucional à procura social da educação, traduzindo-se numa espécie de nivelamento por baixo das aprendizagens escolares."⁴⁶;

O mesmo autor considera ainda, para o mesmo período, ter-se verificado: "*Uma estratégia de compartimentação do ensino*, que se manifesta na separação dos sexos e dos grupos sociais [...]; "*A imposição de uma administração centralista e autoritária do sistema educativo*" realizada a partir de um controlo sobre o corpo docente [...]; "*Uma atitude de desprofissionalização do professorado*, através da desvalorização das bases profissionais e científicas da actividade docente [...]"⁴⁷

No que respeita à formação de professores o modelo iniciado em 1930 provou ser ineficaz quanto à articulação entre a componente teórica e a prática. Segundo António Nóvoa esta "encarregar-se-ia de demonstrar a prevalência da 'formação académica' sobre as outras dimensões, configurando um professor vocacionado em primeira instância para a transmissão de conhecimentos."⁴⁸

Para João Formosinho ainda não se detecta a "implementação de um pensamento educativo articulado". Neste período observa-se sobretudo a preocupação em destruir o pensamento educativo republicano, especialmente no que se refere à "promoção da educação das massas" e às "concepções curriculares enciclopédicas."⁴⁹

⁴⁵ No decreto nº 21 103 de 7 de Abril de 1932 (Ministro da Instrução, Gustavo Cordeiro Ramos).

⁴⁶ ANTÓNIO NÓVOA, "A Educação Nacional", *op. cit.*, p. 458.

⁴⁷ *Idem*.

⁴⁸ *Idem*, p. 507.

⁴⁹ JOÃO FORMOSINHO, *op. cit.*, p. 41.

De 1936 a 1946

Em 18 de Janeiro de 1936 toma posse da pasta da Instrução Pública o Ministro António Faria Carneiro Pacheco, que permanecerá no lugar até 1939. Logo em 11 de Abril de 1936, pela Lei nº 1 941, procede à remodelação do Ministério da Instrução Pública, que passa a designar-se Ministério da Educação Nacional (Base I). Nas restantes Bases definem-se já algumas das que serão as principais medidas da sua governação: a selecção à entrada dos liceus que evite a sua "superpopulação" (Base VIII); a revisão dos programas em todos os graus de ensino com a finalidade de pôr "no lugar próprio o que se verifique estar deslocado, e suprimindo tudo o que seja inútil ou pedagógicamente dispensável" (Base IX); a adopção de livros únicos de leitura, para o ensino primário, de História de Portugal, História Geral e Filosofia e de Educação Moral e Cívica (agora definitivamente assim designada) para os restantes graus e anos de ensino (Base X); a instituição de uma "organização nacional e pre-militar que estimule o desenvolvimento integral", a "capacidade física, a formação do carácter e a devoção à Pátria" da juventude (Base XI); e como única matéria constante da Base XII, a reafirmação da obrigatoriedade do Canto Coral "em todos os estabelecimentos de ensino com exclusão do superior⁵⁰, tanto oficiais como particulares [...] como elemento de educação e de coesão nacional, e em cada centro universitário [a organização de] um orfeão académico de frequência facultativa." Diz-se ainda, na mesma Base que será organizada "uma pequena colecção de cânticos nacionais, exaltando as glórias portuguesas, a dignidade do trabalho e o amor à Pátria, os quais serão frequentemente executados e constituirão a base de um programa, sempre pronto, para as festas escolares, assim como para as grandes expressões do sentimento nacional.// Será feita a selecção dos cânticos regionais educativos, no sentido de se manter a tradição da província portuguesa."; por fim, na Base XIII, surge evidenciada a ligação entre a Escola e a doutrina católica ao exigir-se a presença de um crucifixo "por detrás e acima da cadeira do professor [...] como símbolo da educação cristã determinada pela Constituição."

A partir de então há a destacar as seguintes medidas:

- Instituição da Mocidade Portuguesa⁵¹, sob a tutela do Ministro da Educação. No seu enunciado diz que será reservado um dia útil por semana "a exercícios colectivos, ao ar livre sempre que possível, de educação cívica e

⁵⁰ E do ensino técnico na medida em que o Canto Coral só será instituído em 1947.

⁵¹ Decreto-lei nº 26 611 de 19 de Maio de 1936.

pre-militar", em "todas as escolas, públicas ou particulares, com excepção das do ensino superior" (Artº 43º);

- Reforma do ensino liceal em 14 de Outubro de 1936⁵². Para além do que já fora estabelecido na Lei nº 1 941: substitui-se o ensino de classes pelo ensino de disciplinas, o que permite ao aluno, em termos de aproveitamento, "acumular com disciplinas do ano imediato aquelas em que não o alcançou."; "abandona-se "por pedagogicamente irreal, a distinção entre curso geral e curso complementar" e "a bifurcação do ensino em letras e ciências, que antes se impõe substituir, no final do curso, pela síntese filosófica dos conhecimentos adquiridos."; reduz-se o número de disciplinas de cada ano, a carga horária semanal e determina-se que "dos programas seja expungida toda a inutilidade"; obriga-se o professor a imprimir "ao ensino o sentido colonial e corporativista." (Artº 33º); retira-se a designação de normais aos Liceus de Pedro Nunes (em Lisboa) e D. João III (em Coimbra);

- Reforma dos programas⁵³. Na disciplina de Português volta-se a afirmar a possibilidade que os textos de estudo oferecem para a formação moral e nacional dos alunos e explicita-se que o professor deverá fazer "compreender ao aluno que o sentimento nacional da grandeza da Pátria está íntima e indissolúvelmente ligado à nossa tradição colonial [pelo que] é indispensável atrair a sua atenção para as condições de vida e progresso do Império Colonial Português [...]". No programa de História pede-se uma "particular referência à missão histórica da Nação Portuguesa, dentro do ideal cristão", enquanto que o programa da disciplina de Educação Moral e Cívica se encontra já direccionado para a vida de Jesus e a moral católica, para o apagamento da vontade em prol da obediência à autoridade⁵⁴;

- Regulamento da Organização Nacional da Mocidade Portuguesa⁵⁵. No § 2º do Artº 1º, diz que "a M.P. cultivará nos seus filiados a educação cristã tradicional do País [...] e em caso algum admitirá nas suas fileiras um indivíduo sem religião."; que se consagra "em activa cooperação, à nova Renascença Pátria (Artº 2º); que serão obrigatoriamente filiados "os portugueses, estudantes ou não, desde os sete aos catorze anos, bem como os que frequentam o 1º ciclo dos liceus, tanto do ensino oficial como particular, e voluntariamente os restantes até à data do alistamento militar."; que a "milícia da M.P. estará sempre pronta a colaborar com a Legião Portuguesa para todos os seus fins patrióticos" (Artº 9º § único); que a "M.P.

52 Decreto nº 27 084.

53 Decreto nº 27 085 de 14 de Outubro de 1936.

54 Foi a partir deste decreto que a disciplina passou a ter o novo nome conforme o "espírito" do § 3º do artº 43º da Constituição Política.

55 Decreto nº 27 301 de 4 de Dezembro de 1936.

adopta a saudação romana como sinal de subordinação hierárquica e patriótica solidariedade." (Artº 16º);

- Regulamento da Organização Nacional Mocidade Portuguesa Feminina⁵⁶. Mantém os princípios gerais designados para os rapazes, como a formação do carácter, o desenvolvimento da capacidade física⁵⁷, a educação moral através da educação cristã e acrescenta a "cultura do espírito e a devoção ao serviço social⁵⁸, no amor de Deus, da Pátria e da Família", ficando sob a tutela da Obra das Mães pela Educação Nacional (O.M.E.N.); enquanto para os rapazes os grandes exemplos a copiar eram Nun'Álvares e o Infante D. Henrique, para as raparigas serão D. Filipa de Lencastre e D. Leonor, fundadora das Misericórdias; para as dirigentes e instrutoras, professoras e regentes, determina-se a criação de cursos "sobre organização da M.P.F., educação moral, economia doméstica, higiene e educação física, enfermagem, puericultura, música elementar e canto coral, formação nacionalista e serviço social." (Artº 21º); "Para a regência das escolas e cursos previstos [...] participarão obrigatoriamente as médicas escolares e as professoras de educação moral, de educação física e de canto coral"(Artº 21º § 1º);

- Regulamento da disciplina na Mocidade Portuguesa⁵⁹. Define quais são os deveres a cumprir pelos filiados, os castigos a aplicar na falta deles e os louvores e recompensas a conceder;

- Em 1941, restabelecimento, no ensino dos liceus, do curso geral e dos cursos complementares de letras e ciências.⁶⁰;

- Controlo estatutário pela M.P. de todas as organizações, associações ou instituições "que tenham por objecto a educação cívica, moral e física da juventude"⁶¹;

- Integração nos centros escolares da Mocidade Portuguesa de todas as associações escolares, cantinas, caixas escolares, caixas de excursões, caixas ou associações filantrópicas existentes nos liceus, nas escolas de ensino técnico profissional, nas escolas práticas de agricultura, nas escolas

⁵⁶ Decreto nº 28 262 de 8 de Dezembro de 1937.

⁵⁷ Ficando excluído "tudo o que possa ofender a delicadez do pudor feminino" (Artº 4º § único).

⁵⁸ Compreende-se por educação social "o gosto da vida doméstica e o de servir o bem comum, ainda que com sacrifício, e as várias formas do espírito social próprias do sexo, orientando para o cabal desempenho da missão da mulher na família, no meio a que pertence e na vida do Estado." (Artº 5º).

⁵⁹ Decreto nº 30 921 de 29 de Novembro de 1940 (Ministro da Educação Nacional, Mário de Figueiredo).

⁶⁰ Decreto nº 31 544 de 30 de Setembro de 1941 (Ministro da Educação Nacional, Mário de Figueiredo).

⁶¹ Decreto nº 31 908 de 9 de Março de 1942 (Ministro da Educação Nacional, Mário de Figueiredo).

de regentes agrícolas e nos estabelecimentos de ensino particular correspondentes⁶².

Em síntese, desta segunda fase legislativa há a destacar elementos de continuidade como a função elitista dos liceus⁶³, a redução nas disciplinas, programas, e carga horária, o carácter formador da Escola como modeladora das almas.⁶⁴ Por outro, verifica-se: quer na prática educativa quer nos conteúdos programáticos de várias disciplinas, a união de facto entre o Estado e a Igreja, tal como fora consignada na Constituição; uma forte doutrinação a partir das ideias-chave da Família, da Pátria e da Autoridade; o papel hegemónico da Mocidade Portuguesa no ensino e no domínio das instituições juvenis⁶⁵. No que respeita à formação de professores, verificar-se-ão muito poucas alterações até 1954⁶⁶.

Para João Formosinho, este período da política educativa dominado pela figura de Carneiro Pacheco representou a fase de maior mobilização política, a única em que se procurou activar as energias da juventude para o "Portugal Renovado"⁶⁷.

De 1947 a 1960

Entre 1947 e 1960 dois nomes ocuparam o Ministério da Educação: Fernando Andrade Pires de Lima, entre 1947 e 1955 e Francisco de Paula Leite Pinto, entre 1955 e 1961.

⁶² Decreto-lei nº 32 234 de 31 de Agosto de 1942 (Ministro da Educação Nacional, Mário de Figueiredo).

⁶³ Agora ainda mais acentuada, dado o abandono quase total a que o Ministério da Educação Nacional votara o ensino técnico, deixando-o "chegar a níveis de degradação material tanto mais humilhantes quanto os liceus eram, entretanto, generosamente contemplados pelo orçamento." (SÉRGIO GRÁCIO, in MARIA CÂNDIDA PROENÇA (coord.), *op. cit.*, p. 80).

⁶⁴ Com uma expressão mais forte durante o período de Carneiro Pacheco do que no período anterior. Também ANTÓNIO NÓVOA considera, para o mesmo período, que "a escola é investida principalmente como uma agência, não de transmissão de conhecimentos (instrução), mas de formação da consciência (educação)" no sentido moral e político ("A Educação Nacional", *op. cit.*, pp. 458-459).

⁶⁵ Todas as organizações juvenis nascidas na 1ª fase, como os Escoteiros de Portugal e as Guias de Portugal, e todas as criadas com o objectivo da "educação cívica, moral e física da juventude" passarão a depender da Mocidade Portuguesa conforme determinação do Decreto nº 31 908 de 9 de Março de 1942.

⁶⁶ Para LUISA CORTESÃO "A formação teórica psicopedagógica é cada vez mais negligenciada, com a progressiva degradação do curso de Ciências Pedagógicas. Ser professor é, cada vez mais, transmitir conteúdos. Todo o seu processo de formação continua, além disso, a oferecer barreiras dificilmente transponíveis, quer sob o ponto de vista económico quer sob o ponto de vista das dificuldades que oferece." (*op. cit.*, p. 86-87).

⁶⁷ O dia 1 de Dezembro (dia posteriormente designado como o das comemorações próprias da Mocidade Portuguesa) de 1936 foi designado oficialmente como a data em que cada aluno das escolas primárias plantaria a "Árvore do Renascimento" (Artº 57º - 2º do Decreto lei nº 26 611 de 19 de Maio de 1936).

Com o final da 2ª Guerra Mundial e os acordos entre o Estado Novo, as democracias ocidentais e os Estados Unidos⁶⁸, com a recuperação económica que se começou a sentir na Europa e o “desafogo financeiro do Estado português” que durante a guerra tinha “acumulado enormes reservas em ouro, divisas e metais preciosos [...] que os mais optimistas não poderiam prever no início do conflito armado”⁶⁹, houve uma vontade expressa em dar à educação um novo impulso que a levasse a ajustar-se aos tempos presentes. Em 1947, nomeadamente, foi reformado o ensino técnico⁷⁰, que esteve esquecido até 1941, ano em que o Ministro Mário de Figueiredo começara a preparar a sua reforma.

Na restante legislação deste período há a destacar:

- Reforma do ensino liceal⁷¹. Para o ministro Pires de Lima esta reforma justificava-se pela necessidade de coordenação entre este ensino e o ensino técnico, pela falta de preparação dos alunos na entrada para os cursos superiores e pela falta de “formação do espírito e de cultura geral necessários para ingresso” nas profissões. No ensino geral propôs-se a redução de matérias que não se considerassem fundamentais (caso da Geografia, da História e das Ciências Naturais). O mesmo não deveria acontecer noutras disciplinas consideradas de “utilidade manifesta”⁷², como a Matemática ou as línguas. Considerava-se igualmente necessário rever o “conceito das humanidades em face da realidade do homem social moderno. Para a educação integral dos espíritos que deviam constituir um escol, não podiam desprezar-se as humanidades clássicas.” Por essa razão havia que fazer cortes. No curso geral suprimir-se-á: o latim para “ceder a disciplinas verdadeiramente úteis”, o alemão em favor do francês (obrigatório) e, acima de tudo, do inglês (obrigatório) dada a sua crescente importância a nível internacional, às relações privilegiadas que Portugal mantinha com a Inglaterra e à posição geográfica do nosso país no mundo; o ensino da disciplina de Religião e moral⁷³ tomará carácter voluntário; para a direcção e

⁶⁸ Em 1949 dá-se a integração de Portugal na NATO e o país recebe ajuda financeira no valor de 51,3 milhões de dólares de acordo com o Plano Marshall (**confirmar**). A partir de 1950 começa-se a verificar um aumento de capitais estrangeiros no país. Em 1955 Portugal é admitido na ONU e, em 1959, entra na EFTA.

⁶⁹ CÉSAR DE OLIVEIRA, “A Evolução Política” in FERNANDO ROSAS (coord.) *Portugal e o Estado Novo 1930-1960*, 1992, p. 55.

⁷⁰ Lei nº 2 025 de 19 de Junho. Durante os anos 50 e 60, ao contrário do que tinha acontecido até aí, dá-se a expansão da rede escolar deste ensino, enquanto que a dos liceus públicos se mantém. O crescimento da rede liceal pública só se volta a verificar a partir de 1970.

⁷¹ Decreto nº 36 507 de 17 Setembro de 1947, tendo o respectivo Estatuto sido publicado a 17 de Setembro do mesmo ano (Decreto nº 36 508).

⁷² O que, em suma, deve ser ensinado no curso geral é o que é “útil” e necessário.

⁷³ Deixa de ter a sua anterior designação de Educação moral e cívica e inclui, agora, uma parte doutrinal designada “Instrução religiosa” e uma parte formativa apelidada “Educação da vontade”. Para ANTÓNIO NÓVOA “O ensino da Religião e Moral exprime-se na

inspecção da Mocidade Portuguesa passarão as disciplinas de Educação Física, Canto Coral e de Lavoros Femininos. Limpa-se assim o currículo, retirando tudo o que se considera ser acessório. No mesmo decreto critica-se ainda o facto da formação dos professores não dar atenção às “qualidades morais e cívicas” dos futuros professores e de não haver convergência de critérios nos dois liceus do país onde se faz o estágio. Por essa razão determina-se que o estágio dos professores se passe a fazer apenas no Liceu D. João III em Coimbra, o que obriga os professores de todo o país continental, insular e colonial a deslocarem-se a esta única cidade, a expensas suas — no tocante a viagens e estadia — durante os dois anos de estágio em que não recebem ordenado. E, por fim, decreta-se que a habilitação dos professores de Canto Coral e de Lavoros Femininos se passe a fazer por concurso de provas públicas (Artº 19º). Assim se acaba com a formação dos professores de Canto Coral;

- Promulgação do Estatuto do Ensino profissional Industrial e Comercial [1948]⁷⁴. Para Luiza Cortesão a reestruturação de que foi alvo este ensino revela a urgência posta na mão de obra especializada: “e, assim estruturam-se cursos que respondam a esta necessidade. Criam-se então quatro tipos de cursos: os cursos complementares de aprendizagem, os cursos de formação, os cursos de aperfeiçoamento e os cursos de mestrança.”⁷⁵ Institui-se ainda a obrigatoriedade de frequência das actividades da Mocidade Portuguesa aos alunos do ciclo preparatório⁷⁶ dos cursos de formação profissional e secções preparatórias do ensino técnico;

- Novos programas para o ensino liceal⁷⁷ com o objectivo de suprimir no curso geral tudo o que não fosse fundamental. Em Português foram considerados básicos, para o 1º ciclo, dois objectivos: “educar o aluno na

convergência com outras disciplinas (História, Português, Filosofia, etc.), mas também com práticas educativas não abrangidas pelo currículo formal.” como as actividades circum-escolares da Mocidade Portuguesa (“A Educação Nacional”, *op. cit.*, p. 512).

⁷⁴ Decreto-Lei nº 37 029 de 25 de Agosto de 1948.

⁷⁵ MARIA CÂNDIDA PROENÇA (coord.), *op. cit.*, p. 102. SÉRGIO GRÁCIO considera, contudo, que esta reforma não representa apenas a vontade de o regime corresponder à necessidade de industrialização do país mas pretende, sobretudo, aumentar a oferta estatal de ensino. Dada a selectividade que ainda caracterizava o ensino liceal e para não se abrir mais o seu leque, oferecia-se uma segunda via para as classes mais desfavorecidas com “aspirações sociais” diferentes. (MARIA CÂNDIDA PROENÇA (coord.), *op. cit.*, p. 80-81).

⁷⁶ “Numa altura em que a escolaridade obrigatória era de 3 anos, a comissão vai propor que o acesso aos cursos industriais e comerciais seja precedido de 2 anos de ensino de carácter essencialmente geral (além dos 4 anos de escolaridade primária) - o ciclo preparatório do ensino técnico - com o argumento de que a formação geral permitiria a futura adaptação e reconversão dos trabalhadores. Foi um argumento muito conforme com a missão social do ensino técnico, portanto um argumento legítimo. Mas por detrás dele é impossível não ver a vontade de o reabilitar e, no fim de contas, de o aproximar do ensino liceal.” (SÉRGIO GRÁCIO in MARIA CÂNDIDA PROENÇA (coord.), *op. cit.*, p. 80).

⁷⁷ Decreto nº 37 112 de 22 de Out. de 1948.

inteligência e uso corrente da linguagem e desenvolver a recta formação da sua personalidade de homem e de português." Considera-se também que tudo, nesta disciplina, deve "contribuir activamente para a educação moral e estética, por meio de sugestões que actuem sobre os sentimentos, a vontade, a sensibilidade artística e as faculdades activas de análise e de criação." Em História reitera-se a importância do cristianismo como a "mais alta e nobre expressão" das sociedades e "a acção da Igreja Católica perante a questão social e o neo-paganismo" na Idade Contemporânea;

- Novo regulamento da Mocidade Portuguesa⁷⁸. Para Irene Pimentel, a partir do

'cume' a que tinha chegado o regime de obrigatoriedade em 1947/48, o carácter compulsivo de filiação e de frequência ir-se-ia depois esvaziando. Por todo o lado, desde o início da década de cinquenta, fora do regime mas também no seu interior, levantaram-se vozes contra a obrigatoriedade que aliás nunca chegou, por razões práticas — assim como, aliás, o regime de separação de sexos — a generalizar-se. [...] Por outro lado, [...] as dispensas de actividades solicitadas pelas famílias das filiadas, sobretudo das classes média e alta, foram sendo cada vez mais numerosas e autorizadas pelo Ministério da Educação Nacional e pelo próprio Commissariado Nacional. Para fugirem por seu turno à compulsividade de prestação de serviço na MPF, as professoras também utilizaram com sucesso as mais variadas táticas.⁷⁹

- Organização do ensino técnico médio dos ramos industrial e comercial [1950];

- Aprovação do Estatuto da secção feminina da Organização Nacional da Mocidade Portuguesa (M.P.F.)⁸⁰;

- Novos programas para o ensino liceal⁸¹. No que respeita às disciplinas que até agora comentámos, mantêm-se o que foi já anteriormente apontado;

- O Liceu de Pedro Nunes volta a ter o estatuto de liceu normal, passando os estágios novamente a fazer-se em dois liceus do país — os mesmos de antes, Lisboa e Coimbra⁸²;

⁷⁸ Decreto nº 37 765 de 25 de Fevereiro de 1950.

⁷⁹ *Contributos para a História das Mulheres no Estado Novo. As Organizações Femininas do Estado Novo. A "Obra das Mães pela Educação Nacional" e a "Mocidade Portuguesa Feminina" 1936-1966*, 1996, p. 563.

⁸⁰ Decreto nº 38 122 de 29 de Dezembro de 1950.

⁸¹ Decreto nº 39 807 de 7 de Setembro de 1954.

⁸² Decreto-Lei nº 40 800 de 15 de Outubro de 1956. A partir de 1957 cria-se no Porto mais um liceu normal, o Liceu de D. Manuel II. O governo viu-se obrigado, finalmente, a alargar, para mais um liceu, no Porto, a oferta na formação de professores, dada a pressão social crescente sobre o ensino liceal. Em 1930 o número de alunos a frequentar o ensino liceal era de 19 268 alunos (14 970 no ensino oficial e 4 298 no ensino privado) e em 1960 passa para 111 821 (46 060 no ensino oficial e 65 761 no ensino particular). Foi na década de 50 que se verificou um aumento mais acentuado, visto que no fim da década de 40 o número de alunos era de 48 485. Dados estatísticos apresentados por ANTÓNIO NÓVOA ("A Educação Nacional", *op. cit.*, p. 486).

- "Em 1956, pelo Decreto-Lei nº 40 964, é decidido que a escolaridade mínima para os rapazes passe a ser de quatro anos enquanto *para as raparigas continua ser de três*."⁸³;

- Dispensa aos homens de fazerem exame de entrada no estágio do ensino liceal e até mesmo de frequentarem o 1º ano de estágio se comprovarem ter "cultura pedagógica" e uma prática pedagógica que se "considere equivalente a uma boa prática de ensino"⁸⁴.

- "Em 1960, pelo Dec.-Lei nº 42 994, a escolaridade obrigatória passa para quatro anos quer para rapazes quer para raparigas. Além disso prepara-se o estatuto do Ciclo Preparatório do Ensino Secundário⁸⁵ que, no projecto de Leite Pinto, viria a ser comum ao Ensino Liceal e ao Ensino Técnico.

Em síntese, durante este período, como se verificou, a primeira reforma foi a do ensino técnico. Havia que ajustar o ensino às novas realidades sociais, de forma a criar "recursos humanos qualificados", e também dar resposta ao "desenvolvimento da escolarização" impondo alguma disciplina no seu crescimento.

Esta estratégia baseava-se, essencialmente, na aposta no ensino técnico como segunda via [...] tornando-o mais atractivo (do ponto de vista das suas saídas profissionais) e aproximando-o, pelo menos ao nível do 1º ciclo do ensino liceal⁸⁶ (dando mesmo a hipótese de alguma transferabilidade), a procura oriunda das 'classes populares' pode ser orientada para este tipo de ensino, o que satisfaz o seu desejo de mobilidade social, reduzindo-o, contudo, a 'horizontes' compatíveis com a estrutura social existente.⁸⁷

Também a reforma do ensino liceal de 1947 pretendeu ser orientada por padrões de actualidade. Utilidade foi a palavra de ordem. Retirar do currículo tudo o que não fosse imediatamente útil, necessário e fundamental. Esta orientação educativa distingue-se claramente da do período anterior, essencialmente ideológica, porque o que está agora em causa é o desenvolvimento económico e a eficácia da formação em termos de integração na vida activa⁸⁸. Esta concepção vai ter fortes implicações na

⁸³ LUIZA CORTESÃO, *op. cit.*, p. 106.

⁸⁴ Decreto nº 41 273 de 17 de Setembro de 1957. Segundo LUIZA CORTESÃO "Estas medidas, que constituem uma tentativa de aliciar para a docência homens que fugiram desta profissão tão despromovida e mal paga, decorrem, afirma-se, de se considerar altamente inconveniente que haja uma tão grande quantidade de professoras a ensinar rapazes." (*op. cit.*, pp. 107-108).

⁸⁵ Que só será aprovado pelo Decreto-Lei nº 48 572 de 9 de Setembro de 1968.

⁸⁶ O que justificará a integração do canto coral no ensino técnico apenas no 1º ciclo.

⁸⁷ JOÃO BARROSO, *Os Liceus: Organização Pedagógica e Administração (1836 - 1960)*, 1995, pp. 573-574.

⁸⁸ "[...] a viragem é facilitada pela consolidação de um Estado administrativo forte, que assume parte das tarefas de controlo ideológico, libertando a escola para outras missões [...] podendo o mesmo falar-se de uma certa autonomia de funcionamento do sistema educativo." (ANTÓNIO NÓVOA, "A Educação nacional", *op. cit.*, p. 461).

involução da disciplina de Canto Coral, como já se viu na reforma do ensino técnico em 1947 e como mais adiante se desenvolverá.

Esta retórica da utilidade faz reforçar a vertente instrucional, que se torna central no currículo, sobre a vertente educativa que passa a um segundo plano. Com a separação do “curricular” do “extra-curricular”, do “escolar” do “circum-escolar”, a partir da reforma liceal de 1947,

[...] todas as actividades não exclusivamente de ensino são integradas nas actividades da M.P., ficando esta organização com a tutela e gestão dos serviços respectivos [...] O 'liceu' fica amputado dos tempos e dos meios de desenvolver a vida social dos alunos através do 'associativismo académico', e os professores deixam de contar com um espaço de expansão profissional (a acção extra-escolar) que, antes de 1936, constituía um campo fértil de livre-iniciativas (culturais, cívicas, etc.) liceais. [...] Com a supressão da obrigatoriedade de inscrição de todos os alunos nos quadros da M.P. (que vigorou entre 1947 e 1956, mantendo-se a partir desta data só para os alunos do 1º ciclo), acentua-se o carácter excêntrico que as actividades extra-escolares da M.P. passam a ter em relação à vida liceal [...].⁸⁹

A criação de uma instituição paralela à Escola, como a Mocidade Portuguesa, tornar-se-á frequentemente fonte de conflitos⁹⁰.

Apesar da tentativa de aproximação do ensino técnico ao ensino liceal, mantém-se o carácter elitista deste último como se verifica do que já foi exposto.

Para João Formosinho, durante este período, quer o discurso de mobilização quer os seus símbolos desapareceram. Segundo o mesmo autor a mobilização da juventude só foi accionada durante o período de fascização do regime que, na educação, correspondeu ao período de Carneiro Pacheco no Ministério da Educação e à criação da Mocidade Portuguesa porque o ministro não acreditava que a instituição escolar, só por si, a conseguisse fazer.

⁸⁹ JOÃO BARROSO, *Idem*, pp. 616-617.

⁹⁰ IRENE FLUNSER PIMENTEL, *op. cit.*

3.3. CONCLUSÃO

Reduzir, nivelar por baixo, foi uma constante neste período de trinta anos, quer para contrariar o saber enciclopédico republicano, como já foi referido, quer para distinguir as matérias consideradas imediatamente úteis e as consideradas acessórias, quer na formação dos próprios professores.

Educação como reforço de estratificação social foi uma das funções da Escola salazarista. Esse objectivo foi realizado através de mecanismos variados:

- A partir das finalidades atribuídas às duas vias de ensino — o ensino liceal como única via de acesso ao ensino superior, o ensino técnico como preparação, de nível médio, para a mão de obra qualificada;

- Na “obstrução” à entrada no ensino liceal efectuada a partir da restrição dos alunos seleccionados, através de uma política de contenção da rede escolar pública, limitando os lugares no quadro de professores e, por fim, no aliciamento para o ensino técnico⁹¹;

- Nos textos veiculados pelas diversas disciplinas e pela própria propaganda do Estado, mais presente na preparação da elite vinda dos liceus do que na população do ensino técnico;

Apesar do conjunto de medidas levadas a cabo para impedir o acesso aos liceus, a pressão social sobre estes foi tão forte que ao invés de uma “explosão escolar” se verificou uma

implosão escolar” de que a organização e administração dos liceus foram as principais vítimas. [...] Os liceus (enquanto organização, isto é o reitor, os professores e os alunos) vão viver uma situação de tipo esquizofrénico confrontando-se sistematicamente com duas “realidades”:

- a do Diário do Governo e da sua retórica legislativa (que crê ser possível por via administrativa tornar os liceus pequenos, bem instalados, sem professores provisórios, com turmas entre 25 a 30 alunos, com uma população estudantil bem seleccionada, capazes de formar em boas condições o “escol” da nação);
- e a do dia-a-dia, cujas dificuldades os relatórios, em geral, deixam transparecer: superlotação, elevado número de professores provisórios, alunos que “furam” as barreiras da selecção, etc.⁹²

O aumento progressivo que se verifica na população do ensino liceal, com particular incidência nos anos 50, assim como o consequente alargamento (se bem que mínimo) de escolas normais torna, segundo António Nóvoa,

infrutíferos os esforços para limitar a heterogeneidade social do corpo estudantil, dificultando os consensos em torno dos objectivos e dos valores do ensino liceal.

⁹¹ A este respeito ver JOÃO BARROSO, *op. cit.*, pp. 562-578.

⁹² JOÃO BARROSO, *op. cit.*, pp. 577-578.

Enfim é a própria dissensão política que a pouco e pouco se instala nos liceus, a par de uma maior profissionalização do corpo docente e do desejo de uma participação mais activa nas decisões pedagógicas institucionais.⁹³

A componente ideológica, herdada do passado mas agora com outros fins, teve, ao longo destes trinta anos, uma expressão constante. Fazendo uso da escola na sua função formadora e socializante, o Estado Novo exerceu uma pressão constante sobre os professores para poder agir sobre o carácter dos jovens conforme as doutrinas veiculadas no seu programa educativo.

A inculcação de valores como a simplicidade (personificada pelo homem rural), a obediência, a resignação face à autoridade representada pelo professor, pelo chefe da família e da nação, por Deus, os ideais nacionalistas, patrióticos e colonialistas, são essenciais à formação do homem novo, ao "renascimento" nacional, em suma, à "passividade das atitudes" com que se pretende que os portugueses aceitem o dia-a-dia.⁹⁴

Os processos de socialização inerentes à escolarização tiveram a sua máxima expressão a partir do aparelho administrativo escolar, centralizador e burocrático assim como no contexto pedagógico.

Sousa Fernandes defende que o processo de centralização burocrática operado no ensino secundário é herdado pelo Estado Novo dos períodos liberal e republicano.

Embora a reforma do ensino fosse, para os governos saídos da revolução liberal e da república, um meio imprescindível de democratização e progresso, a prática revelou numerosas contradições. Na medida em que o poder legislativo se encontrava nas mãos de uma elite, ele reflectiu não um processo democrático mas um processo autoritário. O processo normativo resultante de uma acção não participada pelos agentes escolares levou à centralização e burocratização do sistema educativo já no período liberal, tendo-se reforçado esta acção no período republicano. Desta contradição entre as finalidades prescritas para o ensino e a ausência de meios para a sua operacionalização, resultou uma organização uniformizada, centralizada e burocratizada, mantida a partir "da dominação legal" e sustentada através da "niveleção social".

Tendo como objectivo educar e não apenas instruir, os governos liberais e sobretudo os republicanos, a partir das ideias pedagógicas de Adolfo Coelho, João de Barros e António Sérgio, influenciaram a política educativa no sentido de acrescentar à componente "científica e técnica" outra,

⁹³ *Op. cit.*, p. 489.

⁹⁴ Para desenvolvimento desta questão ver JOÃO FORMOSINHO, *op. cit.*

mais global, que incluía uma dimensão “estética, ética, física e humanista”. Representando a escola nova, por oposição “à ‘escola tradicional’ de raiz iluminista”, pretenderam, igualmente, alargar o âmbito do escolar aos diversos intervenientes, como elementos fundamentais do projecto educativo, pela sua intervenção nos métodos pedagógicos, e na participação nos órgãos pedagógicos e de gestão da escola. Mas à teoria faltaram os meios para a sua realização na prática.

Para outros autores⁹⁵ o sistema administrativo educativo agiu igualmente como factor determinante da centralização, burocratização e homogeneidade no sistema escolar do Estado Novo. Para os governos de Salazar este tipo de organização contribuiu para o favorecimento e reforço da sua ideologia política. Segundo António Nóvoa⁹⁶ a eficácia da administração do ensino deveu-se, nos liceus, aos inspectores e aos reitores, escolhidos pelos governo.

A concentração do poder decisório nas mãos do “Estado Administrativo” desencorajava qualquer hipótese de participação de alunos ou professores. A partir do conjunto de medidas que ao longo da sua existência foi instaurando no sistema educativo⁹⁷, o Estado Novo contribuiu para a uniformização do sistema escolar ao nível das estruturas, das hierarquias, da organização pedagógica, do conhecimento, das ideias, das normas, dos padrões de comportamento⁹⁸: “Indeed ‘centralization is not only a disproportionate process of power sharing, but also a cultural process of non participation, situationism and passivity’ ”⁹⁹.

⁹⁵ Como JOÃO FORMOSINHO, JOÃO BARROSO e ANTÓNIO NÓVOA

⁹⁶ *Op. cit.*, p. 467.

⁹⁷ “[...] só a partir da reforma de 1947 é que esta estratégia encontrará a estabilidade necessária para se cristalizar num quadro normativo global que irá perdurar no essencial até ao fim do regime, em 1974.” (JOÃO BARROSO, *op. cit.*, p. 603).

⁹⁸ Ao nível da formação de professores, o directivismo era absoluto, funcionando o metodólogo ou orientador do estágio como modelo único, o que se verá quando se falar dos estágios dos professores de Canto Coral.

⁹⁹ Cit. por JOÃO FORMOSINHO, *op. cit.*, p. 408.

4. O CANTO CORAL E O SEU VALOR EDUCATIVO NA EUROPA DOS FINAIS DO SÉCULO XIX E PRINCÍPIO DO SÉCULO XX

O grande impulso que o movimento coral e orfeónico teve na Europa, ao longo do século XIX e princípio do século XX, parte da premissa de que o canto tem uma forte componente educativa viabilizada na sua relação com o texto. A sua importância ao nível do *ethos*, herdada do Iluminismo, e a sua aproximação ao conceito, segundo a reinterpretação de Hegel, foi uma ideia cara aos coralistas e orfeonistas que esteve implicitamente presente nos discursos dos seus defensores.

Esta base filosófica foi comum aos diversos países onde o movimento se expandiu, embora se tenha manifestado de diferentes maneiras ao longo do tempo.

A crença na música como meio de purificação, de unidade entre os indivíduos, tanto se aproximou da ideia de arte-religião que mostrou um interesse crescente pelos primeiros tempos da cristianismo, como, enquanto produto da revolução francesa e dos seus ideais de fraternidade e igualdade, se revestiu de laicismo.

A revolução francesa irá exercer um forte impacto nos movimentos nacionalistas europeus que se vão caracterizar pela comunhão das ideias herdadas de Rousseau e de Herder e pela recolha de diversos materiais populares considerados imprescindíveis ao reconhecimento da identidade nacional. As aspirações patrióticas alimentadas por sentimentos de raízes comuns generalizaram-se então a toda a Europa, revestindo cambiantes diferentes conforme as realidades sociais, culturais e políticas específicas a cada um dos povos.

A ideia veiculada por Herder de que é essencialmente na canção popular que o povo revela a sua natureza e de que como o povo é a base do Estado-Nação a sua cultura tem de ser preservada, vai dar azo a várias iniciativas de levantamento dos materiais populares e, especificamente no que toca à música, ao levantamento, difusão e publicação do repertório musical. Este movimento de recolha do material popular desperta nos países europeus, e também em Portugal como já foi referido no capítulo 2., um entusiasmo generalizado, reconhecendo-se-lhe virtudes educativas fundamentais na formação do indivíduo. Por essa razão, nos programas, nos textos sobre o ensino do Canto Coral, nos manuais, nas festas educativas, o repertório popular é um elemento sempre presente.

Esta mesma função pedagógica do canto, que ao longo do século XIX atinge amplas proporções, foi de imediato apropriada pelo movimento burguês vitorioso da Revolução de 1789 e movimento burguês europeu, de uma forma geral. A música apresentou-se como um meio privilegiado de comunicação, de acção, associativismo e propagação das ideias.

Na Alemanha o movimento coral antecedeu a Revolução Francesa de alguns anos, sendo um dos seus primeiros dinamizadores Carl Friedrich Fasch, fundador da *Singakademie* de Berlim em 1792, que funcionou também como instituição de ensino. Com Carl Friedrich Zelter, sucessor de Fasch, e a criação em 1809 da *Berliner Liedertafel* o movimento coral alemão receberá um novo impulso que se reflectirá na proliferação de associações corais por todo país. Seguindo, no início, o modelo inglês das grandiosas representações musicais à memória de Haendel, que se realizaram na Abadia de Westminster nos finais do século XVIII, proporcionou não só a divulgação da música do passado, neste caso um passado de raiz alemã, como, também, a expressão dos sentimentos emergentes de unidade nacional.

Este movimento coral, com uma base marcadamente burguesa, vem frequentemente associado ao termo *Biedermeier* (retirado da literatura) como representação de "virtude", "moderação", "acomodação à realidade". Esta corrente, que se expressou entre 1815 e 1848, encontrou na música um meio privilegiado de comunicação dos sentimentos, de convivialidade cultural e educativa que, ao nível das associações corais, antecedeu e ultrapassou aquelas datas. Carl Dahlhaus definiu a relação entre o movimento coralista e o período *Biedermeier* da seguinte maneira:

[...] it arose under the aegis of the culture of the nobility and is still widespread in our century. But from the point of view of music history, it was only representative, in the narrow sense of the term, during the *Biedermeier* period. Compositionally, it set guidelines for works such as the oratorios of Spohr and Schneider, Loewe and Mendelssohn, who sought to mediate between technical simplicity and a high level of cultural breeding. Socially, it served as vehicle for a music culture of distinction, alongside the court theater and the virtuoso concert. Finally, from the point of view of intellectual history, it expressed in institutional form some of the predominant tendencies of the age, particularly patriotic republicanism, which flourished in cultural societies because it was forbidden to take the form of political parties.¹

É impossível não ver as implicações sócio-políticas que os grandes festivais de coros representavam quando reunidos a nível nacional em datas históricas particularmente significativas. Por essa razão estas sociedades corais foram proibidas em países fortemente conservadores, como foi o caso da Áustria durante o período da Restauração.

¹ *Nineteenth-Century Music*, 1989, pp. 173-174.

Mas noutros países, como a França, o movimento coral transformou-se num verdadeiro movimento de massas ao qual se associaram, durante o período revolucionário, os nomes de Gossec, Méhul, Cherubini, Lesueur, Jadin, Catel, Dalayrac, Kreutzer. Os ideais democráticos e nacionalistas faziam-se representar nestes coros, disseminados por todo o país, por pessoas de todas as idades e classes sociais, tendo a Convenção Nacional, em 1795, proposto que os feriados nacionais se celebrassem com “coros universais” para que se mantivesse sempre viva a memória da Revolução.

Uma figura extremamente importante para a expansão do canto coral em vários países da Europa e para a introdução deste no ensino em França foi Guillaume Louis Bocquillon-Wilhem (1781-1842), discípulo de Gossec, Méhul e Perné. Para além da composição de canções e da actividade docente, dedicou-se à investigação pedagógica com o objectivo de descobrir um método que facilitasse o estudo do solfejo de forma a tornar acessível a música ao maior número de pessoas. O *Journal de l'Éducation* faz eco dos sucessos de Wilhem:

Un prodige! Une classe fait de la théorie, la seconde écrit des mesures dictées sans intonation; après 15 à 20 minutes, les enfants chantent la dictée. Les classes de la troisième à la septième font exactement la même chose, pendant que le moniteur dicte des intervalles de tierce. Pendant ce temps, la huitième classe chante et module à l'unisson sa partie, et lorsque toutes les classes viennent à chanter, elle s'occupe de théorie.²

Em 1833 o método Wilhem é adoptado em todas as escolas de Paris e progressivamente começa a generalizar-se pelas escolas do país³. O seu autor dirigirá, uma vez por semana, cantores de todas idades, grupo esse a que se chamará *orphéon*. O seu nome revela o seu significado intrínseco — Orfeu, o civilizador, domador das feras. Tal como em Orfeu também a música poderá educar, enobrecer, civilizar o ser humano. Não se trata de fazer nascer artistas mas antes moldar uma sociedade onde qualquer um se possa rever.

No mesmo ano sai uma publicação de Wilhem com o mesmo nome, *Orphéon*. Trata-se de uma colectânea contendo peças corais de autores tão diversos como Monsigny, Sacchini, Gluck, Rossini, Philidor, Piccini, Dalayrac, Grétry, Gossec, Mozart, Méhul, Cherubini, Palestrina, Spontini, Haendel.

A actividade de Wilhem como pedagogo e animador coral gera um grande entusiasmo por todo o país, ultrapassando as suas fronteiras⁴. A

² PHILIPPE GUMFLOWICZ, *Les Travaux d'Orphée: 150 Ans de Vie Musicale Amateur en France. Harmonies-Chorales-Fanfars*, 1987, pp. 25-26.

³ E fora dele, como foi o caso da Inglaterra onde John Hullah adopta o método wilhemiano.

⁴ Como é o caso de Portugal onde Wilhem é o nome mais frequentemente citado pelos pedagogos portugueses.

filosofia que subjaz à formação deste coros é claramente definida por Wilhem nas várias vezes que se lhes refere. Trata-se de:

- Tornar o povo melhor. Como? Afastando-o de tudo o que possa ser vicioso. Ao director de um teatro que o convida a apresentar o seu coro responde:

Mon orphéon ne va point en ville [...] avant tout l'éloigner du mal. Un mal qui s'épanouit dans la fange du cabaret, mais que l'on retrouve - caché sous les doctrines nouvelles, la légèreté des mœurs ou le maquillage de l'artiste - sur la scène et dans les coulisses des théâtres.⁵

- Eliminar os solistas porque contradizem a finalidade destas sociedades que é, em primeiro lugar, fazer com que todos se sintam iguais: "Un chef, et devant lui, des égaux, fondus comme un seul homme dans la masse sociétaire."⁶ E acrescenta:

Nous ferions un triste cadeau à la France si nous allions métamorphoser en artistes épris des horizons bleus de la gloire, en amants folâtres de la chimère, en courtisans piteux de l'immoralité, les ouvriers honnêtes et paisibles qui se trouvent si bien dans leur obscurité [...].⁷

- Tornar acessível a música a todos, o que está na base da criação de métodos pedagógicos facilitadores da leitura e de uma rápida execução vocal.

Wilhem terá como seguidor Delaporte, descrito como o pregador do "novo evangelho segundo Orfeu"⁸, pregador igualmente do "respeito à Lei, às Autoridades à moral pública"⁹. O grande objectivo de Delaporte, para além de querer "submeter o homem à ordem sem ter de o aviltar", é orfeonizar o país inteiro¹⁰, é fazer da nação francesa uma nação musical.

A partir de Wilhem e Delaporte as sociedades corais vão perdendo a sua vocação primeira de arautos políticos e revolucionários para se tornarem cada vez mais associações despolitizadas.

A função educativa que esteve sempre associada ao canto em coro, com particular importância durante o século XIX mas também no século XX, constituiu a principal razão de ser para a sua introdução a nível escolar tanto na Europa como, logo em seguida, nos Estados Unidos. Ao exemplo de Wilhem deve-se acrescentar o do suíço Hans Georg Nägeli (1773-1836)¹¹,

5 Cit. in PHILIPPE GUMFLOWICZ, *Idem*, p. 46.

6 *Idem*, p. 47.

7 *Idem*, p. 48.

8 *Idem*, p. 54.

9 *Idem*, p. 55.

10 Frase que se ouvirá frequentemente em Portugal durante o período do Estado Novo.

11 Considerado por Rebelo Bonito "o Pai dos Orfeões", no capítulo que lhe dedica na obra *Canto Coral e Vida Orfeónica: Subsídios para a História do Canto Colectivo Popular e Artístico*, Porto, 1952, pp. 81-83.

mais novo do que Wilhem que, movido pelos ideais do seu professor Pestalozzi, funda em Zurique, em 1805, o *Singinstitut*, que levou à criação do primeiro coro masculino das regiões alemãs do Sul. Nägeli pretendia com esta instituição de natureza filantrópica, criar uma base suficientemente sólida que permitisse sustentar e difundir uma educação popular. Nas suas palavras:

Take hordes of people, take them by hundreds, by thousands, bring them into human interaction, an interaction where each is at liberty to express his personality in feelings and words, where he receives at the same time like-minded impressions from all the others, where he becomes aware in the most intuitive and multifarious way possible of his human self-sufficiency and camaraderie, where he radiates and breathes love, instantly, with every breath - and can this be anything other than choral singing? ... The artistic essence of music is democratic in the exercise of its nature.¹²

Em Itália, Fabrizio della Seta¹³, considera que depois da unificação não houve da parte oficial um grande interesse pela "educação musical de massas". Como fenómeno colectivo musical, o movimento filarmónico foi muito mais importante.

Em Espanha, Joaquina Labajo¹⁴, vê o movimento coralista espanhol, em expansão desde a segunda metade do século XIX até às primeiras décadas do século XX, como um movimento de carácter fundamentalmente urbano, "ligado a los procesos de desarrollo comercial e industrial", com um papel educativo e moralizador, sobretudo ao nível das massas trabalhadoras, com o objectivo de formar essa classe para os lugares que iriam ocupar no novo tecido social."

Considera, também, que apesar do movimento coralista apresentar, no seu país, uma expressão plural, reflectindo tendências regionalistas e nacionalistas, "[...] Más que a un imperativo etnocéntrico y ensimismado, nuestros coros y orfeones obedecieron a unas pautas de manifiesta interculturalidad y desarrollo intersubjetivo de sus miembros."¹⁵

A influência do movimento coral veio a sentir-se em Portugal a partir de meados do século XIX. Contudo, vários autores do final do século XIX e princípio do século XX queixam-se de que faltam orfeões ao país, "o que não acontece nos países mais civilizados". Os modelos apresentados são quase sempre a Alemanha, em primeiro lugar, a França da Revolução com o seu modelo orfeónico, e "até" a vizinha Espanha.

¹² Cit. por CARL DAHLHAUS, *op. cit.*, p. 47.

¹³ *Italia e Francia Nell'Ottocento*, Turim, 1993, p. 26.

¹⁴ "El coralismo: una dinámica social de plural significado". Não foi possível identificar na totalidade esta comunicação, enviada pela autora por email e sem possibilidade de revisão até à data dos restantes dados.

¹⁵ *Idem*.

A relação estabelecida entre o orfeonismo e a situação política é muito evidente, expressando-se, nos primeiros tempos, de acordo com os ideais republicanos.

O orfeonismo e o canto coral são sempre referidos indistintamente levando o Pe Tomás Borba, em 1916, a fazer a distinção de ambos. Segundo este pedagogo o canto coral tem uma função educativa primordial que o orfeão então perdera. No canto coral o mestre vai à escola "ensinar os princípios da música e praticá-la nas produções de arte que mais em harmonia estejam com o grau de cultura de cada classe." Ensina a música pela música,

como defesa moral, como auxiliar duma sólida educação, não desprezando por isso, nunca, os conhecimentos precisos da sua técnica, cuja exposição didática, metódica e sistemática é precalço dos pedagogistas de todos os tempos e de todos os países.¹⁶

Borba dá a entender que o orfeão perdeu algumas das suas virtudes iniciais, evidenciando maior preocupação com "o concurso, as digressões". Na sessão o orfeonista vai apenas "aprender um reportório" e o ouvido deixa de ser um meio para se tornar o principal objectivo. Contudo reconhece que os orfeões não perderam ainda a "função moralizadora e educativa que, logo na origem, lhes imprimiu carácter."¹⁷

As razões que servem de justificação ao orfeonismo são prioritariamente, nesta transição do século e até à institucionalização do canto coral nos liceus, de ordem ética, estética, político-social, educativa, "higiénicas", e só secundariamente, hedonistas.

A "influencia da musica sobre o caracter dos individuos e sobre a regeneração dos costumes", como dizia Ernesto Maia em 1897¹⁸, foi, como para o resto da Europa, uma ideia muito generalizada. A cultura alemã é uma referência frequente nos textos sobre o canto coral e orfeónico, como o é também Schopenhauer, embora pareça entrar em contradição com a prática coral. A necessidade dos autores portugueses citarem o filósofo alemão, "apóstolo" da música instrumental, pode-se dever à necessidade de defenderem a arte musical como a mais completa das artes, a que está no topo da pirâmide e, portanto, merecedora de uma atenção absoluta.

A música como linguagem do inefável e do absoluto, como forma pura do sentimento, permitindo a contemplação da essência do mundo é

16 "O Canto Coral nas Escolas", in *Arte na Escola*, Lisboa, p. 13.

17 *Idem*, p. 12.

18 *O Ensino Musical: Necessidade da sua Vulgarização*, Porto, p. 13.

explicitamente referida por autores como António Arroyo em 1909¹⁹, ou implicitamente por outros.

O ideal cívico, tão caro aos republicanos, e intrinsecamente ligado ao modelo orfeónico, aparece igualmente associado aos ideais da revolução francesa. João de Barros é um dos seus doutrinadores e dá como exemplo as festas que os dirigentes republicanos organizavam “em que o canto era exigido como elemento indispensável para despertar e exaltar o civismo das multidões [...]”²⁰ O impulso revolucionário, no sentido democrático e civilizador, é igualmente exemplificado pelo autor com a visita do presidente Loubet a Lisboa, em 1905. Ao ser recebido por um coro de duas mil e quinhentas crianças que “romperam a entoar a *Marselhesa*.”:

[...] Quem atentasse um pouco na significação da festa, deveria ganhar a certeza de que a Republica estava proxima, prestes a realizar-se, visto que assim aprendera a unir as almas varias da multidão por uma tão nobre, tão forte, tão doce cadeia de sentimento e de extase... [...] quero apenas mostrar que, mais uma vez, o uso do canto coral como factor pedagogico nasceu d'uma necessidade de propaganda democratica. [...] ²¹

Falar do canto em *coro* é falar de unidade social tão presente nas diferenças de classe e de idade que unem todos os que se juntam em torno do orfeão²², ou de unidade nacional tão exemplarmente revelada por russos, escandinavos, alemães, como escreve António Arroyo que cita igualmente o caso da Espanha,

onde o movimento orpheonista está muito diffundido, e especialmente Barcelona [...] E devo tambem lembrar que, nessa cidade do mediterraneo, sem duvida o primeiro centro musical de Espanha, o movimento de emancipação se tem accentuado de uma maneira muito sensivel; toda a Catalunha aspira á sua separação politica do resto da peninsula iberica.²³

Aos ideais de civilização, patriotismo, democracia e liberdade, opõe-se a anarquia, o conservadorismo, o obscurantismo, a inércia e a decadência. Tal como o canto coral é o estandarte dos primeiros assim a falta dele se faz notar nos segundos. Os portugueses não poderão perceber esta diferença porque “nós não temos o *Canto coral* , não o podemos ter até agora. Os

19 *O Canto Coral e a sua Função Social*, Coimbra.

20 “O canto escolar e as democracias” in *A República e a Escola*, Lisboa, s.e., 1913, p. 162.

21 *Idem*, p. 165.

22 Como diz AFONSO LOPES VIEIRA: “O Orfeon de Condeixa é [...] uma associação de que fazem parte operarios do campo e das oficinas, proprietarios, empregados do comercio e do Estado, velhas de setenta aos e crianças de onze.” (*O Canto Coral e o Orfeon de Condeixa*, Lisboa, s.e., 1916, pp. 22-23); ou, como afirma ANTÓNIO ARROYO: “Ricos e pobres, patrões e servos, clérigos e seculares, moços e velhos, homens, mulheres e creanças approximam-se, reconciliam-se, identificam-se pela musica.” (*op. cit.*, p. 20).

23 *Op. cit.*, pp. 33-34.

orpheons que por vezes apareceram entre nós duraram sempre muito pouco e acabaram sem deixar vestígios.”²⁴ Neste ano de 1909 parece haver “nações orpheonísticas e nações que o não são.”²⁵, o que equivale a dizer que há nações democráticas e outras que o não são. Paradigmático é o caso da França — “com o advento do segundo Império, o ensino do canto coral escolar, que tinha nos programas das escolas o lugar e a importância que lhe competia, quasi que desaparece dêsses programas.”²⁶ E Afonso Lopes Vieira²⁷ interroga-se se o “orfeon”, que “Damião de Goes praticava com os seus amigos em sua casa”, não teria sido a razão da sua sentença de morte. Finalmente a decadência e a inércia são representadas pela cidade, ou pela sua cultura corrupta, tal como já a tinha encarado Wilhem. Em Portugal o fado e a revista (a que se deve juntar o jazz) constituirão sistematicamente os símbolos dessas imagens de devassidão.²⁸ Sobre o primeiro António Arroyo resume o pensamento da época sua contemporânea e da que vem a seguir:

O estilo do *Fado*, [...] do mais exagerado gosto romântico. E é para lamentar que essa maneira, ainda hoje dominante e para mais aliada á vulgar maneira italiana, tão anarchica e inculta como ella, se imponha ao nosso publico, inutilizando-o para a compreensão das formas superiores da musica e da execução musical. // O *Fado*, para mim exprime o estado de inercia e de inferioridade sentimental em que o nosso país está mergulhado ha muitos annos e do qual urge que saia. Portugal é positivamente um doente moral e o *Fado* basta para se formular o diagnostico da doença. [...] Por isso repito aos rapazes: Não cantem o *Fado*!²⁹

E sobre a segunda pronuncia-se Afonso Lopes Vieira:

Todas essas canções [do repertório do orfeon de Condeixa] são velhas e autenticas, anteriores á influencia das revistas e isentas de outras influencias que tanto **prejudicaram** o folklore musical. [...] Eu considero uma fortuna para nós podermos ouvir todas estas cantigas nossas, que vem trazer á aridez da cidade onde o povo arranca com raiva os vegetais [...] a frescura dos seus ritmos longos, vivos ou melancolicos [...].³⁰

Perante todas estas razões Afonso Lopes Vieira propõe que se inicie a criança na canção antes da leitura ou da escrita, porque o povo não pode caminhar se não tiver educação, se não souber cantar. Se cantasse, “reunindo-se em orfeons”, a missão civilizadora³¹ desenvolver-se-ia dentro dele.

²⁴ ANTÓNIO ARROYO, *op. cit.*, p. 18.

²⁵ *Idem*, p. 26.

²⁶ JOÃO DE BARROS, *op. cit.*, pp. 163-164.

²⁷ *O Canto Coral e o Orfeon de Condeixa*, 1916, p. 19.

²⁸ Tal como já tínhamos enunciado no capítulo 2.

²⁹ *Op. cit.*, pp. 79-80.

³⁰ *Op. cit.*, pp. 26-27.

³¹ Que no autor quer dizer: disciplina, ordem, respeito, comunhão da raça.

A função educativa vem sempre acompanhada da função higiénica — alma sã só em corpo sã³². No canto o professor deverá prestar uma atenção muito particular à respiração, ao “esforço da laringe”, à preparação da voz.

Todos estes aspectos, tão diversos como relevantes, que se complementam, não receberam a necessária atenção dos governantes, que desconheciam os atributos de que se compõe o canto coral num país onde os orfeões tinham uma existência efémera. Preconiza-se então que seja o Conservatório a tomar conta da vida musical portuguesa visto ser a única instituição responsável pelo ensino musical. Ou então que se entreguem os assuntos da música a quem deles saiba, como a António Joyce, segundo a proposta de António Arroyo. Mas a maioria dos autores prefere a instituição com maior responsabilidade em Portugal — o Conservatório Nacional, embora se tenha mantido até então alheio aos problemas musicais da sociedade portuguesa. E este será um lamento constante no meio musical português porque se considera que “Há mesmo um divórcio completo e acabado entre a escola de música e os outros organismos da nossa sociedade”³³.

Se não houve um desenvolvimento orfeónico em Portugal como nos outros países³⁴, houve pelo menos a vontade de que tal acontecesse. Os músicos e pedagogos portugueses estavam a par da evolução do movimento orfeónico europeu, conheciam os seus principais responsáveis e desejavam ardentemente que o mesmo acontecesse no seu país.

Reconheceram-lhe as mesmas funções que os outros povos, com particular destaque para a sua função educativa ou civilizadora, e por essa razão consideraram premente a sua institucionalização num período socialmente conturbado, em que o atraso do país era um problema constantemente apontado pelas elites intelectuais portuguesas.

A despolitização que acompanhou o movimento orfeónico em França, o ideal de transformar a sua composição heterogénea numa sociedade homogénea, neutral, que funcionasse como modelo para a sociedade civil será um ideal que se irá enraizando em Portugal.

³² Ou como se lê no jornal *O Primeiro de Janeiro* em 3 de Novembro de 1897: “[...] ao mesmo tempo que se lhes ministra a hygiene do corpo, desenvolvendo-lhes e fortalecendo-lhes os pulmões, se lhes ministra também, a par e passo, a hygiene da alma” (ERNESTO MAIA, *op. cit.*, p. 1).

³³ TOMÁS BORBA, *op. cit.*, p. 12. Sobre este assunto escreverá frequentemente LUÍS DE FREITAS BRANCO.

³⁴ Situação que carece de maior investigação.

5. A PROGRESSIVA INSTITUCIONALIZAÇÃO DO CANTO CORAL NOS LICEUS

Em 31 de Janeiro de 1906 foi assinado o diploma que criou o primeiro liceu feminino, o Maria Pia¹. No seu plano de estudos aparece, pela primeira vez no ensino liceal, a "Musica (canto coral)" como disciplina. O facto de ela ter surgido primeiro num liceu de raparigas ter-se-á devido certamente ao que se considerava ser na altura indispensável na formação da mulher.

Sobre o âmbito desta medida pronuncia-se Tomás Borba em 1916:

Afora o Liceu Maria Pia de Lisboa, — e aqui dum modo perfeito e acabado — as secções femininas dos Liceus do Porto e Coimbra, o Instituto Feminino de Educação e Trabalho, cujas classes de música estão confiadas a uma colega que muito aprecio e estimo, a Escola oficina nº 1, e, mais ou menos a valer, as escolas normais, nenhum outro estabelecimento de instrução incluiu ainda, nos seus programas, a prática da música e do canto-coral [...]²

Só passados doze anos será introduzido por lei o canto coral na totalidade do ensino liceal³, com a função de "contribuir para a educação da voz, do sentido estético" e "ter uma feição nacionalista". A avaliação na disciplina será qualitativa — "por notas de *mau*, *mediocre*, *suficiente*, *bom* e *muito bom*, e em procedimento por notas de *mau*, *sofrível* e *bom*" — e não eliminatória.

O Decreto que regulamentou esta reforma, de 8 de Setembro⁴, especifica com maior detalhe o que se pretende da disciplina. Para além das funções acima nomeadas, "as aulas de canto coral e especialmente os orfeãos" deverão contribuir para a formação moral, cívica e para o desenvolvimento da solidariedade. Recomenda também o ensino dos rudimentos desde que dado por processos modernos.

O professor deverá exigir todo o rigor mas ter sempre em mente "que os liceus devem educar artisticamente, mas não têm a missão de formar artistas" (questão sempre presente a da distinção entre o que deve ser a missão do Conservatório e a dos liceus). O diploma acrescenta ainda a importância dos orfeões estarem sempre presentes nas festas escolares para poderem desempenhar a sua missão educativa e cívica à comunidade escolar, finalidade não só do ideal orfeónico mas da educação republicana.

1 "Com o novo decreto passava a Escola Maria Pia a Liceu a qual iria servir de modelo aos futuros liceus femininos." (RÓMULO DE CARVALHO, *História do Ensino em Portugal. Desde a Fundação da Nacionalidade até ao Fim do Regime de Salazar-Caetano*, Lisboa, 1986, p. 646).

2 "O Canto Coral nas Escolas", in *Arte na Escola*, Lisboa, p. 14.

3 Decreto nº 4 650 de 14 de Julho de 1918.

4 Decreto nº 4 799.

Por fim enumeram-se algumas regras que devem estar presentes em todas as aulas como: o bom arejamento da sala, a postura dos alunos “para que a inspiração e a expiração se façam nas melhores condições”, a cuidada emissão da voz, para que “as palavras sejam pronunciadas com perfeita nitidez e as sílabas acentuadas com todo o rigor”.

O último regulamento da Instrução Secundária do período republicano, de 18 de Junho de 1921⁵, em nada altera o disposto nos documentos anteriores. Apenas especifica que o professor de Canto Coral pode, com autorização do reitor, juntar os grupos de alunos que achar necessários para a realização de sessões de orfeão em aulas extraordinárias.

Um professor de Canto Coral dos Liceus, Real Costa, fará, em 1923, um balanço da institucionalização da disciplina⁶. Entre outras opiniões, considera que este ensino se encontra abandonado, não havendo ninguém que o “proteja”, que o “defenda”. Resume em quatro pontos os problemas que considera fulcrais:

A - Falta de um programa convenientemente elaborado.

B - Incompetência dalguns mestres que não sabem elaborá-lo, mesmo com a lei actual.

C - Considerar o Canto-Coral como uma *brincadeira*, [...], cuja nota não tem nenhuma influencia directa.

D - Má vontade surda dos superintendentes que quase sempre sofrem de *cultura geral*.

Para remediar a situação propõe, entre outras medidas: a redação de um programa adequado, a centralidade das decisões relativas ao Canto Coral, ao nível do Conservatório ou da Direcção Geral de Belas Artes, notas eliminatórias, maior interesse por parte dos reitores, directores, conselhos escolares, Direcções Gerais e Ministro.

Também Armando Leça se pronuncia na mesma altura sobre o estado do Canto Coral nos Liceus e propõe para as aulas a seguinte metodologia:

Ora para o conjunto coral do 2º ano por diante é que se aproveitam as vozes dos alunos, porque em geral os do 1º ano são incaracterísticos, berrantes, por formar. O professor deve, assim, poder dispôr no 6º e 7º anos, das vozes que necessitar.// Como no primeiro ano as vozes dos alunos em geral pouco se apropriam ao canto coral as aulas deviam preencher-se mais com teoria e solfejo do que com o canto que se limitava a exercicios coraes e demonstrativos das materias que se foram dando.// Depois nos outros anos, gradualmente se aumentaria ao canto coral diminuindo a teoria demais que as vozes surgem.// No ultimo ano desta disciplina o professor poderá dissertar sobre Historia da Musica, o que é uma orquestra, etc., e sobre os diversos generos musicais que o meio proporciona, sem nunca se esquecer dos cantos nacionais⁷.

5 Decreto nº 7 558.

6 C. REAL COSTA, *O Ensino da Música em Portugal. O que ele é, e o que devia ser*, 1923.

7 “O cantto coral nos liceus”, in *Vida Musical*, nº 2 [Novembro de 1923], pp. 12-13.

Mário de Sampayo Ribeiro, que será no futuro inspector da Mocidade Portuguesa, num relatório que fez da disciplina comenta, sobre o período republicano, que nada se fez “do que fôra prometido na *propaganda* [...] Não foram estabelecidos programas e a acção a desenvolver ficou por inteiro entregue à iniciativa individual, não havendo, por conseguinte, a menor coordenação de esforços.”⁸

Em síntese, no breve enunciado teórico que regulamenta a nova disciplina estão presentes todas as componentes que os republicanos consideravam essenciais na formação do indivíduo como, entre outras, a cívica. Contudo não lhe chegaram a dar os meios institucionais para a sua real implementação no sistema educativo, assim como não chegaram a definir linhas programáticas precisas que ajudassem os professores a desempenhar as tarefas que lhes eram pedidas.

De 1926 a 1935

A principal inovação do primeiro Decreto sobre a Instrução Secundária, após o golpe de Estado de 28 de Maio diz respeito ao alargamento do Canto Coral ao 6º ano dos Liceus. No que se refere à organização do orfeão torna-se mais clara a afirmação de que o professor deverá juntar as várias classes (anos) em sessões conjuntas, com o acordo do reitor. Na avaliação, as notas do 3º período, não sendo eliminatórias, passam a ser numéricas, sendo dada uma tabela para a transferência das notas qualitativas em notas quantitativas. As “notas de procedimento” em Canto Coral só interferirão na reprovação do aluno caso este tenha tido a nota *mau* em dois períodos escolares, ficando a reprovação dependente do voto afirmativo do conselho escolar. No restante, mantém-se o que já tinha sido regulado.

Sobre o estado da disciplina até esta altura manifesta-se o regente de Canto Coral do Liceu de D. João de Castro, Manuel de Oliveira⁹. Para ele deve-se reconhecer a importância do Canto Coral na formação da cultura geral de qualquer cidadão, para que se possa tornar num ouvinte crítico e para que possa, mais tarde, vir a integrar-se na vida orfeónica. Sobre a organização da disciplina Manuel de Oliveira advoga que as aulas de Canto Coral não deveriam ficar dependentes da formação das classes (anos). Na organização das turmas de Canto Coral os alunos deveriam ser agrupados segundo os seus conhecimentos e aptidões em dois níveis, sendo necessário, para a concretização deste fim, que estas aulas se realizassem

⁸ ANTT, Arquivos particulares da Mocidade Portuguesa, 1942, cota: 3720.

⁹ Este professor será membro do júri dos Exames de Estado nos primeiros dois anos de funcionamento do estágio dos professores de Canto Coral.

no final das outras. A avaliação seria eliminatória só para esta disciplina, não interferindo nas demais¹⁰.

Em 1930 o Canto Coral volta a ser obrigatório apenas até ao 5º ano¹¹. Mantém-se o mesmo número de horas lectivas, para a disciplina, da reforma de 1921¹². O Decreto especifica que a avaliação passa a ser sempre numérica e, como anteriormente, não eliminatória, embora seja considerada para o cálculo da média de frequência.¹³

Até ao final de 1930 são várias as pessoas que se fazem ouvir sobre a missão estética e educativa do Canto Coral. O mesmo professor a que se fez referência antes, Manuel de Oliveira, chama a atenção, no seu artigo "O canto coral nos liceus"¹⁴, para o papel que a disciplina deveria desempenhar na sociedade portuguesa, na formação dos critérios estéticos, levando as pessoas a reconhecer a música verdadeiramente "Bela" da restante como o fado, o jazz ou a revista.

O abominável 'fado' [...] é, para muitos, a única música (!) sentimental, como o "Jazz" é a única música alegre, comunicante, efusante, etc.// Estes dois abortos, o primeiro rejuvenescido com a epidemia das gramofonas e o segundo sintetizando uma sociedade ávida de esgotamento, impedem o desenvolvimento da cultura artística.// É indispensável que se lhes oponha um obstáculo resistente, fazendo-os recolher aos seus limitadíssimos domínios: Mouraria e Interiores da África e América, e ... Manicómios. Esse obstáculo só pode ser construído pela cultura artística da mocidade escolar. E essa cultura tem de ser feita imediatamente, para que se não perca o pouquíssimo que ainda existe.// Pois se até mesmo a gente humilde das nossas províncias vai esquecendo as suas lindas canções, substituindo-as pelo terrível "fado" ou por qualquer música das nossas *Revistas* !

A 18 de Dezembro de 1931 é publicado o Estatuto do Ensino Secundário¹⁵. A única novidade é a criação do 10º e 11º grupos, respectivamente para o Canto Coral e a Educação Física, medida esta que os professores há muito vinham reclamando para que pudessem aproximar-se do mesmo estatuto dos outros professores, na medida em que profissionalmente a sua posição era bastante diferenciada da dos seus colegas como já referira Armando Leça. No Artº 150º prevê-se a existência de aulas facultativas de instrumento¹⁶, gratuitas ou não. Tudo o resto se mantém.

¹⁰ *Revista Labor*, nº 26 (Junho de 1930), pp. 276-279.

¹¹ Decreto nº 18 779 de 26 de Agosto.

¹² Sete horas no total, como se pode verificar no Anexo IV.

¹³ O Artº 4º diz que as notas de Trabalhos Manuais, Lavors Femininos, Canto Coral e Educação Física são "consideradas para o cálculo da média de frequência, podendo fazê-la descer até o mínimo ou elevá-la até o máximo de valores, dentro da escala de *suficiente, bom ou muito bom*, em que a média das outras disciplinas coloque o aluno."

¹⁴ *Revista Labor*, nº 28 (Dezembro de 1930), p. 461.

¹⁵ Decreto nº 20 741.

¹⁶ Não são muitas as iniciativas a este respeito, mas algumas há. Um dos liceus mais modelares a este respeito foi o de Rodrigues Lobo de Leiria. No relatório anual que os reitores eram obrigados a enviar anualmente para o Ministério lê-se que, na festa escolar realizada no dia 21 de Junho de 1936, os alunos do curso facultativo de violino se

Finalmente, a 23 de Abril de 1932, sai o regulamento de Canto Coral dos liceus¹⁷, que irá substituir as únicas normas que existiam até então para a disciplina, publicadas pelo Decreto de 8 de Setembro de 1918. Certamente que esta medida se articula com o início do estágio dos professores de Canto Coral no Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes) no ano lectivo de 1932-1933, de que se falará a seguir.

O regulamento é constituído por uma extensa introdução com sugestões de carácter geral. Em seguida definem-se os conteúdos para os primeiros cinco anos do liceu. Para cada um dos anos há uma parte teórica, com os respectivos conteúdos programáticos, e uma prática com os exercícios a realizar e as respectivas prescrições didácticas. Logo na primeira parte se estabelecem três finalidades fundamentais para o ensino da disciplina: a "estética", a "fisiológica" e a "recreativa". A primeira deverá contribuir para a educação das "faculdades emotivas e morais, por meio da *linguagem musical*"; a segunda para o bom funcionamento do aparelho vocal e respiratório, desde que feita "com base rítmica"; a terceira, essencialmente como contraponto ao peso intelectual exigido pelas outras disciplinas. Outra componente contida no texto, e fortemente presente ao longo de todo o programa, é a função pedagógica do canto no "justo equilíbrio dos sentimentos com a inteligência que é eminentemente salutar e patriótica". A frase que a certa altura se lê de que "O segredo de emocionar as massas corais está precisamente na ciência de as *comover* com a *própria comoção*" faz, de imediato, lembrar a de Beethoven "von Herzen zu Herzen". O autor do programa mostra estar consciente desta premissa ao lembrar o professor que deve estar ela presente quando dirige o coro na sala de aula: na capacidade de "comover" os alunos ou, poder-se-ia acrescentar, na capacidade de os alunos "comoverem" a comunidade.

Se a função nacionalista do programa de 1918 não aparece referida entre as principais funções enunciadas logo no começo, ela não deixa de estar presente quando se fala do repertório. Por outro lado, aparece introduzida a função recreativa o que não acontecia nas normas anteriores.

A parte teórica e prática refere-se aos rudimentos — conhecimentos a **adquirir** e exercícios para a sua exercitação, a saber, leitura falada e entoada, com um forte sentido tonal, e ditados rítmicos só a partir do 3º ano. A

apresentaram tocando várias peças. Mais adiante diz o relatório que dos cursos inseridos nas actividades circum-escolares "... funcionou novamente o de violino, com poucos alunos é certo, mas do qual se tiveram magníficos resultados, como se provou pela exibição dos seus alunos na Festa do Fim do Ano. O número reduzido de inscrições explica-se facilmente pela dificuldade que os alunos têm em adquirir aquele instrumento, cujo preço é pouco acessível à bolsa da maior parte dos pais dos alunos." (p. 23). Outras actividades organizadas por este Liceu vêm relatadas na *Arte Musical* n.ºs 220, 226, 231.

17 Decreto n.º 21 150.

metodologia básica propugnada é a utilizada “na aprendizagem das línguas, e, mais especialmente, a seguida no ensino da língua materna” na medida em que também a música é uma linguagem e universal:

- Primeiro a prática pela imitação, só depois a teoria;
- Partir sempre “do conhecido para o desconhecido”;
- A leitura deverá ser primeiro “falada”, só depois “cantada”. Esta servirá como ponte para o repertório artístico;
- “Conversação musical” por imitação¹⁸;
- Reconhecimento dos intervalos e do ritmo por associação através da análise auditiva. Para a aprendizagem dos intervalos, utilização de canções que contenham esse mesmo intervalo. Para a aprendizagem da “proposição rítmica”, nunca a escrever sem primeiro ter procedido a um exercício mental de análise que permita reconhecer os “diversos grupos que a compõem”;
- Distribuição dos alunos em dois grupos: um formado pelos “mais bem dotados”, a que se poderia chamar “grupo de propaganda musical”, com o objectivo de “sustentar o canto nas turmas [...] o qual, enquadrado depois na turma, a ela propagará o desejo da imitação, dando-lhe um profícuo apoio.” O outro grupo será naturalmente formado pelos restantes alunos.

No final do 5º ano deveriam os alunos escrever (ritmos fáceis), ler à primeira vista nas claves de Sol e Fá, entoar, ter conhecimentos da teoria musical, em suma, possuírem os conhecimentos considerados “indispensáveis a uma suficiente cultura musical, tornando-se obreiros conscientes do ressurgimento do canto em coros, de tam acentuado alcance moral e social.”

O regulamento dá ainda muitos outros conselhos sobre os cuidados a ter com a emissão da voz, a respiração, a posição do corpo, a extensão das vozes. Advoga ainda que não se aprofunde demasiado os “estudos para não se invadir o terreno dos Conservatórios.”

No ano lectivo de 1932-1933 começarão a funcionar os estágios para os professores de Canto Coral no Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes).

Chega-se assim ao final deste primeiro período com a publicação de documentos importantes para a institucionalização do Canto Coral nos liceus, incluindo o programa da disciplina, e dá-se início aos estágios dos professores de Canto Coral.

Logo de início parece ter havido, da parte do regime, a vontade de dar uma maior dimensão à disciplina, com o seu alargamento ao 6º ano, mas

¹⁸ “Consistem em propor aos alunos a entoação de diversos graus da escala diatónica, devendo o professor, de começo, esboçar nestas interrogações *circulares*, melodias conhecidas dos alunos, em andamentos lentos, de forma a interessá-los no desenvolvimento destes *diálogos* [...]” *Idem*.

faltavam ainda os meios à sua efectiva realização e estabilização. Enquanto essas medidas não se realizassem na prática, dificilmente se poderia proceder à sua expansão.

A função educativa do Canto Coral continua a estar presente não só nas directivas do programa como no ideal orfeónico expresso no desejo de “ressurgimento do canto em coros”. Só a partir do momento em que o nível musical subisse no país é que estariam criadas as condições ao nascimento de uma geração de músicos “determinada pelo meio intelectual e moral”. Então haveria condições para o aparecimento de “um espírito superior que naquela linguagem cristalina, arrebatadora, universal, na ‘linguagem da alma sensível’ cante, como Camões cantou ‘o peito ilustre lusitano’”¹⁹

Ainda neste período, Armando Leça, através de uma série de palestras feitas na Rádio-Porto, lançará a base do discurso musical nacionalista que se reflectirá nos próximos anos.

Para o folclorista e professor do Liceu de Rodrigues de Freitas no Porto, o que caracteriza uma nação é a sua “homogeneidade perfeita” resumida “nêste enunciado ainda hoje lapidar ‘Um só Deus, um só Rei, uma só lei, uma só grei.’”²⁰ Para que não haja mal entendidos Armando Leça esclarece: um só Deus é, no seu tempo, uma verdade irrefutável que não só tornou Portugal grande como contribuiu para a unidade nacional; por rei deve-se entender “o homem que rege, o homem que governa (coisa que aliás nunca puderam fazer os Reis constitucionais no regime parlamentar) ponhamos Presidente da República ou qualquer outro que represente o detentor da autoridade suprema, unificadora, e tenha os meios de a exercer”²¹; uma só lei “pressupõe uma só vontade, obriga a uma só obediência, a uma única orientação cívica”²². Na unidade da língua encontra Portugal outro ponto de força relativamente a muitos outros países. Por fim, na unidade das tradições — se não se esquecer que das várias influências sofridas os portugueses conseguiram integrar as qualidades e diminuir os defeitos — sobretudo da tradição musical, que é a que reflecte melhor os sentimentos homogêneos do povo, encontrarão os portugueses o verdadeiro sentimento da nacionalidade.

E eu cometei a barbaridade de afirmar que para a educação do sentimento da nacionalidade portuguesa é preferível que o português sinta e saiba uma simples canção minhota, estremenha, algarvia, madeirense, ou qualquer outra do abençoado solo possuído pela nação portuguesa, a que se venha a extasiar pela

19 MANUEL DE OLIVEIRA na sua oração de sapiência, no começo do ano lectivo no Liceu D. João de Castro, *Revista Labor*, nº 52 (Fevereiro de 1934), p. 274.

20 ARMANDO LEÇA “A Música e o sentimento de nacionalidade” (Primeira das palestras musicais feitas pelo maestro na Rádio-Porto), *Arte Musical*, nº 81 (30 de Março de 1933), p. 4.

21 *Idem*.

22 *Arte Musical*, nº 82 (10 de Abril de 1933), p. 3.

audição da nona sinfonia de Beethoven. [...] E, por que se não ameudam as manifestações cívicas da nação, nas quais tomem parte activa entoando cantos da raça e da nação, poderosos núcleos de creanças portuguesas? Esses cantos entoados por grandes massas vocais — homogêneas no pensar e no sentir, são de irresistível poder sugestivo, como o sabem todos por experiência, resulta dos estudos, feitos in vivo, sobre a psicologia das multidões, e demonstra história em alguns dos seus passos.// Os nossos filhos sentirão acordar em si, o sentimento nacional nas suas múltiplas facetas. Um simples compasso acabará por sugerir-lhes a visão de uma província ou de uma época. [...] Não descuremos pois a música como factor da formação do sentimento nacional. [...]»²³

Na formulação desta teoria estão já contidas todas as componentes não só de uma das correntes do nacionalismo musical português, como da maneira com que passarão a ser progressivamente entendidos os grupos corais e orfeónicos. Em tempos de exacerbado nacionalismo o canto coral escolar ajusta-se da forma mais directa e tentacular a este ideal supremo da raça, que é a homogeneidade, na medida em que conglobera em si a obediência ao chefe, a unidade da grei (indivisa nas diversas classes sociais e etárias), a língua.

O alcance político desta ideia será veiculado por Hermínio do Nascimento no I Congresso da União Nacional.

Se conseguíssemos "orfeonizar" o país de norte a sul, ter-se-ia feito não só uma bela obra artística, mas também uma grande obra política.[...]»²⁴

De 1936 a 1946

Com a entrada de Carneiro Pacheco começa por se proceder à remodelação do Ministério da Instrução Pública²⁵. Tal como se disse no capítulo 3., o Canto Coral é objecto de uma referência especial na Base XII. Ao carácter educativo é agora acrescentada uma missão particular na coesão nacional. Sobre a importância do Canto Coral nas Escolas tinha-se pronunciado Carneiro Pacheco, em 26 de Julho de 1934, quando da exibição do Orfeão Académico de Lisboa:

[...] o Canto Coral é, nos países em que os problemas da formação ocupam o primeiro plano, objecto do maior carinho por parte do Estado, desde a escola infantil, não se hesitando até aliviar, em seu proveito, o peso dos programas.²⁶

E especifica:

²³ *Arte Musical*, nº 84, Ano 3 (30 de Abril de 1933), p. 4.

²⁴ "O canto coral como factor educativo" in *I Congresso da União Nacional*, vol. VII, Lisboa, Edição da União Nacional, 1935, p. 271.

²⁵ Lei nº 1 941 de 11 de Abril de 1936.

²⁶ CARNEIRO PACHECO, "Discurso proferido no sarau de gala do Orfeão Académico de Lisboa, no Teatro Nacional Almeida Garrett", in *Três Discursos*, Lisboa, p. 38.

Chamarei apenas a vossa atenção para alguns aspectos que, no julgamento dum orfeão Escolar, podem e devem ser considerados por todos, até por aqueles que não possuem os segredos da Arte.// É que o Canto Coral transcende dos domínios da Arte para os da Educação Geral, numa multiplicidade de lições que é preciso recolher e aproveitar.// Pela melodia e pelo ritmo, o Canto, como a Música, é uma linguagem viva e aliciante, precioso instrumento de sociabilidade, que exerce nas próprias camadas populares uma penetrante influência moral, de paz e de concórdia.²⁷

Em Maio de 1936 o ministro reorganiza a Junta Nacional de Educação. O Decreto-lei que a rege²⁸ tem uma importância especial pela maneira como se encara o ensino artístico e a sua missão a nível nacional.

Logo na divisão das diferentes secções é interessante notar o que distingue: a 1ª secção responsável pela educação moral e cívica; a 5ª secção responsável pelo ensino técnico, dividido em quatro sub-secções (1ª Ensino técnico-profissional, 2ª Ensino técnico médio, 3ª Ensino técnico superior, 4ª Ensino artístico); e a 6ª secção (belas artes) responsável, na sua 3ª sub-secção, pela música, arte cénica e canto coral.

- À 1ª secção competirá "estabelecer as directrizes" e "emitir parecer" sobre a acção moral e cívica de toda e qualquer matéria escolar ou actividade relacionada com a educação da juventude, onde se inclui, naturalmente o parecer sobre a colecção dos cânticos escolares;
- À 5ª secção (ensino técnico) competirá: "Organizar e rever, [...], o quadro das disciplinas e os programas do ensino artístico, no sentido de se realizar o artífice-artista e de se tornar possível a fixação de uma arte portuguesa que seja a fisionomia do novo renascimento."
- À 6ª secção (belas artes) - 3ª sub-secção competirá: 1º Promover o desenvolvimento e a expansão da música, da arte cénica e do canto coral, como instrumentos de espiritualização da vida, de educação colectiva e de coesão nacional; 2º Fazer restaurar as tradições portuguesas da música, da arte cénica e do canto coral, como elementos do património cultural da Nação e expressão estética da sua continuidade, promovendo a edição das obras escolhidas e estimulando a sua execução; 9º Promover a organização obrigatória do canto coral nas escolas oficiais e particulares, com exclusão das superiores, e o programa da respectiva execução, de forma a encontrar-se sempre pronto para as festas escolares e para as grandes manifestações do sentimento pátrio, bem como a organização de orfeões de frequência facultativa nos centros universitários"

²⁷ *Idem.*

²⁸ nº 26 611.

Na 1ª e 5ª secção é de notar a distinção entre o carácter moral e cívico do Canto Coral nas escolas e o carácter acentuadamente técnico da aprendizagem dos instrumentos nos conservatórios²⁹. Na 6ª secção, para além dos elementos reminentes já antes formulados da “espiritualização da vida” e da “coesão nacional”, apela-se à restauração das “tradições portuguesas” como “expressão estética da sua continuidade”, abrindo caminho a uma música nacionalista de base regionalista. Em 9º lugar dá-se destaque à função representativa que deverá ter o canto coral, função esta que revestirá uma particular importância no futuro da disciplina.

Surge, finalmente, a reforma do ensino liceal, em 14 de Outubro de 1936,³⁰ que apresenta como novidade a separação das disciplinas em aulas e sessões. Nestas últimas encontram-se a “Educação moral e cívica”, a “Educação física” e o “Canto coral”. As sessões, podendo abranger alunos de ciclos ou anos diferentes, dividem-se em unidades lectivas “cujo número é variável segundo a índole das matérias e a extensão dos programas.” (Artº 5º)

Outra novidade é a extensão do orfeão ao 3º ciclo (7º ano), realizado em conjunto com o 2º ciclo³¹. Segundo e terceiro ciclos formarão um orfeão, o do primeiro ciclo constituirá um único orfeão (o primeiro).

Explicita-se qual deverá ser, a partir desse momento, a orientação do Canto Coral (Artº 13º) embora se mantenha o programa anterior³².

- O estudo dos rudimentos “na medida do indispensável para a imediata constituição de massas corais activas”;

29 O carácter acentuadamente técnico que é apontado ao ensino do Conservatório já antes tinha merecido repetidos comentários na *Arte Musical* que revelavam a preocupação pela exclusão de uma formação cultural maior do músico. No seu nº 103 de 10 de Novembro de 1933, diz-se a certa altura: “Julga quem assim pensa [que ao músico lhe basta a técnica] que um artista apenas destinado a ser dirigido, um músico dos chamados da fileira não carece senão de aptidões físicas e de muita teimosia. Não ter impedimento físico e repetir cem vezes uma passagem são as condições exigidas por estes pedagogos atrasados. Erro profundo e funesto. A dificuldade técnica não se resolve no violino como no trombone com o esforço físico mas com a inteligência. [...] Mas que terá a cultura geral com a atitude mental por nós preconizada? Tem tudo. O carroceiro que sabe ler e escrever e gosta de se instruir, é logicamente levado a não espancar brutalmente o cavalo que conduz e que provavelmente não pode com a carga. O artista de espírito culto é naturalmente levado a não marrar na dificuldade com um toiro furioso num obstáculo, mas a servir-se da inteligência para a remover.” (Editorial).

A ausência de uma formação geral de nível secundário nos músicos será fonte de problemas constantes no que respeita à necessidade de reconhecimento *de facto* do grau superior que o curso confere que o situe em paridade com outras instituições superiores.

30 Decreto nº 27 084.

31 A partir de uma amostra recolhida nos anuários dos reitores, referente ao ano lectivo de 1937-1938, verifica-se que esta medida decorre, na prática, em cerca de 50% dos liceus do país continental e ilhas.

32 Conforme consta do Decreto nº 27 085, publicado em 14 de Outubro de 1936, que diz: “Até à elaboração dos novos programas de educação física, de canto coral, e de labores femininos, continuarão em vigor os actuais, com as alterações resultantes das directrizes estabelecidas pelo regimento da Junta Nacional de Educação e da articulação do ensino liceal com a Mocidade Portuguesa.” (Artº 1º § 1º).

- "a impregnação dos preceitos morais e cívicos de um bom português, por meio de canções educativas [...]" no 1º ciclo;

- A inculcação do "culto das glórias de Portugal e a exaltação do sentimento patriótico, tendentes a uma forte e activa coesão nacional [...]" no 2º e 3º ciclos;

- Por último o que já vinha anunciado no regimento da Junta Nacional da Educação, ou seja, a realização de hinos e cânticos nacionais "oficialmente harmonizados" que "serão motivo de execuções frequentes por todos os alunos, e estarão sempre prontos, tanto para as festas escolares como para as manifestações do sentido pátrio, em conjugação com a Mocidade Portuguesa"³³.

Por esta reforma se verifica já a importância crescente da função representativa que o Canto Coral vai adquirindo, por oposição à componente formativa inserida no programa de 1932. Nesta exigia-se uma gradação cumulativa de conhecimentos teórico-práticos. A partir de 1936 apenas se pretende "a medida do indispensável."

No Regulamento da organização nacional Mocidade Portuguesa (M.P.), de 8 de Dezembro de 1937, não se faz referência ao Canto Coral. O seu Artº 22º diz unicamente que se abrirá concurso público "entre artistas nacionais para escolha do hino da M.P."

Sobre esta etapa do Canto Coral pronuncia-se Sampayo Ribeiro dizendo:

Depois da criação da Mocidade Portuguesa voltou a legislar-se sobre o assunto e desta feita esboçando-se um plano de acção.// A última palavra no assunto é o artigo [...] que estatui determinados princípios cujas intenções são muito de louvar mas que na prática nada dão de apreciável também e que concorrem pelo seu grau de idealismo para a estagnação e ineficácia do ensino.³⁴

Aproximadamente um ano depois da reforma do ensino liceal (de 14 de Outubro de 1936) sai uma circular³⁵ chamando a atenção para o rigoroso cumprimento das normativas que passaram a reger o ensino secundário. Essa circular recorda que uma das inovações da reforma foi o ensino por sessões, que não deverá ser confundido com aulas e, por essa razão não

³³ Sobre o resultado desta medida escreve SAMPAYO RIBEIRO: "Mais de cinco anos vão passados e não me consta que se tenham "harmonizado oficialmente" o hino e os cânticos nacionais. Também me parece problemático alcançar pelo canto a impregnação dos preceitos morais e cívicos de um bom português, bem como o culto das glórias de Portugal. A meu ver a função do canto só poderia ser complementar das aulas de moral e educação cívica e de história, que, aliás bem pequeno espaço ocupam durante os sete anos do curso." (ANTT, Arquivos particulares da Mocidade Portuguesa, 1942, cota: 3720).

³⁴ *Idem.*,

³⁵ Circular nº 309 de 25 de Setembro de 1937.

deverá ser “destinado propriamente a ministrar conhecimentos, mas a cultivar a boa moral, o civismo e a educação física e a colher os resultados educativos do canto coral.” Chama ainda a atenção para o “fim essencialmente educativo e patriótico” do Canto Coral, que “deve estar impregnado de *elevados preceitos morais e cívicos* [...] e visará o *culto da Pátria* [...] em trabalho combinado com a Mocidade Portuguesa [...] Assim o canto coral constituirá um precioso elemento de educação.”³⁶

O Decreto que regulamenta a organização nacional Mocidade Portuguesa Feminina (M.P.F.)³⁷ quase não faz alusão ao Canto Coral, a não ser no que respeita aos cursos de aperfeiçoamento para dirigentes e instrutoras, professoras e regentes de canto coral, dizendo que: “Para a regência das escolas e cursos previstos neste artigo [...] é instituído um voluntariado, de comprovada idoneidade moral e técnica, e nêle participarão, obrigatoriamente”, entre outros, “as professoras de canto coral.” A ausência do Canto Coral, no âmbito da MPF, não foi do agrado do seu Comissariado Nacional, “que em 1940 teve mesmo de desistir da ideia de incluir as suas filiadas em coros mistos com a MP.”³⁸

Com a reforma do ensino liceal de 1941 pouco se acrescenta no que toca à disciplina. Apenas se autoriza que as aulas e as sessões, quando necessário, se possam fazer ao sábado, de manhã preferencialmente.

Mais uma vez Sampayo Ribeiro faz o juízo desta época:

Os resultados das disposições de 1936 são o que se vê [em 1942] — nada ou quase nada se canta — a não ser em colégios de ensino particular, onde o ensino

36 O autor do editorial da revista *Arte Musical* pronuncia-se de forma oposta à oficial. Segundo se lê em 30 de Novembro de 1938, tomando como modelo a juventude alemã de 1910, o redactor dá como exemplo a sua “elevação intelectual” e cultural e explica porquê: “Esses povos não atingiram um grau médio de cultura tão completo por motivos geográficos ou fisiológicos; atingiram-no sim porque os obrigaram a saber, porque os constrangeram a aprender, além das disciplinas de uso habitual, além das matemáticas das ciências naturais, das linguas que todos aprendem, mais umas noções que os habilitam a saber o que é a pintura, o que é a escultura, a arquitectura, a música, a literatura e o teatro, ou seja, a compreender o melhor e o mais belo do que os rodeia na vida, como fruto do trabalho humano de muitos séculos.” Posto isto, propõe: “O ensino do solfejo compete mais á escola maternal e á escola primária do que aos liceus.// A missão musical do ensino secundario preparatorio para o superior, deveria ser não só orfeónica mas também cultural. Sem desprezar o canto em córos, seria de grande interesse organizar-se a frequencia a espectaculos musicais, e dar o ensino da história da música como história dos grandes musicos e formação das grandes obras musicais, o lugar conveniente.// Relegar o ensino da historia da arte musical para a aula de canto coral das escolas secundarias, não seria pratico nem talvez util.// Querendo-se simplificar este ensino poder-se-ia, sem inconvenientes, junta-lo com o ensino das restantes artes, e mesmo das literaturas e das dramaturgas. [...] Assim se applicaria praticamente o principio da unidade da arte e se contribuiria da maneira mais eficaz, para erguer o nivel moral e mental do homem médio.”

37 Decreto nº 28 262 de 8 de Dezembro de 1937.

38 IRENE FLUNSER PIMENTEL, pp. 468-469.

de noções fundamentais de música não existe — os rapazes detestam o canto coral e os professores não têm tempo para nada.³⁹

Até ao ano de 1947 nada mais se reformulou que dissesse directamente respeito ao Canto Coral.

A partir da entrada de Carneiro Pacheco para o Governo assiste-se ao que João Formosinho chamou de fase de *mobilização* do regime, para a qual se esperava que o Canto Coral desse uma importante contribuição. A acção da disciplina devia ultrapassar o âmbito do indivíduo (educação da pessoa) para alcançar o todo social (no sentido de educação colectiva). A massa coral coesa e “homogénea” (“uma só grei”), erigida a partir do apagamento do indivíduo, dirigida por um só chefe (o regente), utilizando como *medium* cânticos vigorosos nacionais (jamais “doentios”) e unidos pela mesma língua, serviria de espelho a uma nação nas “grandes manifestações do sentimento pátrio”, unida na mesma fé, a católica, decretada pela lei⁴⁰. Deixa de ter sentido o estudo dos rudimentos. O ensino por sessões não deverá ser confundido com aulas, diz a circular⁴¹. Há que estar preparado para as festas, para as manifestações. Por essa razão as canções deverão passar a ser harmonizadas oficialmente.

Mas a dinâmica que se esperava da actividade coral não foi entendida da mesma maneira pela maioria dos professores de canto coral. Para estes o canto em coro devia representar o estádio em que não só o valor ético da música mas também o seu valor estético se confundem.

³⁹ ANTT, Arquivos particulares da Mocidade Portuguesa, 1942, cota: 3720, p. 6.

⁴⁰ Esta ideia já fermentava em CARNEIRO PACHECO em 1934, quando da aludida conferência a 26 de Julho. A missão que quisera dar ao Canto Coral já, na altura era clara: “[...] o canto em comum, pela sua vibração simpática, cria entre os orfeonistas o espírito de coesão, que para muitos se torna indestrutível sentimento de amizade.// Logo de entrada, 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, dêste recebe cada um a lição prática e querida de como a autoridade e a disciplina são impreterível condição de toda a obra colectiva [...] Quando, triunfante da pluralidade das vozes, como que fundindo-as numa unidade psíquica, o orfeão se eleva à comunhão estética que é o Uníssono, êle alcança o máximo de seu poder emotivo, capaz de traduzir os mais fortes movimentos da alma colectiva.// Toma-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. [...]” (*Idem*, pp. 35-38).

⁴¹ A questão dos rudimentos está sempre presente nas controvérsias do Canto Coral. SAMPAYO RIBEIRO tece sobre esta matéria várias considerações. A propósito da sua introdução no programa diz: “Depois de 28 de Maio é que aparece a primeira orientação definida. Começa-se por estatuir a obrigatoriedade dos rapazes aprenderem noções fundamentais de música, porque, parece, repugnava que se cantasse apenas de ouvido, esquecendo que, em regra, a maioria da gente que canta não o faz por outro processo e que, até, algumas das grandes celebridades líricas de todos os tempos, não sabiam o que era uma clave de sol.” (ANTT, Arquivos particulares da Mocidade Portuguesa, 1942, cota: 3720).

Na mini-sociedade, representada pelo orfeão, que se pretendia como modelo de representação da outra maior, dificilmente os ideais de ambas irão convergir.

De 1947 a 1960

Com a promulgação da reforma do ensino técnico profissional, em 19 de Junho de 1947, e a criação do ciclo preparatório elementar com a duração de dois anos, surge neste ensino, pela primeira vez, a disciplina de Canto Coral. A aproximação que se pretendeu fazer do ensino técnico ao ensino liceal, este último com uma vertente mais humanista, é uma das possíveis justificações para a inclusão do Canto Coral, medida há muito anunciada mas nunca posta em prática. Sobre esta medida lê-se num documento não assinado de 1962, referido como pertencendo ao Inspector de Música e Canto Coral, donde considerar-se que se trata de Sampayo Ribeiro:

O "Estatuto do Ensino Técnico" introduziu a prática do canto-coral neste ramo de ensino, mas de forma tão precária, que pode considerar-se inoperante, se não inútil. Que pode aprender-se num tempo semanal e apenas no ciclo preparatório? Que pode ensinar-se nessas condições e com as aulas superlotadas ?⁴²

No mesmo ano é reformado o ensino liceal. Como se referiu no capítulo 3., o Canto Coral passará para a direcção e inspecção da Mocidade Portuguesa, os professores desta disciplina deixarão de fazer estágio e a sua habilitação passará a fazer-se por provas públicas.

Maria Guardiola, a Comissária Nacional da M.P.F., fará saber que as aulas de Canto Coral do 1º ciclo serão de três tipos — "canto coral, canto colectivo e rudimentos" — alternando as aulas de rudimentos com as outras duas. As aulas de canto colectivo são para todos os alunos, mesmo para os "desentoados". Destinam-se à entoação dos cantos a uma só voz a serem indicados pelo Comissariado. As aulas de canto coral são só para os alunos seleccionados que deverão cantar trechos a várias vozes também escolhidos ou aprovados pelo Comissariado. No 2º ciclo haverá apenas canto coral e canto colectivo, alternadamente. Cada um destes ciclos deverá ter separadamente uma sessão extra para o ensaio do orfeão "para reunião e aperfeiçoamento do trabalho realizado nas aulas de Canto Coral."⁴³

Como resultado da segunda medida os professores deixarão de ter acesso a qualquer tipo de formação. A mesma reforma estipula ainda que

⁴² *Mocidade Portuguesa. Directrizes para o Canto Coral no Ensino Secundário (Liceal e Técnico)*, p. 10.

⁴³ ANTT, Arquivos particulares da Mocidade Portuguesa, cota: 4559.

deixará de haver Canto Coral no 7º ano e notas de aproveitamento nesta disciplina (embora, de facto, elas nunca tivessem tido peso na avaliação geral). Também sobre estas medidas se pronuncia o inspector da Mocidade Portuguesa, Sampayo Ribeiro:

A supressão do estágio acarretou, fatalmente, o agravamento do *statu quo* e com o andar do tempo o problema tem vindo a piorar de ano para ano, por via de constante aumento do número de professores eventuais com preparação deficiente (tanto no ensino técnico como no liceal), não entrando em linha de conta com o ensino particular, onde o recrutamento de professores é, em muitos casos feito à margem de toda e qualquer garantia.⁴⁴

Nas sucessivas alterações que se fizeram ao Estatuto do Ensino Liceal até 1960 não houve mais referências ao Canto Coral no que respeita a novas funções, planos de estudo ou programa.

Em 1955 um professor do Colégio Militar, Jaime da Silva, profere uma palestra na sessão solene da abertura das aulas do ano lectivo, a 10 de Outubro, na presença de várias entidades oficiais entre as quais o Presidente da República. A palestra teve como tema "O canto coral: sua acção e o seu valor educativo" e nela Jaime da Silva deu a sua visão do estado da disciplina. A nível dos Liceus considerou que pouco se tinha feito "em relação ao que seria justo manter". Nas Escolas Técnicas foi [a sua acção] "reduzida". Nas "Escolas Secundárias (particulares) nem professor têm." Neste estado de coisas não seria de admirar que não existissem grupos corais "em número ideal relativo à nossa população." Outras razões encontrou: na vergonha de cantar da juventude, na sua "irrequietude" a que o vulgo chama "alegre" que, mais do que culpa da mocidade, é defeito do temperamento português. Na sua opinião "o organismo indicado para um completo ressurgimento seria a MOCIDADE PORTUGUESA: mas convenientemente apetrechada para alcançar o desejado objectivo." E só assim seria possível incutir "no espírito dos nossos soldados [...] as grandes virtudes educativas do Canto Coral e conjuntamente o valor e a riqueza inexgotável do folclore do nosso Império." Como exemplo dá as guerras africanas onde "era ao som de melodias dolentes, que, gradualmente, se iam substituindo por ardentes e entusiásticos hinos, que as tropas se preparavam para entrar em combate. [...] era ao som de entusiásticos cantos guerreiros que carregavam e destroçavam o inimigo."⁴⁵

Jaime da Silva, enquanto simpatizante do regime, não estava contente com o estado das coisas. Também o inspector da M.P., Sampayo Ribeiro, já

⁴⁴ *Idem*, p. 10.

⁴⁵ *O canto coral: sua acção e seu valor educativo*, Lisboa, 1956, p. 6.

tinha feito numerosas críticas e continuaria a fazê-las por ocasião do II Congresso da M.P. e depois, como mais adiante se verá.

Em síntese, o Canto Coral é alargado aos primeiros dois anos do ensino técnico mas apenas devido à aproximação que se quis fazer entre este e o ensino liceal. Por outro é excluído do 3º ciclo e passa novamente para o âmbito dos dois primeiros ciclos. À disciplina passa a ser exigida uma vertente cada vez mais representativa e menos formativa. O estatuto do professor de canto coral passou a distanciar-se mais do dos seus colegas: deixou de ser um grupo como acontecia para as outras disciplinas, para ser novamente designado pelo seu nome, chamando a atenção para o que é aula e o que é sessão. Os professores, com o fim do estágio no Liceu Normal (Pedro Nunes) deixaram de ter acesso a qualquer tipo de formação. A situação a que os professores e a disciplina tinham chegado nos final dos anos 50 não agradava nem aos primeiros nem àqueles a quem era pedida a sua orientação, a Mocidade Portuguesa.

5.1. O CANTO CORAL E A MOCIDADE PORTUGUESA

Em 1936 com a nomeação de Carneiro Pacheco para a pasta da Instrução, tem início a fase de maior mobilização da juventude durante o período do Estado Novo. Pretendia-se com a criação da Mocidade Portuguesa formar os novos herdeiros do regime de maneira a garantir a sua "perenidade". Para Álvaro Garrido a iniciativa diferencia-se das congéneres alemã e italiana dado que estas foram criadas antes da institucionalização dos respectivos partidos com a finalidade de os impulsionar ao poder⁴⁶, situação, portanto, diversa da portuguesa. Como se verificou no capítulo 3. todas as associações juvenis passaram a ficar na dependência da M.P.. Nobre Guedes, que foi o seu primeiro comissário, enunciaria em 1937 alguns propósitos da Organização:

[...] não tenhamos hesitações para declarar que a Mocidade Portuguesa tem o mais elevado alcance político, pois se destina a imprimir em cada um dos seus filiados ideias muito firmes sobre os serviços que prestará ao País para lhe dar condições de prosperidade, através de uma política de espírito e da uma política de administração superior [...]⁴⁷

⁴⁶ "Universidade e Juventude: da Reprodução à Contestação" in MARIA CÂNDIDA PROENÇA (coord.), *op. cit.*.

⁴⁷ LOPES ARRIAGA, *Mocidade Portuguesa: Breve História de uma Organização Salazarista*, Lisboa, 1976, p. 53.

Em Agosto de 1940, Marcelo Caetano substitui Nobre Guedes e, num discurso proferido na mesma data, mostra-se confiante:

A organização da Mocidade Portuguesa é uma esperança: uma das poucas esperanças a luzir neste conturbado mundo que parece caminhar para a perdição. Todos vemos nela uma clareira de alegria — um raio de Sol a prometer luz nas trevas, um sorriso de promessa em densa floresta de desenganos... Apelemos para o milagre que a generosidade da juventude poderá fazer: [...] ⁴⁸

Mas logo em 1942 o mesmo Marcelo Caetano parece desencantado e lamenta a falta de apoio dada à Organização.

Depois da 2ª Guerra Mundial e até 1966, a instituição da M.P. confronta-se com um contexto político externo e interno que não lhe será favorável. Com as mudanças resultantes do final da guerra, e ausentes do Ministério da Educação os principais responsáveis pela sua criação, a M.P. entra em declínio. Esta é a opinião partilhada por Arriaga (1976), Formosinho (1987), Pimentel (1996), Garrido (1998).

Logo no início a Organização debateu-se com vários problemas que contribuíram para o seu insucesso como: a obrigatoriedade das suas actividades, a idade que se pretendia para o começo da frequência (os sete anos), a sua natureza militarista.

Desde a sua criação que as famílias e as escolas reagiram, criando obstáculos de diversa ordem. Por exemplo, a coabitação entre a M.P. e os Liceus será frequentemente conflituosa como se pode verificar neste relatório anual de actividades, elaborado pela reitora do Liceu Infanta D. Maria, respeitante ao ano lectivo de 1950-1951:

O problema fundamental põe-se em relação às disciplinas comuns.// Teremos que render-nos à evidência dos factos, isto é, que o plano liceal e o das actividades da M.P.F. comportam disciplinas do mesmo nome, tais como, Moral, Educação Física, Canto Coral. Que se considere duplicação ou extensão, uma coisa permanece: que para um mesmo assunto surgem dois horários, dois programas, geralmente duas professoras, dois livros de ponto e duas ordens de material (para a Educação Física por exemplo e para a economia doméstica); duas entidades superiormente responsáveis: Reitoras e Directoras de Centro e isto movendo-se no mesmo recinto, o Liceu.// Não se afigura vantajoso, nem se tem obtido eficácia neste desdobramento. [...] Na orgânica actual torna-se por vezes difícil distinguir se estamos em face duma actividade liceal ou da M.P.F.. É o caso do Orfeão. [...] Esta me parece ser uma anomalia que se vai arrastando e que em certas circunstâncias muito interessaria esclarecer." ⁴⁹

Hermínio do Nascimento (1890-1972) será nomeado Director dos Serviços para a Música e o Canto Coral Professor do Conservatório Nacional e de História da Música no Liceu Normal de Lisboa, foi igualmente

⁴⁸ *Idem*, pp. 54-55.

⁴⁹ Cit. por JOÃO BARROSO, *Idem*, pp. 608-609.

responsável pela disciplina de Canto Coral na Escola Central de Graduados e Inspector de Canto Coral nos centros de instrução geral.

Para directora dos serviços musicais e dos serviços de inspecção de professoras de Canto Coral da Mocidade Portuguesa Feminina será convidada, em 1957, Olga Violante (1902-1969), directora do Coro Gubenkian (1964), entre várias outras funções que exerceu.

Há que referir ainda Mário de Sampayo Ribeiro (1898-1966), inspector de Canto Coral da M.P., musicólogo, fundador do grupo *Polyphonia* e detentor de outros cargos. Foi uma das figuras mais proeminentes da Organização no âmbito da música, responsável pelo *Cancioneiro para a Mocidade* e autor de dois relatórios relevantes no domínio da história do Canto Coral antes e depois da criação da Organização.

Em 1939, entre 21 e 28 de Maio, realizar-se-á o 1º Congresso Nacional da "Mocidade Portuguesa". Nas três secções que compõem este Congresso ("Educação Física da Juventude", "Educação Moral da Juventude" e a "Juventude na vida nacional"⁵⁰) não está representado o Canto Coral, embora Hermínio do Nascimento já faça parte da Organização como congressista ordinário e Director dos Serviços de Música e Canto Coral. Mas nos discursos, relatórios, teses, discussões e conclusões a referência ao Canto Coral passa despercebida.

Em Abril de 1956 inicia-se o II Congresso da M.P.. Através das comunicações apresentadas constata-se as enormes dificuldades que se colocaram à Organização. Entre os vários problemas levantados há a realçar "a incapacidade da organização de enquadrar toda a juventude portuguesa" nas suas fileiras, a "insuficiência" dos resultados obtidos devido essencialmente à precaridade dos materiais e à falta de dirigentes ("em número e qualidade"), o "divórcio" existente entre os Liceus e a M.P., onde "a regra é o desinteresse, a resistência passiva e não raro a hostilidade declarada" e, no que respeita ao ensino particular, a total inexistência da Organização.

De entre as intervenções no âmbito do Canto Coral destacam-se as poucas feitas por Sampayo Ribeiro. Numa dessas intervenções propõe que a M.P. complete o papel educativo da Escola ao nível do 3º ciclo organizando festivais, concertos e audições gravadas, devendo-se exigir um preço simbólico aos alunos na medida em que "É indispensável combater o critério muito disseminado de que a cultura artística deve ganhar-se gratuitamente, como se os artistas vivessem do ar e como se a audição de uma obra de arte

⁵⁰ A preparação da Juventude na vida nacional dizia respeito à formação pre-militar, à preparação da juventude para a actividade cívica, à preparação da juventude para o serviço social.

não seja um valor perfeitamente cotável.”⁵¹ Considera que estas actividades devem começar a nível experimental, alargando-se à medida da recolha dos resultados.

Uma questão basilar para Sampayo Ribeiro, que em diversas alturas se lhe refere, é a do prazer que se deve dar às actividades educativas. Em vez de imposição é preferível aliciar: “Acima de tudo importa fazer do catequizado um agente para que ele seja partícipe da acção e auxiliar convicto da doutrina.”⁵²

Outros congressistas pediram uma atenção especial para a educação estética dos seus filiados, na medida em que mais nenhum organismo o fazia, sobretudo o Conservatório, sobre o qual recaem grandes preocupações: “Ninguém hoje ignora que a frequência no Conservatório Nacional caiu quase perpendicularmente, como também é fácil medir as consequências deste alheamento.”⁵³ Para aqueles congressistas, e nomeadamente para Joaquim Navarro de Andrade⁵⁴, é fundamental que a M.P. contribua para a “aquisição de sensibilidade” musical da elite liceal na medida que consideram que a classe média reflecte uma grande ignorância. Não é nas “partituras pseudo-folclóricas” que o artista irá ao encontro do público, mas na divulgação da música polifónica totalmente desconhecida por essa classe. O autor dá a entender que ao “povo” e à “classe média” correspondem dois tipos de música: o povo, “que reparte a sua vida na lide da pesca e no amanho da terra”, já é detentor de uma rica “produção artística — na música, nos bailados, nos cantares [...]”; a classe média, pela “alarmante insensibilidade”, pela “olímpica ignorância” que revela, necessita de possuir “um pequeno somatório de conhecimentos que constituem a cultura artística” que é, deduz-se, o conhecimento da música polifónica. Compete, assim, à M.P. levar os jovens à prática desta música, finalidade última do Canto Coral.

Mas enquanto alguns mostram grande preocupação pelo elevamento da cultura da elite liceal, outros defendem um reportório de fácil acesso, que crie uma maior dinâmica na juventude⁵⁵. Estes últimos recomendam a criação de um hino mais simples, que todos possam cantar sem dificuldade e afinadamente, para que seja “entusiasticamente entoado por todos”. Este

51 ANTT, Arquivos particulares da Mocidade Portuguesa, cota: 801.

52 *Idem*, cota: 804.

53 *Idem*.

54 *Idem*.

55 “Torna-se indispensável que sempre que a mocidade marche, cante. Para isso devem ser criadas canções (marchas) cuja música e letra se adapte bem ao ritmo da marcha.” (*Idem*, cota: 805).

desejo de simplificação transmite a vontade de efectivação do canto coral colectivo, a uma única voz.

O Congresso de 1956 fez igualmente eco da falta de clareza quanto ao que cabia a cada uma das tutelas — o que era da responsabilidade do Ministério da Educação e o que pertencia à Mocidade Portuguesa.

Este tipo de questões coloca-se em matérias como a nomeação ou aprovação dos professores de Canto Coral propostas pelos Centros, a definição do departamento a que devia pertencer a inspecção da M.P. e outras questões que adiante se verão. No texto não assinado de 1962 a que acima nos referimos, Sampayo Ribeiro aponta, mais uma vez, os problemas causados à M.P. pela reforma do ensino liceal de Pires de Lima:

O Estatuto vigente (decreto nº 36 508, de 17 de Setembro de 1947) desferiu nova machadada contra a eficácia do ensino do canto-coral, por excluir o 3º ciclo da frequência obrigatória da disciplina e por fomentar a confusão, outorgando à Mocidade Portuguesa, e à Mocidade Portuguesa Feminina, a orientação e a inspecção do ensino, sem, paradoxalmente, lhes dar intervenção prática no recrutamento e na nomeação dos que hão-de ficar sob a sua platónica dependência, *nem lhes proporcionar meios financeiros e sancionais para exercerem as delicadas missões que lhes confiaram [...]* O forçoso platonismo da acção orientadora da Mocidade Portuguesa (que não tem podido dispor dos adequados recursos financeiros e só agora dispõe de algum pessoal, desde o começo do ano lectivo, com que espera desenvolver uma acção efectiva dentro do espinhoso encargo que lhe foi confiado pelos Estatutos de ensino vigentes) completa o quadro.⁵⁶

Para desfazer os equívocos que amiúde surgiam quanto à distinção entre sessões de Canto Coral e actividades da M.P., em 14 de Novembro de 1957, a Comissária Nacional Maria Guardiola enviou, aos Inspectores Superiores do Ensino Particular, do Ensino Liceal e Director Geral do Ensino Liceal um ofício dizendo que, além das horas previstas para o ensino do Canto Coral dos 1º e 2º ciclos, deveria haver mais uma hora para o Orfeão: "Esta sessão a mais faz parte do plano escolar como as demais e, como tal, é obrigatória para todas as alunas" e "é também obrigatória para as alunas do 3º ciclo."⁵⁷

Dado que são exactamente as alunas do 3º ciclo as que têm a voz mais educada, posto que o Decreto-Lei 36 507 de 17 de Setembro de 1947 veio prejudicar a "sua eficiência com as alterações introduzidas no plano de actividades da M.P.F. tornadas facultativas a partir do 3º ano", dada a "insuficiência de tempo concedido à disciplina de Canto Coral" e "o programa não prever nenhum tempo semanal para Orfeão", vem a Comissária Nacional

⁵⁶ *Mocidade Portuguesa: Directrizes para o Canto Coral no Ensino Secundário (Liceal e Técnico)*, pp. 9-10.

⁵⁷ ANTT, Arquivos particulares da Mocidade Portuguesa Feminina, cota: 4564.

propôr, para satisfazer a ordem no sentido de apresentar publicamente os grupos orfeónicos no "Dia de Portugal":

1º Que, tanto no I como no II ciclo, além das horas referidas no Estatuto do Ensino Liceal para o Canto Coral, se inclua mais uma de frequência obrigatória para as sessões de conjunto do Orfeão.

2º Que a frequência das sessões de Orfeão seja também obrigatória para as alunas do 3º ciclo. [...].⁵⁸

A este ofício respondeu o Subsecretário de Estado da Educação Nacional em 11 de Novembro a satisfazer os pedidos formulados. No seu seguimento Maria Guardiola envia, no mesmo mês, uma circular aos reitores dos liceus de todo o país, "Delegados e sub-delegados do costume" dando a conhecer as ordens superiores. Noutro ofício, enviado às mesmas entidades, define ainda que as aulas de teoria e canto colectivo deverão ser alternadas no 1º ciclo e que as mesmas aulas para o 2º ciclo alternarão quinzenalmente, dado os alunos só terem 1h por semana. Assim obtinha a satisfação das suas pretensões uma das mulheres mais "carismáticas" do regime.

Mas as dúvidas continuavam por esclarecer. A maioria das cartas enviadas ao Comissariado Nacional Feminino pediam respostas claras. No tocante às escolas técnicas mas também às particulares, por razões claramente financeiras que se prendiam com o diferente tipo de sessões a que estava sujeito o Canto Coral, a Comissária respondia que: enquanto a remuneração dos professores respeitante às aulas integradas no plano de estudos ficava a cargo do estabelecimento de ensino, a remuneração pela sessão do conjunto orfeónico era da responsabilidade da M.P.F.; as aulas incluídas no plano de estudos, na medida em que não eram "actividade própria da Mocidade Portuguesa Feminina", não deveriam ser incluídas no horário das "duas tardes reservadas à Mocidade Portuguesa Feminina."⁵⁹ Dado que o problema das tutelas também se colocava aos estabelecimentos de ensino público e não se encontrava uma solução cabal, decidiu-se pedir ao Ministro (em 15-1-54) que se considerasse o serviço circum-escolar como função docente, para que o número de horas total fosse tido em conta na elaboração do contrato do professor⁶⁰.

Para maior controlo das actividades nos vários estabelecimentos de ensino (liceal, técnico e particular) começou-se a pedir um mapa em que se exigia a descrição real de: o número de aulas semanais de canto coral por ano e por turma, o número de alunos por ano e turma, o número de alunos

⁵⁸ Ofício enviado em 16 de Outubro de 1957 ao Subsecretário de Estado da Educação Nacional, *Idem*.

⁵⁹ ANTT, Arquivos particulares da Mocidade Portuguesa, cota: 4559.

⁶⁰ Não foi encontrada a resposta ministerial.

por vozes (1ª, 2ª, 3ª e 4ª voz), o número de alunos excluídos por “defeito orgânico, desafinação, falta de ritmo, outros motivos”, dos apurados, o número de alunos com conhecimentos musicais e ainda os nomes dos Professores de Canto Coral em serviço no estabelecimento.

A análise dos resultados do preenchimento destes mapas dá a entender que houve muitas dificuldades no cumprimento das normas da M.P., para as escolas particulares e técnicas, dadas, essencialmente, a falta de professores com habilitações, a deficiência de instalações e a escassez de alunos por ano nas escolas particulares.

Nas normas elaboradas pela M.P.F. previa-se a apresentação pública de grupos orfeónicos dos estabelecimentos de ensino médio (liceus, escolas particulares, e escolas do ensino técnico), sujeitos à avaliação de um júri nomeado pela Organização para apreciação da sua qualidade.

No ano lectivo de 1957-1958 dá-se conhecimento das sessões efectuadas em Lisboa, no Porto e na Guarda. A primeira realizou-se no Conservatório Nacional e teve como júri Mário de Sampayo Ribeiro, Arminda Correia e Jorge Croner de Vasconcelos⁶¹. A segunda, em local não referido, teve como júri a Directora dos Serviços de Música da M.P.F., Olga Violante, e o professor J. de Albuquerque e Castro. Da terceira, em local também não referido, fez parte do júri Olga Violante e os professores Padre António Mendes Fernandes e Maria Cecília Rodrigues da Silva. No relatório feito sobre os resultados destas apresentações a Directora dos Serviços de Música acaba, através de uma longa lista de razões, por fazer implicitamente a avaliação das actividades da Mocidade Portuguesa Feminina no âmbito do Canto Coral. Ao insucesso das realizações foram atribuídos as seguintes causas: dificuldade das professoras em arranjar horas livres para os ensaios, poucas alunas para a formação de um orfeão e, quando as havia, com poucas condições vocais, dificuldade das peças propostas, atraso no envio do programa, falta de instalações, falta de professoras nos estabelecimentos, não autorização da Directora do estabelecimento para a apresentação do orfeão (no caso, a Escola Francisco de Arruda), outros obstáculos levantados pelas directoras, impedimentos de vária ordem apresentados pelas professoras de Canto Coral, ausência de muitas escolas devido a razões desconhecidas. No fim a responsável escreve: “COMO RESOLVER DE FUTURO, NESTES CASOS?”⁶² Apesar dos problemas

⁶¹ Croner de Vasconcelos realizou ainda inspecções a vários grupos orfeónicos dos estabelecimentos de ensino secundário do País, as quais mereceram os agradecimentos pessoais da Comissária Nacional em 13 de Julho de 1959.

⁶² ANTT, Arquivos particulares da Mocidade Portuguesa Feminina, cota: 4564. O *Boletim para Dirigentes da Mocidade Portuguesa Feminina*, nº 1, de Outubro de 1958, pp. 80-81 faz também eco deste insucesso ao escrever nas suas páginas: “É uma

detectados, Olga Violante não se mostra pessimista e sugere algumas melhorias para o futuro, nomeadamente possibilitar “uma maior unidade de critérios” para que “as apreciações sejam feitas quanto possível pelas mesmas pessoas ou que, pelo menos, haja uma mesma pessoa que estabeleça essa unidade dentro dos júris”. Por outro, dar-se condições semelhantes de trabalho aos professores dos diversos estabelecimentos. Por último transmite o desejo de muitos que pretendem que a disciplina tenha “como nas outras disciplinas, a sua classificação.”

No intuito de remediar muitas das situações que foram sendo apontadas, Sampayo Ribeiro, no relatório já aludido de 1962, formula as suas propostas e expõe a sua concepção do canto em coro:

A instrução musical tem de passar a ser de ordem predominantemente cultural e educativa e de tender não só, como a reforma de Cordeiro Ramos pretendia, para se alcançar a *educação para a música*, mas antes para ter como finalidade suprema a *educação pela música*, ou seja a educação obtida através da prática efectiva de realizações musicais de conjunto, em que o maior número possível de alunos participe interessada e conscientemente.⁶³

Para o inspector da M.P., de todas as práticas a mais eficaz é a do canto a várias vozes. Para que o aluno se integre é necessário que o faça de boa vontade e especifica: “a sua contribuição é tanto melhor [...] quanto mais inteligentemente e de livre vontade for prestada.// O regente de coro deve ser apenas o sistematizador e coodenador dos esforços dos coristas para os guiar e conduzir a bom porto.”

Se por um lado o orfeonista não deve abdicar da sua “livre vontade”, por outro o canto a vozes requiere-lhe “auto-domínio da acção pessoal”, condicionamento voluntário e consciente à “subordinação aos superiores interesses do conjunto, o que é como quem diz a sua perfeita integração nele.” A coesão só se alcançará na união das vozes mistas dos rapazes, porque essa união traduz “com perfeição” não só a unidade que deve reinar no estabelecimento de ensino como no país, e é via para o progresso.

lastimável realidade ter-se verificado, no fim do ano lectivo, que alguns professores desconheciam ainda que à Mocidade Portuguesa Feminina cabe a orientação dos serviços de canto Coral no ensino liceal e técnico; que a todos os professores de Canto Coral [...] foi comunicado que os grupos corais dos Liceus, Escolas Técnicas e Colégios [de frequência feminina] deveriam estar prontos a apresentar-se no fim do ano escolar. [...] Escusado será dizer que subsiste a liberdade de cada professor escolher e ensaiar, além dos números obrigatórios, aqueles que forem necessários para perfazer os quinze minutos da apresentação, e que todos eles podem fazer parte dos programas escolares, quando os professores assim o desejarem. [...] Este pedido supõe uma apresentação final 'em massa' de grupos mais classificados e que só será realizável em programas iguais na maioria dos números.” Terá sido desconhecimento, indiferença ou incapacidade ?

⁶³ *Mocidade Portuguesa: Directrizes para o Canto Coral no Ensino Secundário (Liceal e Técnico)*, p. 12.

Para que tudo isto possa ser uma realidade é necessário que o ensino da música comece na escola primária pela entoação de “uma linha melódica e da sua grafia”. Mas na medida em que esta ainda não é a realidade portuguesa, há que começar do princípio nos primeiros anos do Liceu para que progressivamente se possa vir a praticar o canto a duas, três e quatro vozes” além de o canto colectivo, a uma única voz.” É importante também que se exija a realização dos elementos expressivos da música como a dinâmica, a agógica e a clareza do fraseado. Para Sampayo Ribeiro é fundamental não só que os alunos sejam levados pelo prazer, como se integrem no espírito da música, fazendo-os perceber o que estão a cantar: “O limite para que o ensino deve tender é que o aluno consiga ser juiz da sua conduta no conjunto (por conseguinte, dos seus próprios actos) e de saber apreciar as dos companheiros.”⁶⁴ O aluno deve não só alcançar o juízo estético como a auto-disciplina no grupo e são esses comportamentos que traduzem a competência ou não do professor.

De entre as principais medidas a tomar, uma das mais insistentemente apontadas é o recurso ao voluntariado quer dos alunos do 3º ciclo dos liceus, quer dos alunos do pós-preparatório elementar das escolas técnicas, quer dos alunos dos colégios particulares em igualdade de condições com os do liceu. Outra medida indispensável é “apelar para o zelo e para o interesse” dos Reitores dos Liceus, dos directores das Escolas Técnicas e dos Colégios, para que se possam concretizar os projectos.

Apesar do canto polifónico constituir a finalidade principal do Canto Coral, deverá praticar-se o “canto colectivo” a uma voz, “tendo como base o ‘Cancioneiro’ editado pela Mocidade Portuguesa”, e é obrigação para todos o Hino Nacional.

O que foi proposto pela M.P.F. para as raparigas também o é para os rapazes, ou seja, que aos orfeões deverão pertencer os mais qualificados que ensaiarão nas tardes destinadas às actividades da M.P.. As aulas curriculares deverão ser destinadas ao canto colectivo e ao ensinamento dos rudimentos indispensáveis às leituras simples que se tiverem de realizar. Para o 2º ciclo poder-se-ão introduzir conhecimentos referentes à história dos instrumentos e noções de história da música⁶⁵ e para os voluntários do 3º ciclo as actividades que Sampayo Ribeiro propôs no II Congresso.

A diferença que ele estabelece entre os conjuntos orfeónicos formados por raparigas ou rapazes é que só o dos rapazes deve ser representativo dos liceus mistos, embora nessas instituições deva haver um coro feminino “a 2 ou a 3 vozes iguais”.

⁶⁴ *Idem*, pp. 15-16.

⁶⁵ *Idem*, p. 19.

Propõe que se acabe com “a injustificável divisão dos coros em função dos ciclos, nos liceus, bem como os ‘orfeões’ destinados apenas a exhibir-se na festa escolar ou em práticas devotas.” Em vez dessas exhibições propugna a criação de um “festival competitivo” em Lisboa, onde participariam os coros a várias vozes dos liceus do Continente e dos colégios particulares. O final do Festival acabaria com o Hino Nacional, a quatro vozes, o “Grande Coral da Pátria” e a “Marcha da Mocidade Portuguesa” em canto colectivo “com acompanhamento de orquestra ou de banda.”

Tal como para o resto das actividades da M.P. também no âmbito do Canto Coral existiram difuldades de diversa ordem. Para além das externas, verifica-se que também a nível interno os colaboradores da M.P. nem sempre estiveram de acordo. Não se pretendendo incorrer numa excessiva simplificação, detectam-se pelo menos três correntes. Há uma mais simpatizante dos ideais imediatistas de dinâmica e mobilização pretendidos por Carneiro Pacheco, que quer ver realizado um repertório simples, de fácil assimilação, cantado a uma voz pelas massas juvenis que deverão emprestar-lhe a energia que possa entusiasmar a nação. Há a “corrente” com uma vertente mais formativa, que pretende educar auditivamente as alunas e de que é representante Olga Violante no que, em determinados momentos, foi acompanhada por Maria Guardiola⁶⁶. Há ainda a “corrente” Sampaio Ribeiro, que a par dos cânticos e hinos patrióticos, na linha do regime, teve a ambição de realizar um repertório de superior qualidade estética, dentro da música polifónica.

5.2. DA SELECÇÃO E FORMAÇÃO DOS PROFESSORES DE CANTO CORAL

A formação de professores coloca, entre outras questões, a de se saber qual o perfil mais adequado do futuro agente educativo para satisfazer a política requerida.

Apesar do Governo concentrar em si o poder decisório quanto à organização administrativa e pedagógica, às ideias, às normas e aos padrões de comportamento, nem sempre daí resulta o efeito desejado. A tese de António Nóvoa de que “a transmissão de conhecimentos” haveria de

⁶⁶ Por exemplo quando a Fundação Calouste Gulbenkian pretendeu realizar em Portugal um curso com Edgar Willems, houve entre a Comissão Geral e o presidente da FCG uma troca de correspondência [Fevereiro e Março de 1959] na qual Azeredo Perdigão pedia a colaboração dos serviços da M.P.F. O pedagogo suíço será entrevistado por Maria Guardiola para a revista *Menina e Moça*.

predominar sobre todas as outras componentes parece aplicar-se também ao Canto Coral. Mas o discurso dos governantes, nomeadamente de Gustavo Cordeiro Ramos e de Carneiro Pacheco, não encontra eco quer nos programas quer na formação dos professores de Canto Coral.

Até 1925

Com a introdução da disciplina de Música (canto coral) no ensino liceal feminino, a selecção de professores é feita por concurso. Os candidatos deverão possuir o “diploma do curso do Real Conservatorio que habilita para o ensino do canto coral”, sendo o júri do concurso formado unicamente por professores do Conservatório.⁶⁷ A partir de 1918⁶⁸ as normas de selecção dos professores de Canto Coral para o ensino secundário passam a ter uma redacção diferente. Podem exercer, mediante a escolha do Conselho Escolar⁶⁹, o parecer favorável dos reitores (que se deverão pronunciar sobre as condições materiais da escola indispensáveis para a realização da disciplina) e a autorização da Repartição de Instrução Secundária, os docentes que pertençam ao quadro de qualquer liceu ou professores de canto coral que já tenham ensinado esta disciplina nalgum liceu ou outras escolas oficiais. No caso dos professores acima mencionados não terem ensinado em liceus ou escolas oficiais, os candidatos prestariam provas “perante um júri constituído por um professor da Escola de Música do Conservatório de Lisboa, que será o presidente, e dois professores de canto coral, todos nomeados pelo Govêrno.”

Entre os casos acima referidos é estabelecida uma ordem que dá a preferência a qualquer professor do quadro de um liceu, quer seja de Canto Coral ou não. Só na falta destes viriam os outros que teriam de prestar as ditas provas.

O professor admitido será nomeado por um ano e não poderá exceder, tal como os colegas, as 12 horas semanais.

O Decreto nº 7 558 de 18 Junho 1921 reafirma a contratação anual dos professores de Canto Coral pelos Conselhos Escolares nos mesmos termos da legislação anterior. Logo em 1922⁷⁰ a Associação Académica do Conservatório Nacional reagirá aos primeiros efeitos do Decreto acima citado, chamando a atenção para o facto de a documentação não especificar qual a formação exigida, dando azo a que professores pouco habilitados

⁶⁷ Artigos 14º, 15º e 16º do Decreto de 31 de Janeiro de 1906.

⁶⁸ Decreto nº 4 799 de 8 de Setembro.

⁶⁹ Órgão escolar constituído pelos professores em efectivo serviço e pelo reitor que preside.

⁷⁰ Cf. transcrição feita pelo professor REAL COSTA, *op. cit.*, p. 24.

preenchem as poucas vagas existentes nos liceus portugueses. Em 1923 o professor Real Costa transcreverá uma parte do relatório feito pela mesma Associação Académica onde se apontam algumas das vicissitudes de que a disciplina é alvo no sistema educativo. Nesse relatório considera-se que a contratação anual dos professores torna a continuidade do ensino

[...] impossível em matéria onde o programa é vago e os professores são leigos. E isto depois de no artº 115º fazer belas recomendações de ordem pedagógica que decerto não são observadas, pois que não podem ser, já pela incompetência do professor, já pela constante mudança de processos de ensino devida à quase substituição anual do professor.⁷¹

Embora o artº 287º do mesmo Decreto diga que os reitores deverão enviar à Direcção Geral do Ensino Secundário a relação dos candidatos de Canto Coral acompanhada dos documentos comprovativos para a respectiva docência, Real Costa reafirma que não estabelecendo o diploma a documentação necessária só poderá abrir a porta à incompetência pelo que os

Professores - salvo pouquíssimos diplomados - são curiosos com muito ou com pouco *geito* [...] tudo agravado pela ausência total da uniformidade do ensino, estado caótico, sem programa, onde cada *professor* tenta ensinar como lhe dá na *gana*, sem que a minoria dos professores *de verdade* possa impôr mesmo escudada na lei, que é elástica, o programa que um método racional indica.⁷²

Como medidas advoga que o Conselho do Conservatório e a Direcção Geral de Belas Artes superintendam a tudo o que respeite à leccionação da "Música e Canto Coral" — como nomeações dos professores, programas, livros, etc., em qualquer estabelecimento de ensino dependente do Estado." — e propõe que os contratos dos professores passem a ter a duração de cinco anos em vez de um ano como dizia a legislação⁷³. Já em 1916 o Pe Tomás Borba tinha criticado o facto de o Conservatório Nacional não participar dos assuntos relativos à educação musical do país, considerando haver "mesmo um divórcio completo e acabado entre a escola de música e os outros organismos da nossa sociedade."⁷⁴

Em 9 de Maio de 1923⁷⁵ são regulamentadas as condições necessárias ao contrato dos professores de Canto Coral dos liceus, que passam a necessitar: do diploma do curso de piano e de harmonia (grau elementar de composição) e da aprovação em concurso de provas públicas⁷⁶. Mais adiante

71 *Idem*, p. 22.

72 *Idem*, p. 27.

73 *Idem*, pp. 39-40.

74 *Op. cit.*, pp. 11-12.

75 Decreto nº 8 808.

76 *Idem*, Artº 1º a) e b).

o mesmo Decreto acrescenta que constituem condição de preferência aqueles que, em igualdade de circunstâncias, possuam os cursos de ciências musicais e de letras, realizados no Conservatório Nacional de Música, e ainda qualquer dos cursos completos de canto, violino, violoncelo ou qualquer outros feitos na mesma escola.

Das provas públicas, a realizarem-se no Conservatório Nacional de Música, farão parte: um interrogatório sobre pedagogia e literatura de canto coral; a cifração e realização de um baixo e canto alternados passados pelo júri; a improvisação ao teclado de um acompanhamento para uma melodia modulante; a entoação de uma melodia sem acompanhamento indicada pelo júri.

Do júri fariam parte um professor de ensino superior de composição, um professor de canto coral, um professor de ensino superior de piano do Conservatório Nacional e o reitor dum liceu, que seria o presidente.

Ainda neste ano Armando Leça se pronuncia sobre a situação dos docentes de Canto Coral:

[...] sujeitos a contractos anuais; vencendo Esc. 334\$00 minguados por quasi quatro vezes sem receberem e cujas nomeações tardiamente chegam!!! Professores unicos fóra do quadro, com vencimentos inferiores dos seus proprios continuos, a sua situação é vexatoria perante os Conselhos e para com os proprios abusos, dos quais a falta dum leve exame, bem como o sistema de classificação desprestigiam esta disciplina.⁷⁷

Esta era a situação dos professores até ao final da 1ª República.

Apesar da criação em 1911 das Escolas Normais Superiores para habilitação dos professores ao magistério primário, primário superior e liceal, quando aparece o Canto Coral em todo o ensino liceal em 1918, os docentes desta disciplina não serão integrados nestes cursos, ficando privados quer da "preparação pedagógica" quer da "iniciação na prática pedagógica" realizada em dois anos. A razão desta ausência pode-se ter devido ao facto destes docentes não possuírem o grau de bacharel que era exigido aos professores do ensino secundário, o que só viria a acontecer em 1983 (pelo Decreto-Lei nº 310 de 1 de Julho) com a criação das Escolas Superiores de Música.

De 1926 a 1932

Com o Estado Novo as primeiras normas surgem em 2 de Outubro de 1926⁷⁸, criando o lugar de professor efectivo de Canto Coral⁷⁹. O número de

⁷⁷ "O canto coral nos liceus", in *Vida Musical*, nº 2 (Novembro de 1923), p. 12.

⁷⁸ Decreto nº 12 425.

⁷⁹ Artº 78º.

horas de aula deste professor passa de doze para quinze, possivelmente devido ao alargamento do Canto Coral ao 6º ano dos Liceus. Na legislação prevê-se ainda a contratação de professores provisórios sempre que as necessidades o exijam.

Com a redução dos quadros de professores efectivos dos liceus em 11 de Abril de 1927⁸⁰, o regime para os professores de Canto Coral voltará a ser o que fôra estabelecido pelo Decreto nº 7 558 (contratação anual; 12 horas como limite máximo de leccionação; Canto Coral nos primeiros cinco anos do liceu).

Em 9 de Maio do mesmo ano⁸¹ decreta-se que a nomeação dos professores de Canto Coral passe a ser feita por concurso documental entre os indivíduos com o curso superior de piano e harmonia (grau elementar de composição). Mantém-se o concurso de provas públicas. Dá-se a possibilidade aos regentes de Canto Coral efectivos de leccionarem mais três horas que serão contadas como horas extraordinárias.

Em 22 de Setembro de 1927⁸² estabeleceram-se as normas de preferência de nomeação dos candidatos a professores de Canto Coral. Em primeiro lugar seriam providos os aprovados no concurso de provas públicas nos termos do Decreto 8 808 de 9 de Maio de 1923 e, em seguida, os habilitados com o grau superior de qualquer dos cursos do Conservatório Nacional de Música.

Pelo Decreto nº 14 594 de 6 de Fevereiro de 1928 é fixado o serviço obrigatório dos regentes efectivos e provisórios de Canto Coral dos liceus em 15 horas semanais⁸³ assim como as respectivas remunerações.

Sobre a situação do ensino musical e, em particular, da formação dos professores, pronuncia-se Luís de Freitas Branco na revista *Arte Musical* em Fevereiro de 1930⁸⁴. Para o compositor e pedagogo o Conservatório de Música só conseguirá desempenhar o papel que lhe compete de “escola essencialmente técnica equiparáda ao ensino secundário” quando o ensino do solfejo

fôr um facto nas escolas primárias [...] Quando todos os professores primários souberem ensinar solfejo tão bem como ensinam desenho, então poderão os alunos ingressar convenientemente preparados e por meio de exame de admissão, no Conservatório [...]

80 Decreto nº 13 453.

81 Decreto nº 13 571.

82 Decreto nº 14 310.

83 O mesmo acontece para os professores efectivos de educação física dos liceus, assim como para as professoras efectivas e provisórias de trabalhos manuais e às efectivas das disciplinas privativas dos liceus femininos e dos extintos cursos de educação feminina dos liceus femininos de Lisboa e Porto. Para os restantes — efectivos, agregados, interinos e provisórios — o serviço é de dezoito horas semanais.

84 “O Nosso ensino musical”, Ano I, nº 6.

e quando

estiverem instaladas nas Universidades de Lisboa e Porto as cadeiras universitárias de Ciências Musicais [...] onde aprendam a fundo os princípios científicos da sua arte, as pedagogias geral e musical e a metodologia do ensino dos diversos ramos da música

todos os que, na sequência dos cursos do Conservatório, pretendam ensinar, de forma a que fiquem com uma formação equivalente à dos professores das outras disciplinas.

Sobre a desorganização geral do ensino do Canto Coral nos liceus e a necessidade de uma formação universitária para os professores dessa disciplina pronuncia-se igualmente Manuel de Oliveira, então professor do Liceu D. João de Castro. Na sua opinião o professor de Canto Coral não pode ter uma formação inferior à dos restantes colegas. Como tal, deverá obter uma formação geral mais completa da que é dada no Conservatório, deverá ter o curso completo do instrumento e uma formação pedagógica de nível universitário.

Por todas as razões [...] parece-me que será de toda a vantagem e de toda a justiça que se organize desde já o Curso Universitário para a preparação do professor de Canto Coral, criando-se em todos os liceus um novo grupo (Canto Coral) e equiparando os professores aos seus colegas das outras disciplinas: nos deveres, nas obrigações e nos vencimentos.⁸⁵

A formação dos professores de Canto Coral no Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes)

Com a extinção das Escolas Normais Superiores e a criação, em sua substituição, das secções pedagógicas nas duas Faculdades de Letras, sendo a prática pedagógica realizada nos Liceus Normais de Lisboa e Coimbra, começa uma nova fase da formação de professores a que se fez já referência.

Este novo modelo — que para os professores de Canto Coral só passará a vigorar no ano lectivo de 1932-1933⁸⁶ — foi iniciado a partir do Decreto de 28 de Outubro de 1930 no Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes) que, para o efeito:

fica constituindo um meio de aperfeiçoamento de toda a organização e da melhor execução de serviços do ensino liceal, visto que será, simultaneamente, escola

⁸⁵ "O canto coral nos Liceus", *Revista Labor* (1930), p. 39.

⁸⁶ Com a publicação do Decreto nº 20 741 de 18 de Dezembro de 1931, tendo a respectiva regulamentação sido promulgada a 15 de Fevereiro de 1933 (Dec. nº 22 219).

prática do magistério e do aperfeiçoamento profissional, e, sem prejuízo das atribuições da Junta de Educação Nacional, centro de ensaios pedagógicos.⁸⁷

O corpus documental, que serviu de estudo ao único período em que houve estágios para os professores de Canto Coral, é constituído pelos Boletins do Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes) e pelo Livro de Actas dos Júris de Exames de Estado de Canto Coral (10º grupo) que se encontra no arquivo do mesmo Liceu.

Desde 1836⁸⁸ que existia a obrigação de redacção e envio, para a Direcção Geral, de um relatório elaborado pelo Conselho do Liceu com as actividades desenvolvidas durante o ano. Este relatório, da responsabilidade dos reitores a partir de 1860⁸⁹, passou por vários modelos e foi sendo enviado com mais ou menos regularidade consoante as instituições liceais. Contudo, o reitor do Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes), António J. de Sá Oliveira, conseguiu autorização para o substituir por um Boletim anual (realizado com maior detalhe), dada a necessidade que o Liceu “na sua tríplice função de educar alunos, formar professores e realizar ensaios pedagógicos — tem de estabelecer frequentes relações com as famílias, com os outros liceus e ainda com os demais interessados no ensino público.” Entre 1932 e 1938 foram publicados treze Boletins, após o que se suspendeu a sua publicação devido à falta de apoio financeiro. Neles se encontram dados relativos ao pessoal docente e administrativo, à população discente, estagiários, relatos das conferências pedagógicas, festas escolares, etc. Foi com base neste acervo que se pôde reconstituir os estágios dos professores de Canto Coral.

As principais razões apontadas para a sua formação assentam essencialmente na necessidade de dar uma “cultura geral” e não apenas técnico/artística ao professor. O Decreto que determina a formação específica para os professores do 10º grupo, depois de aludir à “repugnância” que ainda existe no país de “admitir que um conservatório seja um liceu musical em que se ministre além do ensino dos diversos ramos da música teórica e prática o ensino secundário geral” conclui que:

O professor de música deveria portanto habilitar-se ao respectivo ensino de forma correspondente à dos professores do ensino secundário, alcançando o diploma do liceu musical, frequentando a Universidade, onde seriam criados, como nas universidades estrangeiras, a licenciatura e doutoramento em música e fazendo finalmente o seu estágio.⁹⁰

⁸⁷ Decreto nº 18 973 de 28 de Outubro de 1930.

⁸⁸ Decreto de 17 de Novembro, artº 64, § 6º. O mesmo descreto que criou os Liceus (reforma de Passos Manuel).

⁸⁹ Decreto de 10 de Abril.

⁹⁰ Decreto nº 22 219 de 15 de Fevereiro de 1933.

A tese de que o músico deve ter uma formação geral equivalente à de todas as outras profissões é um tema recorrente nesta altura, contra aqueles que pensam que ao músico lhe basta a intuição ou o talento. São vários os autores (com particular destaque para o professor Manuel de Oliveira) que defendem que o "conservatório seja um liceu musical" que a par dos conhecimentos especificamente musicais forneça também os outros que qualquer aluno obtém nos seus estudos liceais. Igualmente se defende a preparação universitária do professor de Canto Coral. A propósito desta última diz Luís de Freitas Branco uns anos mais tarde:

O ensino universitário da música, deveria, quanto a mim, constar de quatro grupos: o primeiro, de acústica e fisiologia dos sons, compreendendo a matemática da música; o segundo, das ciências históricas; o terceiro, da estética e o quarto, das ciências pedagógicas. Tudo quanto é útil á orientação superior da música, se poderia arrumar nestas quatro secções.// Quem se destinasse unicamente á carreira de músico prático não necessitaria de frequentar a Universidade, mas os professores, os orientadores em geral, seriam obrigados a cursar na Universidade as disciplinas que lhes dissessem respeito.// Assim se conseguiria para o ensino da música o que se deveria conseguir para todos os ramos do ensino público e particular, que *ninguém ensinasse, antes de ter aprendido a ensinar*.⁹¹

Ainda a propósito da formação geral dos músicos práticos e dos que pretendem enveredar pelo ensino, o autor do Editorial da revista *Arte Musical* alerta para a necessidade de equivalência entre a formação de ambos para que não se dê o caso daqueles que vão ensinar para os liceus ficarem com uma cultura geral superior à dos músicos práticos.

Repitamos pois: o grande problema educativo para nós é: tornar mais artística a nossa cultura geral, e mais culta a nossa escola artística, e não nos cansemos de o repetir...⁹²

As primeiras candidaturas ao estágio de Canto Coral, no Liceu Normal de Lisboa, deram-se no ano de 1932-1933. Houve oito concorrentes. Um não prestou todas as provas, três foram excluídos, pelo que só quatro (considerado o número máximo para todos os grupos) foram admitidos, três do sexo feminino e um do sexo masculino.

O candidato a professor de Canto Coral, para ser admitido no estágio, tinha de ter o curso geral dos liceus (correspondente ao 5º ano de então) e possuir as certidões de solfejo, harmonia e 3º ano de piano, após o que se devia submeter a exame médico para atestar das condições físicas e equilíbrio mental que não o impedisse de realizar as funções requeridas no exercício da actividade docente. Em seguida devia prestar duas provas

91 "Organização musical" (Editorial), *Arte Musical*, Ano VI, nº 205 (10 de Setembro de 1936) (Palestra radiodifundida pela Emissora Nacional a 7 de Agosto de 1936 por LUÍS DE FREITAS BRANCO).

92 "O grande problema educativo", Ano V, nº 157 (10 de Maio de 1935), p. 1.

escritas: a primeira de cultura geral com base nos programas do curso geral dos liceus (uma prova escrita entre as disciplinas de português, francês ou história; outra prova escrita entre as disciplinas de geografia, ciências da natureza, ciências físico-naturais, matemática ou desenho); a segunda (escrita e oral) para testar os seus conhecimentos sobre o programa de canto coral dos liceus. Nestas provas os candidatos não podiam ter nota inferior a 10 valores.

O estágio decorria durante dois anos no Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes) e tinha duas componentes — cultura pedagógica e prática pedagógica. A cultura pedagógica fazia-se a partir de conferências realizadas no liceu, de assistência obrigatória, e de duas cadeiras específicas: Pedagogia Geral da Música e História Geral da Música, ambas anuais, realizando-se cada uma em três lições semanais. A prática pedagógica era feita durante os dois anos de estágio a partir da assistência a aulas modelo dadas pelo metodólogo, de aulas dadas pelo estagiário assistidas pelo metodólogo e pelos restantes estagiários do grupo, da assistência a reuniões do conselho escolar e dos conselhos de classe⁹³ e a quaisquer outras de carácter pedagógico. A admissão ao 2º ano dependia da aprovação nas duas disciplinas e de média não inferior a 10 valores nos exercícios realizados no 1º ano.

Durante o 2º ano o trabalho da prática pedagógica os estagiários deviam continuar a assistir às lições-modelo dadas pelo metodólogo, dar eles próprios aulas com a assistência e discussão posterior pelo metodólogo e colegas, deviam participar nas excursões escolares e nas conferências pedagógicas, assistir a reuniões do conselho escolar, dos conselhos de classe e a quaisquer outras, consideradas úteis, de carácter pedagógico ou administrativo.

No final do 2º ano os estagiários deviam submeter-se ao Exame de Estado, desde que tivessem obtido classificação não inferior a 10 valores nos exercícios do 2º ano. As provas deste Exame eram de dois tipos: de cultura e pedagógicas. Das primeiras faziam parte o acompanhamento à primeira vista de canções adequadas ao ensino liceal (prova oral), a harmonização, para vozes iguais ou mistas, de melodias de extensão adequada (prova oral) e a história geral da música (prova escrita e oral). As segundas dividiam-se em duas (ambas escritas e orais) sendo uma sobre um ponto de didáctica geral e

⁹³ O conselho de classe era constituído pelos professores de cada classe (ano), presidido pelo respectivo director escolhido entre os professores efectivos do 1º ao 9º grupos. Tinham um carácter pedagógico.

administração do ensino secundário e a outra de pedagogia geral da música.⁹⁴

O júri dos Exames de Estado era constituído por um professor do Conservatório, que era o presidente do júri, e por mais quatro professores, sendo um deles o metodólogo do grupo.⁹⁵

Durante o tempo em que decorreram os estágios de canto coral no Liceu Normal de Lisboa, ou seja de 1932 a 1948, os professores foram sempre os mesmos: Hermínio do Nascimento em História Geral da Música, Luís de Freitas Branco em Pedagogia Geral da Música e Josué Francisco Trocado, professor efectivo do Liceu, metodólogo, logo responsável pela didáctica específica do Canto Coral. Este último dava as aulas modelo, assistia e procedia à análise crítica das aulas dos estagiários.

a) As disciplinas de História geral da música e Pedagogia geral da música e a prática pedagógica

Só em 17 de Janeiro de 1934 foram aprovados os programas das disciplinas de História Geral da Música e de Pedagogia Geral da Música⁹⁶.

O programa de História Geral da Música segue uma orientação evolucionista. Para além de tratar, em particular, a música erudita, dá um enfoque especial à música popular portuguesa, à importância do canto coral na Europa, ao papel social do orfeão e à “sua influência na educação cívica e artística”.

A ensiná-lo esteve, como já se disse, o professor Hermínio do Nascimento.

O programa de Pedagogia Geral da Música segue também uma linha evolucionista. Vai da “pedagogia musical empírica dos tempos pre-históricos” aos “pedagogos contemporâneos Riemann, d’Indy, Kretzschmar e Kestenberg⁹⁷ e a luta contra o empirismo.” A nível do reportório aconselha-se

⁹⁴ Toda a matéria que acabámos de descrever encontra-se no Decreto nº 24 676 de 22 de Novembro de 1934.

⁹⁵ Ver Anexo II.

⁹⁶ Portaria nº 7 750.

⁹⁷ LEO KESTENBERG (1882-1962, sucessor de Hermann Kretzschmar [musicólogo, 1848-1924] que havia contribuído para a difusão do canto coral escolar, acredita que a escola poderá formar o homem novo a partir do conceito de “educação popular”, que levará à constituição de uma nova sociedade “libertada da noção de classe”. As suas ideias pedagógicas serão publicadas em *Muzikerziehung und Muzikpflege*, em 1921, e aplicadas até 1932. Neste livro expõe a sua concepção sobre a formação do professor de música nas suas vertentes pedagógica, artística e científica. Em 1918 foi nomeado relator dos assuntos musicais do ministério prussiano das Ciências, Artes e Educação. Em 1929 foi nomeado, contra a vontade da direita, conselheiro ministerial, mas os seus projectos de reforma serão abandonados devido à crise que a república de Weimar então vivia. Contudo contribuiu para o reconhecimento da função do professorado e um dos seus

o "verdadeiro folclore" por oposição à "música banal das cidades". A letra deverá ter um "carácter moral, nacional, instrutivo e recreativo; quanto à música, [as canções] deverão ter elevação e nobreza, sem excluir a alegria e a vivacidade." Os princípios de higiene associados ao ensino do canto coral são alvo de uma chamada especial de atenção.

A ensiná-lo esteve Luís de Freitas Branco. O interesse deste pela pedagogia musical foi sempre grande. A testemunhá-lo estão numerosíssimos escritos seus sobre essa matéria. Na revista *Arte Musical*, na época em que Luís de Freitas Branco era o seu director, há-os assinados e os editoriais não assinados, que pelo estilo e pelas ideias, se julga serem com toda a probabilidade da sua autoria. A influência da cultura alemã é grande quer nos autores citados quer nos exemplos frequentemente dados. Neles se expõe amiúde o que deve ser o ensino da música não só no Conservatório como no ensino geral, havendo uma preocupação constante com a cultura geral dos músicos. Sobre o ensino secundário lê-se a seguinte opinião num editorial não assinado:

O ensino do solfejo compete mais á escola maternal e á escola primária do que aos liceus. A missão musical do ensino secundário preparatório para o superior, deveria ser não só orfeónica mas também cultural. Sem desprezar o canto em côros, seria de grande interesse organizar-se a frequencia a espectaculos musicais, e dar ao ensino da história da música como história dos grandes musicos e formação das grandes obras musicais, o lugar conveniente.// Relegar o ensino da historia da arte musical para a aula de canto coral das escolas secundarias, não seria pratico nem talvez util.// Querendo-se simplificar este ensino poder-se-ia, sem inconveniente, junta-lo com o ensino das restantes artes, e mesmo das literaturas e das dramaturgias [...]⁹⁸

Uma das ideias mais defendidas por Luís de Freitas Branco é a da importância da pedagogia no mundo actual. Para a salientar o compositor-pedagogo serve-se frequentemente da luta travada ao longo da História da Música entre antigos e modernos. Contra a noção de pedagogia como o "ramo científico mais característico do progresso moderno" estaria a atitude do "não saber nada, nada querer saber e tudo fazer pela divina graça da inspiração numa noite febril!"⁹⁹

Para Luís de Freitas Branco pedagogia é sinónimo de formação cultural, de sólida educação geral, esclarecimento, consciência, razão, conhecimento científico, actividade intelectual que conduz ao progresso. O movimento oposto a este é aquele que atribui todo o fenómeno musical à inspiração, ao

ideais - a necessidade de aproximação entre a teoria e a prática musical, entre amadores e profissionais - suscitará adesão na sociedade alemã (PASCAL HUYNH, *La Musique sous la République de Weimar*, 1998, pp. 95-97).

As ideias de KRETZSCHMAR e KESTENBERG terão uma grande influência no pensamento pedagógico de LUÍS DE FREITAS BRANCO.

⁹⁸ "A música no ensino geral" (Editorial), *Arte Musical*, nº 285 (30 de Novembro de 1938).

⁹⁹ "Ainda a cultura artística" (Editorial), *Arte Musical*, nº 70, Ano I (10 de Dezembro de 1932).

acaso, que é fruto do sentimento do irracional e da ignorância, que reage contra a cultura geral. Representa uma mentalidade retrógada e é autoritário.

Freitas Branco considera que o ensino nas escolas secundárias necessitaria:

de uma educação tão completa quanto possível, de bom gosto musical, por meio de festas e de audições de discos e radiofônicas na própria escola, e pela constituição de turnos de alunos para assistir, gratuitamente, a espectáculos de música sinfónica e dramática¹⁰⁰

Este tipo de aprendizagem, defende, dever-se-ia fazer igualmente nas escolas do ensino médio.

Preconiza ainda que, no ensino, se tome em conta a participação do aluno por oposição ao ensino autoritário, ao “crê ou morres do *magister dixit*”. Enquanto que a primeira situação “desenvolve, exige a atitude critica da parte do aluno”, a segunda obriga à memorização, à “lição decorada”. Em suma enquanto a pedagogia recente faz da escola “um elemento de saude e de alegria”, a segunda faz “da escola uma coisa odiosa”.

O que se sabe da prática pedagógica é o resultado da consulta de um manual, de autoria do metodólogo Josué Francisco Trocado, chamado *175 Lições de Canto Coral para uso dos Liceus e Institutos de instrução Secundária, compiladas de acôrdo com o decreto nº 21 150*¹⁰¹.

O manual apresenta uma planificação de aulas para os anos abrangidos com Canto Coral: 50 planos de aulas para cada um dos dois primeiros anos, 25 para cada um dos três restantes. Começa com o teor do Decreto acima citado, depois dá a definição de música de Rousseau ou seja “a arte de combinar os sons de uma maneira agradável ao nosso ouvido” e, por fim, chama a atenção para o canto como sendo “a mais expressiva manifestação musical” e para a necessidade da leitura e da escrita para a execução de “esta língua interessantíssima e universal”.

No programa para cada classe há sempre uma parte teórica, uma prática, prescrições didáticas e algumas observações adicionais. A parte teórica é constituída, essencialmente, pelas matérias do programa; a parte prática pelos exercícios a realizar com base na leitura, na escrita e na entoação; nas prescrições didáticas dá indicações como, para as primeiras aulas, de que a prática deve anteceder a teoria, o solfejo rezado deve fazer-se antes do solfejo cantado e de que as primeiras entoações se devem fazer sem rigor rítmico; nas observações recomenda-se, por exemplo, que se

¹⁰⁰ “Organização musical” (Palestra radiodifundida pela Emissora Nacional a 7 de Agosto de 1936 por LUÍS DE FREITAS BRANCO), *Arte Musical*, Ano VI, nº 205 (10 de Setembro de 1936), p. 1.

¹⁰¹ 1932.

seleccione para o canto apenas os alunos com "sentido tonal", não se devendo dispensar os outros das aulas para que oiçam os colegas. Seguem-se as planificações das lições que se baseiam essencialmente nos rudimentos, em pequenos questionários para verificação da aprendizagem realizada, em canções didácticas para apoio das matérias e de canções que contêm os conteúdos adquiridos. Os pedagogos citados são Jacques Dalcroze, H. Jacoby e M. A. Gedalge.

A questão da aprendizagem dos rudimentos (com um peso muito forte no programa de 23 de Abril de 1932), principal base em que assenta o manual, foi matéria muito discutida pelos professores da época, como já antes se fez referência. A esse respeito pronunciou-se, como já se disse, Mário de Sampayo Ribeiro:

[...] É claro que só com duas aulas por semana nos primeiros anos e uma nos mais não havia tempo para ensinar as noções fundamentais de música a todos e fazê-los cantar a vozes [...] Caiu-se no extremo oposto [...] Passava-se o ano com lições de teoria, enfadonhas e áridas por natureza [...] É de ver que, nestas condições, as aulas de canto coral que nunca tinham sido alvo dos amores dos rapazes, passaram a ser objecto de clara adversão se não de ódio.¹⁰²

E sugere:

Ora porque a realidade nos mostra que só nos liceus (e também talvez em alguns Asilos) se poderá fazer algo que preste, parece-me que o melhor será diligenciar amenizar o ensino e fazer que êle volte a ser de ouvido e não por música. [...] poderia continuar a ministrar-se o ensino de rudimentos de música e talvez mesmo se pudesse levá-lo um pouco mais longe. Mas isso apenas com carácter facultativo, para quem quisesse e sòmente em aulas realizadas especialmente, além das de canto coral propriamente dito.¹⁰³

Não só se considerava que os rudimentos eram uma das principais causas do insucesso como se achava que não cabia ao ensino secundário fazê-lo mas sim ao Conservatório.

b) Conferências

As conferências foram regulamentadas em 17 de Abril de 1931 pelo Decreto nº 19 610. Eram de dois tipos. As primeiras tinham como finalidade promover o convívio entre os estagiários e todos os professores dos liceus e proporcionar um maior conhecimento das diversas disciplinas. As segundas prestavam informação científica e pedagógica sobre os assuntos mais relacionados com a actividade educativa. As primeiras eram da

¹⁰² Lisboa, 2 de Abril de 1942, ANTT, Arquivos particulares da Mocidade Portuguesa, cota: 3720.

¹⁰³ *Idem*.

responsabilidade de um relator, normalmente um estagiário sorteado entre todas as disciplinas, e no final eram objecto de discussão por parte do público que era composto por pessoas da escola e outras convidadas para o efeito. As segundas podiam ser realizadas pelos metodólogos ou pelas pessoas convidadas — o decreto ainda previa a participação de estagiários — e dispensavam a discussão.

A partir das actas das conferências, publicadas nos Boletins, consegue-se obter uma visão mais próxima da vida da escola. Pelos elogios e críticas que os assistentes faziam, tem-se uma noção das expectativas que se alimentavam sobre as disciplinas, dos obstáculos que existiam e das tendências dominantes na formação dos professores.

Aos estagiários de Canto Coral couberam (durante o período em que foram publicados os Boletins) os seguintes temas:

- "A Família e a Escola"
- "O Canto Coral como factor educativo: a) seus objectivos, características e influência social; b) sua contribuição para o estudo das línguas, mormente da língua materna, e para o das outras disciplinas do ensino secundário"
- "Festas escolares"

Mesmo que o tema não dissesse directamente respeito à disciplina de Canto Coral esta acabava sempre por ser referida. Assim, no que respeita ao primeiro tema uma das estagiárias de Canto Coral é confrontada com a intervenção de um professor que, para exemplificar o alheamento das famílias em relação à escola, se refere às queixas destas sobre o "tempo gasto pelos seus filhos nas aulas de canto."¹⁰⁴ Este tipo de alusões, feitas de quando em quando, serve de pretexto aos professores de Canto Coral para associar esse tipo de opiniões ao atraso cultural em que o país vive, que só vê a importância das matérias no que é imediatamente útil. No 3º tema este assunto volta a ser mencionado para reforçar a importância da música, presença dominante em todas as festas, como elo vital entre a escola e a família, na medida em que as festas constituíam as poucas oportunidades para a presença das famílias na escola. O tema "Festas escolares" proporciona à estagiária a descrição da disciplina nas suas várias funções — recreativa, educativa, social e estética: o elemento recreativo pela "alegria e entusiasmo" que desperta nas crianças¹⁰⁵, e cita Fénelon quando diz: "Interrompa-se o estudo com um divertimento"; o elemento educativo pelo que reflecte da aprendizagem das aulas; o elemento social, sempre muito enfatizado, pelo que exige de disciplina e "espírito de colaboração"; o

¹⁰⁴ Boletim nº 7, Ano III (1934).

¹⁰⁵ O que se sabe acontecer, quando acontece, só aos mais novos (1ª e 2ª ano do Liceu).

elemento estético porque lhe é inerente como arte e permite aos alunos exteriorizar as “naturais tendências dos seus espíritos”. O principal problema reside, na opinião da estagiária, depois reforçada por um colega e pelo metodólogo, na falta de reportório para a escola e dá como modelo a “Alemanha onde se chegam a fazer óperas infantis”¹⁰⁶. Segundo a relatora o reportório escolar dever-se-ia basear em “cânticos patrióticos” e “músicas regionais alegres”.

A conferência “O Canto Coral como factor educativo”, realizada em 24 de Fevereiro de 1934, teria como principal finalidade dar a conhecer à assistência o papel da disciplina. O estagiário a quem coube “por sorte” ser relator deste tema, baseou a sua exposição, conforme se depreende da acta, na descrição histórica e no princípio de que o canto foi “a primeira manifestação musical do homem”. Dá como modelos Lutero¹⁰⁷ e Wilhem. Fala da difusão do canto em Portugal mas lamenta que no país o orfeão não esteja tão disseminado como no resto da Europa devido à falta de cultura musical da população, “limitada ao conhecimento de canções estrangeiras ou do fado, erroneamente chamado canção nacional.” Apresenta o regulamento do Canto Coral nos liceus e, no final, apela para a necessidade de se fazer da música um elemento social. As intervenções feitas por metodólogos e restantes estagiários centraram-se em duas componentes da disciplina: no seu valor social [massas ordeiras] e no seu papel propedêutico particularmente no que respeita às línguas. Relativamente à primeira o professor J. Trocado dá como exemplo “a maneira como operários de vários partidos comemoram, ordeiramente, e sem policiamento, o 1º de Maio em Genebra” e Hermínio do Nascimento “assevera que se terá realizado uma grande obra social, quando se orfeonizar o país.” A segunda componente provoca uma discussão mais acesa entre aqueles que enfatizam o papel “auxiliador” da disciplina no estudo das restantes (reitor e uma das estagiárias de Canto Coral) e a posição que sustenta que as diferentes disciplinas se ajudam mutuamente e que o Canto Coral tem características próprias que por si só justificam a sua inclusão no ensino (curiosamente um

¹⁰⁶ Esta ideia da ópera infantil é objecto de um artigo, provavelmente de LUÍS DE FREITAS BRANCO, em *Arte Musical*, nº 31 (1 de Novembro de 1930). Não foi por acaso que a estagiária se lhe referiu. Publicado no editorial, o autor começa por referir uma conferência ouvida na Sorbonne, em que o orador chama a atenção para os “pedagogos nascidos no século XX que trouxeram ao mundo esta grande novidade; que se pode ser jovem de corpo e de espírito, que se pode ser creador brilhante no campo da arte, estudando e cultivando a pedagogia.” Como exemplo dá a “ópera escolar: *Der Jasager* que tomaremos como modelo de realizações neste género.” E como exemplo antagónico a este dá a representação, feita antes no Coliseu, da *Bohème* ou da *Viúva Alegre* cantadas por crianças que “é peor que anti-artístico e anti-pedagógico: é repugnante.”

¹⁰⁷ Muito referido pelos autores da época.

estagiário de Português/Francês)¹⁰⁸. Há ainda a intervenção do professor Hermínio do Nascimento que chama a atenção para a distinção que há que fazer entre o ensino da música no Liceu e no Conservatório¹⁰⁹. No seu entender o primeiro deve ter uma função recreativa e higiénica no que, neste último caso, se assemelha à Educação Física, deixando para o Conservatório a história da música ou as noções de acústica.

Da selecção de professores de Canto Coral entre 1935 e 1947

O Decreto nº 26 044 de 13 de Novembro de 1935 especifica alguns aspectos do Exame de Estado, nomeadamente que a classificação se processa em duas fases: na primeira avaliam-se as provas da parte geral (provas de cultura), na segunda as da parte especial (provas pedagógicas). Ambas as provas são eliminatórias. A classificação final será o resultado da média obtida nos dois tipos de provas.

Em 14 de Outubro de 1936¹¹⁰ o Liceu Normal de Lisboa perde a designação de normal e passa a chamar-se Liceu Nacional de Pedro Nunes. A partir desta data os professores de Canto Coral deixam de ser efectivos e passam à condição de contratados¹¹¹. O mesmo documento autoriza ainda a contratação de pessoal, para o ensino do Canto Coral, que não tenha as habilitações que até aí eram exigidas, desde que sejam considerados "idóneos" após parecer da Junta Nacional de Educação"¹¹².

Durante o período em que decorreu o estágio dos professores de Canto Coral fizeram Exame de Estado 46 professores¹¹³. Pelo que se pôde verificar não houve alterações significativas entre 1932 e 1947, datas que marcaram o início e o final do estágio deste grupo de professores.

¹⁰⁸ No mesmo ano pronunciou-se sobre o mesmo assunto SILVEIRA PAIS, professor de Canto Coral do Liceu Camões e membro de alguns júris dos Exames de Estado. Sobre o valor propedêutico do Canto Coral diz: "Tem-se procurado captar a simpatia do vulgo para o canto escolar, atribuindo-lhe benefícios de higiene vocal e até de ortofonia, dando-lhe valor de prioridade. Sem negar estas atribuições, poderemos classificá-las de grosseiras, em face das vantagens morais, únicas, ou as mais importantes, que o canto-coral oferece e promove principalmente." (SILVEIRA PAIS, "O estado do Canto-coral no concerto da educação", *Revista Labor*, nº 55 (Maio de 1934), p. 419).

¹⁰⁹ Polémica muito frequente na altura.

¹¹⁰ Decreto-lei nº 27 084, Artº 49º.

¹¹¹ Artº 22º § 1º e § 4º.

¹¹² Artº 23º § 7º.

¹¹³ Ver Anexo III.

Da selecção de professores de Canto Coral a partir de 1947

A 17 de Setembro de 1947¹¹⁴, na reforma do ensino liceal de Pires de Lima, são anulados os estágios em Lisboa passando-se a fazer apenas em Coimbra. Com a anulação dos estágios no Liceu de Pedro Nunes acabam com eles, definitivamente os de Canto Coral. A partir desse momento a habilitação para professores desta disciplina passará a fazer-se por concurso de provas públicas nos mesmo termos ternos da legislação de 9 de Maio de 1923. Os candidatos terão de possuir um curso superior do Conservatório, o curso geral dos liceus e deverão prestar cinco provas: uma prova escrita sobre a matéria do ensino do canto coral, uma prova escrita sobre a didáctica do canto coral, um interrogatório sobre métodos de ensino e questões respeitantes ao canto coral, uma lição prática a alunos do liceu, pertencentes a uma turma designada pelo júri com vinte e quatro horas de antecedência, e regência do orfeão do liceu, sobre pontos indicados pelo júri, indicados com vinte e quatro horas de antecedência.¹¹⁵ A nomeação só será feita com prévia informação da Mocidade Portuguesa ou da Mocidade Portuguesa Feminina. No caso de haver liceus e secções femininas com menos de dez turmas e que não possuam professores contratados de Canto Coral, não se fará provimento de professoras eventuais e caberá à Mocidade Portuguesa ou à Mocidade Portuguesa Feminina resolver o problemas "pelo modo mais conveniente."¹¹⁶

Mais uma vez se pede aos candidatos que façam o que em lado nenhum se oferece, isto é que possuam uma formação prévia que é inexistente.¹¹⁷

O estado desta situação é alvo de muitas críticas, inclusive de Mário de Sampaio Ribeiro que, em 24 de Fevereiro de 1956, por ocasião do II Congresso Nacional da Mocidade Portuguesa, propõe que a formação dos

¹¹⁴ Decreto nº 36 507.

¹¹⁵ Decreto nº 36 508 de 17 de Setembro de 1947, Artº 253º.

¹¹⁶ Artº 110º 5.

¹¹⁷ Segundo a informação da professora ISABEL CARNEIRO, que fez o concurso em 1961, as provas decorriam, na prática, do seguinte modo: as escritas e o interrogatório realizavam-se durante a manhã; a lição prática e a regência do orfeão da parte da tarde. No que respeita às provas realizadas na parte da manhã pedia-se o auto-didactismo dos candidatos, dado que não recebiam o tipo de formação que lhes era exigido nem lhes era fornecida qualquer bibliografia. Sobre as provas práticas, apesar de conhecerem o seu conteúdo com 24h de antecedência, os candidatos deviam possuir o mesmo auto-didactismo dado que, durante o seu curso de música, não só não faziam regência como, à excepção dos alunos de canto, não tinham conhecimentos de técnica vocal. Para a realização da aula foi-lhes pedido o ensino dos bemóis. Para a regência foi-lhes exigida a direcção de três peças a mais de uma voz (julga-se terem sido três) com os alunos que constituíam o orfeão do Liceu Pedro Nunes. Dos 20 candidatos desse ano passaram 3 com notas entre os 10 e 10,3 valores. Este concurso só era válido por três anos. Passada a prova, se o candidato não se efectivasse nos três anos seguintes tinha de voltar a repetir as provas públicas.

professores de Canto Coral passe para a Mocidade Portuguesa na medida em que nenhuma instituição, nem o Conservatório Nacional, a oferece.

Futuramente o ensino de canto coral seria ministrado, desde a escola primária pelos diplomados com esse curso, de natureza essencialmente prática, se bem que não excluindo sérios conhecimentos musicais.¹¹⁸

Desde que o Canto Coral surgiu nos liceus e até 1960, o estágio dos professores apenas se processou entre 1932 e 1948. Durante este período nem a sua formação académica era adequada ao que lhe iria ser pedido no estágio, nem a formação profissional adquirida era suficiente para responder às exigências da actividade profissional que o esperava. Com uma formação muito teórica, tendo como exemplo o modelo único que representava o metodólogo, sujeito a um controlo hierárquico rígido, dificilmente poderia experimentar modelos alternativos que favorecessem a sua autonomia.

Este período de formação foi contudo aquele em que o professor de Canto Coral mais perto esteve do reconhecimento profissional que o pudesse aproximar aos colegas dos restantes grupos. Este lapso de tempo corresponde sensivelmente ao período a que Nóvoa chamou de “tentativa de edificação da escola nacionalista” ou, segundo João Formosinho, à fase em que o regime mais se empenhou na implementação de “um espírito mobilizador” (ver capítulo 3). A crença no papel que a disciplina poderia desempenhar na mobilização disciplinada da juventude, através das mensagens de que seria portadora nos seus cantos patrióticos, através da disciplina a que a prática coral obrigava, levaram os governantes a dedicar-lhe uma atenção muito especial na política educativa.

Contudo a formação dos professores parece contradizer esta aspiração. A ênfase dada aos rudimentos, o ideário do programa da disciplina de Pedagogia e do seu professor (bem patente nos seus escritos) o insucesso da disciplina que se pode ler nalguns relatórios¹¹⁹, tudo, em suma, parece contrariar a finalidade desejada.

¹¹⁸ MÁRIO DE SAMPAYO RIBEIRO, *Comunicação ao II Congresso Nacional da Mocidade Portuguesa, Lisboa, 24 de Fevereiro de 1956.*

Na realidade, MÁRIO DE SAMPAYO RIBEIRO num relatório da “Mocidade Portuguesa”, arquivado na Torre do Tombo [cota: 3720] diz que: “[...] nem no próprio Conservatório Nacional de Música (...) se trabalha de maneira que se veja e conta-se pelos dedos as exhibições corais dadas em vários anos consecutivos.”

¹¹⁹ Mais do que uma vez o reitor do Liceu Pedro Nunes se referiu com desagrado às notas negativas atribuídas aos alunos na disciplina de Canto Coral. Num Conselho Escolar realizado no ano lectivo de 1935-1936 diz nomeadamente: “Tendo-se em consideração que, nas quatro disciplinas [Trabalhos Manuais, Canto Coral, Educação Física e Instrução Moral e Cívica], as notas traduzem o maior esforço do aluno, ou seja o seu maior interesse, somos levados a concluir que o Canto Coral toma, entre elas, sob este aspecto, o último lugar — situação que todos devemos procurar corrigir. [...]” *Boletim do Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes)*, nº 11, p. 229.

Estabilizada a situação política, normalizadas as estruturas, o Canto Coral perderia a sua função ideologicamente útil para se tornar “manifestamente” inútil sendo os seus professores, então, dispensados do estágio.

6. O REPORTÓRIO E A ACTIVIDADE CORAL NO LICEU

Para o estudo do reportório procedeu-se ao confronto de três tipos de fontes: a legislação, os manuais editados, e o material utilizado nas festas que se realizaram nas escolas.

A legislação define as orientações que devem ser seguidas na escolha do reportório que, em definitivo, deveriam contribuir para a concretização dos objectivos previstos para a disciplina. Esses documentos são os que regulamentaram a disciplina em 1918, 1932, 1936 e 1947.

Os manuais reflectem as inflecções dos professores face às orientações dadas, ou a importância que lhes mereceu cada uma das componentes. Estas inflecções são particularmente relevantes numa disciplina para a qual, ao contrário das outras, não existiu o manual único. A análise dos manuais partiu dum levantamento feito na Biblioteca Nacional, Torre do Tombo e do recurso a alguns particulares que ainda conservavam estes livros¹. Do conjunto fez-se a apreciação apenas daqueles que se reflectiram nas festas escolares, única forma, pareceu, de poder ajuizar da sua utilização prática.

As festas representavam momentos importantes da vida da escola. Realizavam-se em momentos simbólicos, permitiam frequentemente a assistência das famílias e transmitiam a imagem do Liceu para o exterior. As festas tomaram também uma particular relevância neste trabalho por constituírem um *corpus* documental disponível, com uma descrição detalhada nos *Boletins do Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes)*, a partir de 1930-1931, e porque foram alvo de uma rubrica própria nos relatórios dos reitores. Este material revelou, contudo, muito pouca unidade. Quando é mencionada a participação dos orfeões nas festas nem sempre se descreve qual o reportório cantado. Quando este é referido aparece frequentemente com gralhas. Dada a quantidade dos relatórios dos reitores se revelar demasiado extensa para este trabalho, teve de se proceder a uma selecção. Em primeiro lugar consultaram-se todos os que existiam entre 1935 a 1939, para depois se poderem fazer opções. Deste levantamento resultou a escolha do Liceu Dr. Bissaia Barreto da Figueira da Foz e do Liceu Infanta D. Maria de Coimbra por serem dos que apresentavam maior número de exemplares e assim se poder avaliar o que interfere na continuidade das actividades. Nalguns destes relatórios refere-se, por vezes, a participação de alguns

¹ Uma fonte que permitiu identificar com maior precisão a quantidade de manuais publicados e as datas em que foram editados, foi o trabalho realizado no âmbito do Seminário de História da Música Portuguesa do Mestrado de Musicologia Histórica *Editores de Música Didáctica: a Valorização da Música na Formação do Indivíduo*, de Paulo Esteireiro.

alunos e professores a tocarem instrumentos nas festas². Como o objecto deste estudo é o canto coral e porque o estudo desses instrumentos é feito fora do Liceu, optou-se pela sua não inclusão.

De 1918 a 1931

O decreto nº 4 799 de 8 Setembro de 1918 diz que as canções devem ser adaptadas à idade dos alunos “segundo o tríplice critério da moral, da beleza e do sentimento nacionalista”, excluindo todas aquelas que possam “suscitar a imoralidade, todas as que não concorram para educar artisticamente o aluno e preferindo, dentro destas normas, aquelas que tenham carácter nacional”³. Nos dois primeiros anos deverão ser arranjadas de modo a que possam executar-se a uma, duas ou três vozes, sem qualquer acompanhamento, e nos outros anos a quatro ou cinco vozes. A estas normas acrescenta-se que se podem incluir canções em língua estrangeira. Quanto aos textos das canções portuguesas devem ser escolhidos por entre as poesias dos autores portugueses. Recomenda-se igualmente que o canto coral tome parte activa nas festas escolares com o objectivo de alargar o carácter educativo destas participações a toda a comunidade escolar e não como mera exibição estéril.

Até 1932 publicaram-se manuais de vários autores⁴ mas, segundo as fontes, o que parece ter tido maior divulgação durante o período republicano foi o de Tomás Borba, *O Canto Coral nas Escolas*⁵, editado pela 1ª vez em 1910 e reeditado em 1913, e 1926. É natural que tanto este manual como as *Toadas da nossa Terra*, escrito pelo mesmo autor para as crianças da

² Havia ainda a situação excecional do liceu organizar concertos o que aconteceu em Leiria nas chamadas “Horas de Arte”, de que se dá um exemplo em anexo. Acontecia, por vezes, um Liceu receber, por razões também excepcionais, a visita de músicos, como o Liceu Pedro Nunes, entre outros, onde se refere ter-se realizado, em Maio de 1937, “pelas 21,30 h., um concerto de música francesa oferecido aos alunos das escolas de Lisboa pelo Instituto Francês em Portugal, sob o patrocínio do Instituto para a Alta Cultura. Madame Dora Goussich-Feller, laureada dos conservatórios de Zagreb e de Paris, executou em piano Steinway um notável programa de carácter didáctico, tendente a resumir a evolução recente da música francesa desde Debussy até aos contemporâneos, cujo sentido foi explicado previamente em curta alocução pelo sr. prof. Freitas Branco. No programa estavam representados Debussy, Fauré, Ravel, Fl. Schmidt, Ibert, Milhaud, Poulenc, Eric Satie e G. Auric, com alguns trechos inéditos em Portugal. Assistiram cerca de 1200 pessoas, em que se notavam algumas eminentes personalidades do meio artístico e literário de Lisboa [...]” *Boletim do Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes)*, nº13. Ano VII (1938).

³ Artº168º c).

⁴ ANTÓNIO EDUARDO DA COSTA FERREIRA, *A.B.C. Musical e Cancioneiro*, Coimbra, Edições Olímpio Medina, 1930; SILVEIRA PAIS, *Canto Coral e Música Elementar*, Lisboa, Sasseti, 1910 e 1926; J. GONÇALVES SIMÕES, *Escutar, Cantar, Solfejar*, ed. do autor, 1926 e 1950, (aprovado pela M.P.); HERMÍNIO DO NASCIMENTO, *Canto Coral*, Lisboa, Salão Neuparth/Casa Valentim de Carvalho, de 1910 e 1926.

⁵ Vol. I (canções a uma voz), II, Lisboa, Editor G. de Lacerda, Tipografia Comércio.

primária mas muito utilizado nos Liceus, tivessem sido os de maior consulta e utilização devido não só ao prestígio de que o nome de Borba gozava no meio musical, como pelo seu envolvimento ao nível da institucionalização do Canto Coral.

O Canto Coral nas Escolas está dividido em quatro volumes. O primeiro contém canções a uma só voz, o segundo, terceiro e quarto canções a duas, três e quatro vozes respectivamente.

Para se ter uma noção do tipo de canções que Borba escrevia para as crianças far-se-á a análise do primeiro. É composto por 41 melodias com acompanhamento e 17 cânones a duas vozes. Os autores escolhidos para as poesias das melodias com acompanhamento são Camões, com o maior número de poemas, seguido de João de Deus, Correia de Oliveira, Guerra Junqueiro, António Nobre, Alexandre Herculano, Bocage, Teófilo Braga, António Lopes Vieira, Antero de Quental e Sá de Miranda. Nesta colectânea não há nenhuma canção com letra estrangeira e existem apenas duas de origem popular.

Sobre a utilização de textos de autores portugueses defendia Borba:

Os poetas nacionais, por isso que, como nós todos, têm sentido a alma do povo [...] hão-de ser sempre os melhores inspiradores dum compositor que queira ser do seu país, como devem ser os que pretendem colaborar com a mocidade. O cancionero escolar assim organizado tem ainda, [...], a não menos importante de ajudar as crianças a fixarem, desde cedo, as belezas da literatura nacional.⁶

A temática mais recorrente das melodias é a natureza reproduzida na sua diversidade campestre, onde se destacam: as árvores e as plantas (o salgueiro, a avenca, a olaia), as flores, as aves (as andorinhas, o rouxinol, o cuco), as quatro estações, o pôr do sol e o luar, os rios e o mar (uma única vez). Por vezes a natureza reflecte os sentimentos humanos, outras alerta para os bens que dá ao homem, como o trigo, ou a lenha da qual o pobre faz o berço para a criança. Os cânones assim como muitas melodias têm uma finalidade ética acentuada. Ou se apresentam sob a forma de alegorias ou remetem directamente para acções como a caridade ou o prazer de repartir os bens com os mais pobres. Outros temas que aparecem com menos frequência são: a escola, onde a instrução é tratada como a luz que alumia, o patriotismo (numa só canção), o cantar, como elemento indissociável da natureza do homem e, sobretudo, o canto de embalar. Apenas uma canção evoca a guerra, para falar do soldado que não sabe se regressa a casa.

⁶ "O Canto Coral nas Escolas", in *Arte na Escola*, Lisboa, p. 22.

A fraca presença das canções populares pode ter a ver com o facto de Tomás Borba considerar que estas últimas são pouco apropriadas para a juventude na medida em 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.// Há quadras populares, ninguém o ignora, que são um verdadeiro achado de inspiração e mimo poético, algumas das quais, porém, poderão ser cantadas por aqueles que lhe compreendam o sentido amoroso, mas nunca por crianças.// O duplo sentido que encerra muitas vezes a aparente singeleza duma cantiga do *Trevo*, do *Regadinho* ou da *Caninha Verde*, vale bem o lugar de honra que as publicações pornográficas lhe reservam. [...] ⁷

Para além dos problemas que apresentavam as canções populares deve-se acrescentar o facto dos poetas portugueses "ignorarem por absoluto", segundo Borba, "os princípios elementares da música e seus ritmos", por terem descurado em absoluto este campo, à excepção de Castilho "cujas pisadas não foram seguidas" ⁸. Por fim, a ausência de canções religiosas deve-se, ainda segundo o autor, ao ambiente de secularização que o país atravessou durante o período republicano.

O problema da canção escolar é, no actual momento histórico, de mais difícil solução do que nunca, por motivo da laicização ou neutralidade em matéria de religião em que os governos do regimen agora adoptado parece quererem manter a escola. ⁹

Para tornear este problema decide adoptar um tipo de "religiosidade ligeiramente panteísta" que possa ser aliado a um sentimento poético "tão exacto como elevado".

A forma estrófica mais utilizada é a quadra, mas também as sextilhas e os tercetos.

As frases musicais são claramente definidas e delineadas sobre os versos e a métrica tem uma grande regularidade. A maioria das melodias e cânones estão no modo maior, quando utilizam o modo menor é na sua variante modal.

O âmbito das melodias nunca ultrapassa a 11ª e é adequado à tessitura das crianças. O ritmo é muito regular, respeitando com rigor a acentuação das palavras. O canto é sempre silábico e de uma grande fluência. Determinadas características — como a divisão binária do tempo, as tonalidades maiores, a harmonia, a recorrência frequente à tónica — são tão comuns em todas as

⁷ TOMÁS BORBA, in *Revista de Educação Geral e Technica*, Série I, nº 3, (Abril de 1912), p. 237.

⁸ *Idem*, p. 236.

⁹ *Idem*, p. 239.

canções que a adopção das mesmas soluções faz com que a maioria das canções seja bastante idêntica.

Outro manual publicado antes de 1932 foi o *Canto Coral* de Hermínio do Nascimento. É composto por 24 canções a uma voz com acompanhamento e seis canções a duas vozes. A maioria das canções tem uma finalidade moral expressa sob a forma de fábula ou de simples narrativa. Das restantes canções uma parte canta elementos da natureza, em particular, a primavera e os seus encantos, três cantam o valor da Escola, e outras três fazem ouvir pregões. Na maioria delas o cenário é o campo. Algumas utilizam elementos onomatopaicos. São todas estróficas. As frases musicais encontram-se claramente delineadas respeitando a acentuação das palavras. Musicalmente este reportório apresenta maior variedade rítmica, harmónica e tonal do que as canções de Borba. Não há canções populares e dos vários poetas escolhidos os mais conhecidos são João de Deus, Bocage e Guerra Junqueiro.

A única fonte encontrada que, neste período, faz referência às festas escolares é o *O Boletim do Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes)* que, como se disse anteriormente, só começa a descrever as actividades educativas a partir do ano lectivo de 1930-1931. As festas mais referidas nestes Boletins são: a recepção aos novos alunos, a abertura solene das aulas, a árvore do Natal e as festas das Solidárias dos vários ciclos¹⁰, sendo estas as que mobilizavam mais os alunos e, em particular, os professores de Canto Coral.

Outros momentos festivos eram as comemorações anuais que celebravam datas oficiais como o aniversário do Liceu (20 de Janeiro) ou o dia da Independência Nacional. Com carácter mais pontual celebraram-se outros eventos com particular significado para a escola.

Em quase todas as festas do Liceu participavam os grupos corais. O do 1º ciclo, Orfeão Infantil, era constituído pelas turmas da 1ª e 2ª classes. O do 2º ciclo, Orfeão Maior, reunia as turmas da 3ª, 4ª e 5ª classes.

O 1º Boletim refere que no início das festas era sempre cantado o Hino Nacional seguido do Hino Liceal (da autoria do professor de Canto Coral, Josué Francisco Trocado). O "resto do reportório é constituído por canções populares portuguesas que incluem a Madeira, os Açores, Cabo Verde e a ilha do Príncipe, canções populares francesas e canções de autores portugueses [...] Por ocasião da visita de estudantes estrangeiros canta-se o Hino Académico Internacional *Gaudeamus*".

As únicas festas descritas no ano lectivo de 1930-1931 são a da Independência Nacional e a do 20 de Maio (festa das Solidárias da 1ª e 2ª

¹⁰ As Solidárias eram tipos de "associações" que representavam as turmas e tinham uma acção educativa.

classes). Nestas festas a quase totalidade das canções que o orfeão canta são do professor de Canto Coral, J. F. Trocado.

No ano lectivo de 1931-1932 as festas descritas¹¹ são a do aniversário do Liceu e a festa da 3ª, 4ª e 5ª classes. A maioria das canções ou é da autoria do professor de Canto Coral (algumas delas já ouvidas no ano anterior) ou reconstituídas e adaptadas por ele como “Ondas do Mar de Vigo”, cantada pelas alunas dos cursos complementares.

Nestas festas não há qualquer menção a canções que se refiram às colónias como se dizia no *Boletim* nº 1.

Em suma, no que respeita ao reportório de Borba e Nascimento, as canções não fogem muito ao que diz a legislação de 1918, à excepção do critério nacionalista, menos presente no conjunto das canções, e do acompanhamento das canções a uma voz nos dois manuais, o que era desaconselhado no programa. Apesar da recomendação de se utilizarem “poesias de autores portugueses” Borba refere, como se viu, alguns dos problemas que os textos levantam. Muito frequentemente, e tal como aconteceu no Pedro Nunes, os professores de Canto Coral irão escrever as suas próprias canções para os alunos. Quanto à participação dos orfeões nas festas escolares esta será uma constante com mais ou menos reportório, mais ou menos brilho em todos os Liceus.

De 1932 a 1935

A partir de 23 de Abril de 1932, data que marca a regulamentação mais detalhada da disciplina durante todo o período do Estado Novo, saem novos manuais elaborados segundo as normas prescritas na legislação. Até 1936 serão publicados de Tomás Borba, *Solfejos, Canções e Cânones* ¹², de Silveira Pais (professor do Liceu Camões), *Método de Solfejo Entoadado e Canto Coral* ¹³ e, de Josué Francisco Trocado (metodólogo do Liceu Normal de Pedro Nunes), *175 Lições de Canto Coral para uso dos Liceus e Institutos de instrução Secundária* ¹⁴.

As principais finalidades do programa enunciadas logo no início — a “estética”, a “fisiológica” e a “recreativa” — aconselha-se, no que diz respeito ao reportório, cânones em todos os anos, como meio de chegar ao canto polifónico “meta de todo o esforço educativo nesta disciplina, que não se

¹¹ *Boletim* nº 4, Ano II (1933).

¹² (adequados ao programa de Canto Coral dos Liceus), vol. I, Lisboa, Neuparth/Valentim de Carvalho, 1934.

¹³ Lisboa, Sasseti, 1932.

¹⁴ (compiladas de acôrdo com o decreto nº 21 150), Póvoa de Varzim, Tipografia de “O Poveiro”, 1932.

circunscreve ao âmbito liceal, mas aspira a uma ascensão às escolas superiores [as universidades] e a exercer a acção moral que lhe compete na vida do País." Para além destes, devem utilizar-se canções regionais e nacionais com textos compostos por poesias claras, de metro fácil, breve e bem ritmado, "de carácter educativo, patriótico e recreativo", evitando-se os que despertem "sentimentos doentios".

O manual *Solfejos, Canções e Cânones* de Tomás Borba foi feito para satisfazer muitos pedidos que o autor recebeu de professores que sentiam dificuldade em cumprir o regulamento.

Este manual é organizado da seguinte maneira: primeiro vem a teoria, depois alguns exercícios de solfejo entoado e a seguir alguns exemplos para serem cantados com letra, alternando cada canção com um cânone a duas vozes. A maioria das canções são a uma voz e algumas a duas.

A temática é mais diversificada do que no manual anterior. A natureza surge nos seus vários elementos, mas com menos frequência dada a recorrência a outros temas. Também há exemplos de canções com carácter acentuadamente moral, embora em escasso número. São duas as canções com carácter patriótico e duas as canções em que a Escola surge como templo de graça, encanto e luz. Ao contrário do primeiro manual está presente uma certa morbidez nalgumas canções, como na que fala do bebé que não tem mãe, na dos familiares mais chegados que estão no céu, na do coração que chora enquanto os lábios riem, na da morte. Até o cantar muitas vezes não é sinal de alegria, o que contraria a opção tomada pelos restantes autores. Uma disparidade relativamente ao primeiro manual surge nas canções populares, agora em maior número, cuja maioria tem um carácter amoroso (apesar das considerações que o autor tecera antes sobre este assunto)¹⁵. O autor recorre mais frequentemente a textos portugueses de autores menos conhecidos, mas ainda se encontram poemas de Camões,

¹⁵ Segundo o que Borba escreve no artigo de 1916, há sempre uma forma de torear os problemas levantados pela canção popular ou por outras como o fado, dado que a música, ao contrário das outras artes, está acima de qualquer suspeita. Diz ele: "Há pinturas que corrompem, literaturas que desorientam, danças que desmoralizam; música de má nota não existe, tão espiritual é a sua essência, tão abstracta mas conceituosa é a sua idealização. Alguns comentários de maus poetas tem-na por vezes feito descer, é verdade, à íntima degradação de cantar o vício, as misérias sociais dum povo corrompido; mas afastado êsse comentário, a melodia surge nobre e bela como a graça indefinida que a inspirou e lhe deu vida." Assim como Lutero e Bach procederam à "lavagem lustral" de várias melodias regenerando-as, assim "No nosso tempo, a maior fortuna dos chamados compositores regionalistas está na descoberta e aproveitamento dêstes ricos filões de melodia." E a melodia do povo, assim aproveitada, constitui hoje, em toda a parte, o colorido mais vivo dos estandartes duma nação." Um "geitinho de forma erudita" é o que estas canções necessitam para se poderem ajustar "belamente às necessidade pedagógicas". Como exemplo dá um fado que ele próprio harmonizou "sobrepondo-lhe apenas uma outra voz." "O Canto Coral nas Escolas", in *Arte na Escola*, Lisboa, pp. 6-7.

Júlio Diniz, Afonso Lopes Vieira, Alexandre Herculano, Guerra Junqueiro, António Nobre.

As características dos poemas são muito idênticas às do manual anterior e as frases musicais continuam a ser claramente desenhadas sobre os versos que compõem a estrofe. O canto é sempre silábico e de uma grande fluência.

Do ponto de vista tonal há menos diversidade e tanto as canções como os cânones encontram-se mais dependentes dos rudimentos que os precedem, o que os torna mais monótonos.

O manual de Silveira Pais, *Método de Solfejo Entoadado e Canto Coral*, apresenta um contraste acentuado com aquele que acabámos de comentar. O autor divide-o nas seguintes partes: canções (a uma, duas, três vozes e em cânone), teoria rítmica e tonal, solfejos e vocalizos, cantos corais e anotações justificativas para os professores. Os solfejos e vocalizos ocupam uma parte substancial, cerca de 57% da totalidade do livro, as canções cerca de 20% e a teoria cerca de 23%. As letras das canções são de autores não consagrados da literatura portuguesa, ao contrário do que acontece no manual de Borba. As músicas supõe-se serem, à excepção das canções populares, da autoria do próprio. As canções encontram-se classificadas pelo autor em didácticas, populares, patrióticas e líricas. As didácticas são, por um lado, um misto do que se pretende para a disciplina e para a escola — arte e trabalho — por outro, a descrição ou alusão de determinado conteúdo musical. O exemplo do que poderá ser uma canção deste tipo do autor é a chamada "Tom" que se reproduz na página seguinte.

As populares são as que se encontram em maior quantidade. Há de três tipos: as que identificam a região, as que não a identificam e as folclóricas. Em nenhuma delas se diz a que fonte o autor recorreu. As primeiras cobrem a maioria das províncias do continente, a Madeira e os Açores. As folclóricas são, na classificação do autor, da Índia, África e Cabo Verde. As patrióticas englobam quer aquelas que enaltecem as belezas de uma localidade (Coimbra) ou região (Minho), quer as que fomentam directamente a ideia de Pátria. As líricas são todas as que não cabem nestas categorias: as que falam da alvorada, do valor e da alegria de cantar, de estudar, de trabalhar, ou, simplesmente um hino ao sol.

O texto e a música nem sempre se ajustam de uma forma clara e bem ritmada, de que resulta uma linha melódica pouco fluente e uma compreensão do texto confusa.

O manual reflecte bastante do que o seu autor escrevia em 1934:

O principal objectivo a atingir são os "valores éticos espirituais e o da sua importância educativa."¹⁶

TOM
Scherzo

Lá M Depressa

No tér-mo to-na-li-da-de Não s'en-ten-da só o
Tom mais tom e tom e mei-o ou-tra coisa ind' é di-
frente Mu-si-car sem tom nem som Tam-bém sa-be mui-ta
gen-te, Mui-ta gen-te. Tom e tom se-rá me-
di-da, Tom de Dó — já o não é — O pri-
mei-ro e de in-ter-va-lo Que pode ir do Dó p'ré
Ré. Dó p'ré Ré. Tom de Dó, ou tom de
Ré Quer' di-zer a no-ta
tó ca: Dóis fa-lares um en-ten-der
Não há ou-tra me-n-mó-ni-ca me-n-
-mu-ni-ca. De-pen-den-tes, du-ma tó-ni-ca Fi-cum sem-pre ou-las
no-las Num sis-te-ma orga-ni-za-do; Esse é que é to-na-li-
-ta-de de que tom e do-ri-ra-do, Que nos tempos tem muda-co

16 "O estado do Canto-corál no concêrto da educação", in *Revista Labor*, nº 55, p. 479.

Do manual *175 Lições de Canto Coral para uso dos Liceus e Institutos de instrução Secundária* de Josué F. Trocado, a que se fez referência no capítulo anterior, onde se chamou a atenção para o grande peso dos rudimentos, comentar-se-á apenas o repertório. Este é constituído maioritariamente por canções didácticas cuja letra e música é o conteúdo a estudar (a tercina, o modo maior, a modulação, etc.). Em menor peso surgem canções de carácter lírico, popular, patrióticas e de louvor — ao Liceu, ao Canto Coral e ao trabalho. Como nenhuma canção menciona o autor da letra ou da música e dado o carácter didáctico da maioria delas, deduz-se que devem ser da autoria do metodólogo.

Quanto ao repertório que se fez ouvir nas festas educativas, o ano lectivo de 1932-1933 é especialmente significativo porque marca o início dos estágios em Canto Coral. No *Boletim do Liceu Normal de Lisboa* (Pedro Nunes) nº 6, encontram-se descritas as festas de comemoração da Independência Nacional, do aniversário do Liceu e das Solidárias da 1ª e 2ª classes. O programa das festas deste ano segue o modelo de festas anteriores. As canções são na maioria do professor de Canto Coral, as poucas restantes são de Tomás Borba e autores não identificados. Na festa do aniversário do Liceu cantaram-se ainda algumas *rondes* em francês: “Les petits naïns”, “Nous voulons danser” e “La ronde du docteur”.

No ano lectivo de 1933-1934, que marca o 2º ano de estágio dos professores de Canto Coral, há algumas ligeiras diferenças. Na festa da 1ª e 2ª classes, para além de algumas canções de Trocado (em menor número) e Borba, estendeu-se o repertório a uma canção de Armando Leça, “Velas ao alto”, e à canção “As amendoeiras” de Hermínio do Nascimento (professor de História da Música dos estagiários de Canto Coral). Cantaram-se ainda algumas canções populares, canções francesas e algumas canções animadas (“Barcarola”, “O gato e o rato” e “Armas de cana”). Na festa da 3ª, 4ª e 5ª classes não se referem quais as canções cantadas, apenas se menciona que algumas também são em inglês.

No ano lectivo de 1934-1935 são descritas duas festas no Liceu — a da 1ª e 2ª classes, e a da 3ª, 4ª e 5ª classes. Na primeira ouvem-se, a uma voz, várias canções de Borba, algumas canções animadas), uma de Armando Leça “Anda a roda”, outra de Hermínio do Nascimento “A Moleirinha”, canções populares e canções “escolares” francesas. A duas vozes, duas canções de Tomás Borba e uma popular. Não se regista nenhuma canção de Trocado.

Quanto à festa da 3ª, 4ª e 5ª classes lê-se no *Boletim*: “Aos alunos desta idade falta-lhes o gosto, o interesse, a boa vontade e o entusiasmo dos alunos das primeiras classes, e não têm ainda a noção das

responsabilidades, que já sentem os mais velhos. [...]”¹⁷ As novidades no reportório são o “Coro dos Caçadores” do *Freischütz* de Weber e a “Canção do Mar Bravo” de A. Sarti, para além da revista num acto e num quadro de J. Trocado “Daqui ... Liceu Normal” . Depois, duas canções do mesmo e uma de Hermínio do Nascimento.

Neste mesmo ano o Orfeão Maior, numa visita que fez ao Bairro Escolar do Estoril, realizou no salão-teatro do Casino do Estoril um recital cujo programa foi o mesmo da festa já descrita destas classes. Grupos corais de outros Liceus (não identificados) executaram:

Cantares da Borgonha; Lorsque j'avions des noisettes (século XVII); Quand j'étais chez mon père (século XVIII); L'Etat des filles (século XVII) - Canção escocesa, Roban Adaar; Canção alemã, Ich hat ein Kamaraden; Cantares de amigo (século XIII) de Martin Codax.// Pelo orfeão do Bairro Escolar — Os olhos da Marianinha (coreográfica); Solidão (discante); Canções alentejanas, harmonização a quatro partes, de M. Sampayo Ribeiro¹⁸

No dia 6 de Junho do mesmo ano o Bairro Escolar do Estoril, com o seu director, professores e 150 alunos, “veio pagar a visita que o Orfeão Maior lhe fizera em 8 de Maio”¹⁹. O seu orfeão, dirigido por Mário de Sampayo Ribeiro, cantou algumas das canções que já tinha cantado no Estoril e ainda outras harmonizadas pelo seu regente como:

Coplas de um romance de Manuel Machado (século XVII); Romance de Alcácer-Kibir; Canção popular; Rapsódia.²⁰

Os primeiros relatórios dos reitores no Arquivo Histórico do Ministério da Educação datam de 1935. Como se disse no começo deste capítulo, os reitores deviam enviar anualmente um relatório das actividades do liceu para a Direcção-Geral do ensino liceal. A consulta aos relatórios deste ano lectivo revela que as festas realizadas nos Liceus obedeciam a um calendário idêntico que tinha como objectivo a comemoração de certas datas como, por exemplo: a abertura das aulas, o 1º de Dezembro, a semana das colónias, o 28 de Maio, o 10 de Junho e o encerramento das aulas. Na maioria delas diz-se que actua o orfeão da Escola, mas o programa raramente vem especificado. As menções mais detalhadas referem-se ao Liceu Gil Vicente em Lisboa, onde se diz que o professor de Canto Coral, Frederico Guedes de Freitas dirigiu, a 9 de Junho, a orquestra da Emissora Nacional que tocou “música portuguesa” (não diz o quê), “tendo Frederico de Freitas composto

17 *Boletim* nº 10, Ano V, 1936.

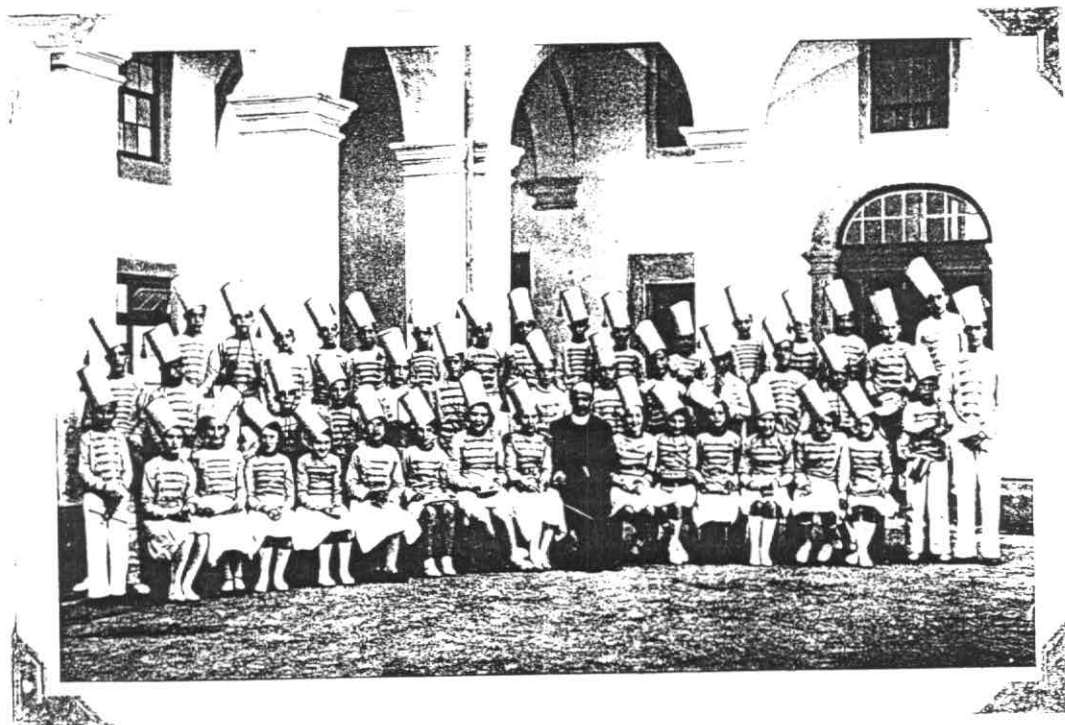
18 *Boletim* nº 8, Ano IV, 1935.

19 *Idem* .

20 *Idem* .

uma música para uma redondilha de Camões que foi cantada pelo orfeão das classes 3^a, 4^a e 5^a.”²¹ No Liceu Central do Padre Jerónimo Emiliano de Andrade em Angra do Heroísmo sabe-se que foi realizada uma festa no Teatro Angrense, no dia 15 de Maio em que o professor de Canto Coral, Pe José de Ávila dirigiu o orfeão que executou o Hino Nacional e várias canções cujos autores não estão identificados. Este mesmo professor apresentou ainda na mesma festa uma “orquestra infantil” constituída por 50 alunos dos 1º e 2º anos tocando instrumentos/brinquedos como “tamborinhos, xilofones, campainhas, pauzinhos, guizos, matraquetas, pandeiros, castanholas, passarinhos, etc.” que executaram duas peças: “Os passarinhos” e “Suite de valsas”. No relatório acrescenta-se que: “Esta mimosa e educativa festa, já pela apresentação da ‘Orquestra Infantil’ já pela maneira como foram executados os restantes números do programa, despertou extraordinário entusiasmo, constituindo um verdadeiro sucesso.”²²

ORQUESTRA INFANTIL



21 Caixa nº 1, relatório nº 1.

22 Caixa nº 1, relatório nº 3.

O tipo de actividades que tiveram lugar quer no Liceu de Lisboa quer no de Angra são excepções no conjunto das festas escolares. A maioria obedece a um padrão diferente como se constatará nos relatórios a partir de 1936-1937.

Relativamente ao período que decorreu entre 1932 e 1935 verifica-se que os manuais seguem estritamente o programa aprovado em 1932, donde sobressai um enorme peso dados aos rudimentos, também preocupação patente no programa. Os mesmos manuais contêm igualmente uma parte respeitante às regras da respiração, da posição do corpo e da forma de articulação das palavras no canto, o que vai ao encontro da preocupação “fisiológica” definida como um dos objectivos da disciplina. As canções populares (cuja fonte nunca é nomeada) têm uma forte presença nos manuais indo ao encontro das canções regionais pedidas no programa e satisfazendo, para os autores, a vertente nacionalista igualmente requerida. A presença das canções patrióticas é pouco relevante. O que sobressai claramente é uma grande quantidade de canções didácticas. Muitas das canções têm um carácter acentuadamente moral, com o objectivo de “radicar nos espíritos juvenis, um *subtractum* moral”, o que obedece a um critério educativo tão presente nos programas quer de Canto Coral como nos outros.

É difícil perceber o que a legislação designa por reportório recreativo. Incluir-se-ão nesse reportório, por exemplo, as canções animadas do Pedro Nunes? A forte presença de cânones também vai ao encontro do programa, ficando por satisfazer o canto polifónico, “meta de todo o esforço educativo nesta disciplina”. Nos poucos exemplos observados, destaca-se o reportório que Sampayo Ribeiro dirigiu, que não só satisfaz um dos desejos do programa — a educação de uma elite que começava a sua preparação para o ensino superior nos liceus — como vai ao encontro da corrente nacionalista dos músicos portugueses (a que se fez referência no capítulo 2.) que viam na polifonia portuguesa do passado a única forma de afirmar a portugalidade.

As festas de que se teve informação foram, na grande maioria como se viu, as do Liceu Normal de Lisboa. Nestas verifica-se que progressivamente o reportório, que antes era na quase totalidade do professor de Canto Coral, foi dando a vez a um reportório, pelo menos, mais diversificado, o que se tornou necessário dada a inclusão dos estágios e a vertente mais exposta que a escola passou a ter. Nos restantes liceus, pouco se pôde apurar para além do que foi já dito sobre o Liceu Gil Vicente ou o Liceu Central do P^e Jerónimo Emiliano de Andrade de Angra do Heroísmo.

De 1936 a 1946

O ano de 1936, como se sabe, foi marcado na Educação por uma política de maior mobilização de que resultou a criação da Mocidade Portuguesa e uma nova reforma no ensino liceal. A Base XII da Lei que remodela o Ministério da Instrução Pública diz especificamente que se irá organizar “uma pequena colecção de cânticos nacionais, exaltando as glórias portuguesas, a dignidade do trabalho e o amor à Pátria, os quais serão frequentemente executados e constituirão a base de um programa, sempre pronto, para as festas escolares, assim como para as grandes expressões do sentimento nacional.” Na reforma que se segue do ensino liceal acrescenta-se ainda no artº 13º “a impregnação dos preceitos morais e cívicos de um bom português, por meio de canções educativas [...]” no 1º ciclo; a inculcação do “culto das glórias de Portugal e a exaltação do sentimento patriótico, tendentes a uma forte e activa coesão nacional, por meio de cânticos vigorosos [...]” no 2º e 3º ciclos.

Deixa de haver referência à finalidade “estética”, “fisiológica” e “recreativa” assim como deixou de aparecer mencionada a “meta” última, a de se chegar ao canto polifónico.

Um dos manuais publicados entre 1936 e 1946 é o *A.B.C. Musical e Cancioneiro para o Ensino da Música e do Canto Coral*, de António Eduardo da Costa Ferreira (professor do Conservatório Nacional de Música) e de Ilídio Gomes de Sousa Cirilo (professor do Liceu Nacional de D. João III de Coimbra). A edição consultada foi a de 1945²³. No prefácio à 1ª edição dizem os autores que o compêndio “Foi organizado dentro das normas preconizadas pela legislação vigente para a constituição de massas corais activas, conscientes, disciplinadas [...] Omitiu-se portanto tudo o que se julgou dispensável a uma elementar cultura musical, apenas destinada a integrar convenientemente os alunos nos conjuntos corais educativos.” Na 2ª edição os autores repetem algo que já diziam na 1ª, ou seja, que alteraram o Cancioneiro²⁴ no que respeita aos arranjos de canções populares.

O livro divide-se em duas partes. A primeira é composta por noções teóricas, exercícios rítmicos com o nome das notas sem entoação, exercícios para entoação e questionários para os alunos, sendo todo o conjunto organizado para os primeiros três anos do Liceu²⁵. A segunda parte é

²³ Segundo Paulo Esteireiro, no trabalho anteriormente citado, já tinha sido editado em 1930 e em 1941.

²⁴ Nunca se sabe a que cancioneiro se estão a referir. Pensa-se que esta nomenclatura foi utilizada para designar o reportório popular português em geral.

²⁵ Representa cerca de 80% do total do livro, ou seja, 167 páginas.

designada por cancioneiro e é composta por 13 canções a uma voz, 14 a duas vozes, 6 a três vozes e 11 a quatro vozes.

A quase totalidade das canções é de natureza popular — do Algarve, Açores, Beira Litoral e Minho — muitas referidas como tendo sido enviadas por colegas, professores de Liceu do continente e ilhas. Outros temas estão relacionados com o patriotismo e com santos, tratando-se neste último caso de preces que se fazem ao santo da estima. O mar é um dos locais mais referidos devido à origem das canções. Outras canções têm um fundo acentuadamente moral, uma sobre o valor de estar calado a outra sobre a ajuda aos pobres. Não há nenhuma canção didáctica escrita com o fim de abordar conteúdos musicais. Verifica-se que a inclusão de canções de carácter popular começa a ocupar um lugar cada vez maior nos manuais, o que além de reflectir o nacionalismo cada vez mais exacerbado poderá, eventualmente, reflectir a corrente folclorista oficial da época.

Dos manuais publicados pela Mocidade Portuguesa a maioria não tem data de publicação. Um dos poucos com data, e possivelmente dos primeiros, é *Portugal a Cantar: Canções Populares Adaptadas a Execução pelo Orfeão e Público*.²⁶ Este manual só contém letras. No conjunto das letras apenas uma é de exaltação às "glórias portuguesas", é a da canção "Os Marinheiros".

Outro manual com um conteúdo e organização totalmente diferente, mais consonante com os objectivos enunciados de "exaltação do sentimento patriótico", pelo que se pensa ser posterior ao primeiro antes referido, é o intitulado *Para a Mocidade Portuguesa*. Começa logo com cinco canções patrióticas a uma voz, seguindo-se melodias de carácter popular a duas, três e quatro vozes, todas transcritas por Mário de Sampaio Ribeiro que dirá mais tarde, a propósito da colectânea de canções populares para um novo cancioneiro da M.P.: "Algumas canções divergem de o que em geral se ouve; quando tal suceder, entenda-se que houve o propósito de despojar a melodia respectiva de elementos parasitários, que a trazem deturpada."²⁷ Quanto às canções patrióticas, de autores diferentes, têm de comum a estrutura — introdução seguida da forma ternária ABA (à excepção da última) —, o modo,

²⁶ Lisboa, Edição da Organização Nacional Mocidade Portuguesa, 1940.

²⁷ *Cancioneiro para a Mocidade: Canto Colectivo*, provavelmente de 1960. Aliás já em 1934, numa conferência realizada no Claustro do Museu de Castro Guimarães, em Cascais, Sampaio Ribeiro dizia que o valor artístico da canção popular "é sempre relativo e o seu interesse estético sempre nenhum" por se tratar de reportório imitado e não criado. "Do Justo Valor da Canção Popular", in *Revista da Faculdade de letras*, (Separata), Tomo II, Lisboa, Imprensa Nacional, 1935.p. 19. Também o valor das recolhas que se faziam não lhe mereciam grande interesse por obedecerem a "critérios diversos, por vezes mesmo diametralmente opostos. O que existe é filho da predilecção de cada qual e não, como devia ser, produto duma orientação que condicionaria a recolha. Por isso, o que há e nada é quasi o mesmo." *Idem*, p. 22

sempre maior, o compasso binário ou quaternário, o ritmo pontuado, o andamento marcial, as melodias organizadas sobre acordes da tônica e da dominante, compostas por vários elementos imitativos. A sua homogeneidade está afim com o propósito de favorecer a marcha aos filiados e de fomentar uma "activa coesão nacional" veiculada pelo canto colectivo (em uníssono).

No que respeita às festas educativas, o ano lectivo de 1936 foi marcado, no Liceu Normal de Pedro Nunes, pela visita da juventude hitleriana em 19 de Junho de 1936 o que representou um momento particularmente festivo na Escola.

Estiveram presentes "todos os liceus e demais escolas de ensino secundário oficial de Lisboa (cêrca de 1800 alunos) [...], os Ministros da Educação Nacional [António Faria Carneiro Pacheco], Ministro da Alemanha, Presidente da Junta Nacional de Educação [Gustavo Cordeiro Ramos], Reitores de todos os liceus de Lisboa (dois representados), Directores do Colégio Militar (representado) e do Instituto Feminino de Educação e Trabalho (Odivelas), o Director da Escola Alemã e alguns professores de cada um dêstes estabelecimentos de ensino."²⁸

Esta visita ocorreu no princípio do ministério de Carneiro Pacheco e testemunhou o entusiasmo e a admiração vivida por um sector da educação pelos ideais do 3º Reich, conforme se pode depreender pelas passagens que se seguem:

[...] no salão de festas, onde se encontravam já mais de duas mil pessoas, quasi tôdas fazendo parte dos corpos docente e discente dos liceus de Lisboa e outros estabelecimentos de ensino [...] Pouco tempo depois, deram entrada na galeria os srs. Ministro da Alemanha; dr. Gustavo Cordeiro Ramos, presidente da Junta Nacional de Educação; dr. Sá Oliveira, reitor do liceu; dr. Johannes Roth [Secretário do Grémio Luso-Alemão], drª Maria Guardiola [Comissária Nacional da Mocidade Portuguesa Feminina] e todos os reitores dos demais Liceus de Lisboa.// Iniciou-se, então, a sessão com o Hino Nacional e o o hino alemão, cantados pelo orfeão do Liceu Normal de Lisboa.

Mais adiante, sobre o discurso de Gustavo Cordeiro Ramos, pode-se ler:

Referindo-se aos rapazes alemães, disse que êles eram os embaixadores duma Alemanha renovada e disciplinada, na qual, sob a direcção do seu chefe genial, Adolfo Hitler, se conjugam a inteligência e a vontade dos velhos com a energia e o ardor da mocidade, no mesmo desejo de bem servir a sua Pátria e os bens sagrados da cultura ocidental.// Focou, em seguida, a época gloriosa dos descobrimentos dos portugueses e muito especialmente o período de expansão a que presidiu o Infante D. Henrique [...] figura que comparou ao Sr. Presidente do Conselho, o estadista de renome mundial, o grande criador do Estado Novo Corporativo. [...] concluiu o seu discurso dando as boas-vindas aos rapazes alemães, citando, a-propósito, a conhecida frase do dr. Goebbels - "Quem tem o futuro, tem a juventude consigo."²⁹

²⁸ *Boletim do Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes)*, nº 11, Ano VI (1936), pp. 241-256.

²⁹ *Idem*, pp. 246-247.

Após a leitura de uma saudação em alemão por uma aluna do liceu, os estudantes alemães seguidos dos estudantes portugueses cantaram e as alunas do Instituto Feminino de Educação e Trabalho (Odivelas) dançaram “a ‘Trop de bonheur’, de Schumann, rítmica de Dalcroze” dirigidas por Margarida de Abreu.

Dos discursos oficiais há ainda a destacar as palavras do ministro Carneiro Pacheco, que chamou a atenção dos estudantes portugueses para a lição de coesão que os seus colegas alemães demonstraram ao “cantar o amor da Pátria” e como “no canto coral se encontrava verdadeiramente uma fórmula de cooperação activa. Podia mesmo dizer-se que a campanha educativa em que o Estado Novo se lançou visava a orfeonizar a nação inteira, numa harmonia de sentimentos e de acções que envolviam a própria ideia da Pátria.”³⁰

Esta noção do canto como elemento activo de coesão nacional, referida mais do que uma vez pelo ministro desde a promulgação da Lei nº 1 941 em 11 de Abril de 1936, juntamente com a institucionalização da Mocidade Portuguesa, faz convergir todas as componentes na ideia última de criação de um Estado Novo de que a juventude seria o principal motor. Diante do ministro, na juventude hitleriana, encontrava-se a objectivação dessa ideia.³¹

O último do *Boletim do Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes)* refere-se ao ano lectivo de 1936-1937 e será publicado em 1938. Mais uma vez se realizaram as festas das Solidárias de ambos os ciclos com a actuação dos dois orfeões. Para além dos hinos que se cantavam em todas as festas, ouvem-se ainda canções dos professores J. F. Trocado, e Hermínio do Nascimento, uma única canção animada, “Sur le pont d’Avignon”, e outras não identificadas. No mesmo ano realizou-se ainda no Liceu de Pedro Nunes, uma apresentação do orfeão do Liceu Gil Vicente de Lisboa, dirigido pelo professor Castro Rodrigues, que, segundo se lê no *Boletim* nº 13 “vinha modestamente fazer uma demonstração do valor do nosso folclore de canções regionais; fazia-o com intuito altamente nacionalista”. Cantou-se o

³⁰ Já um ano antes, como se viu no capítulo anterior, Hermínio do Nascimento exprimia esse mesmo desejo durante o I Congresso da União Nacional.

³¹ Esta não foi a única vez que a educação e a cultura alemãs mereceriam destaque no Liceu Normal de Lisboa. Entre algumas conferências realizadas neste âmbito, realizou-se, no ano lectivo de 1934-35, uma conferência sobre o papel educativo do cinema pelo sr. Johannes Roth. Este tema mereceu igualmente uma conferência em Janeiro de 1937 (dado que o Liceu estava equipado para a projecção de filmes), apresentada por um estagiário do 9º grupo (Desenho). Assim se pode constatar o interesse pelo papel “educativo” de algumas artes na Escola, papel esse particularmente importante na fase mais doutrinária do regime.

Hino Académico Internacional *Gaudeamus* e canções populares do continente, ilhas e colónias³².

Quanto ao reportório doutros liceus, referido nos relatórios dos reitores deste período, e tendo em conta os critérios que se enunciaram no início deste capítulo pode-se sintetizar o seguinte: Tomás Borba é o autor mais cantado pelos orfeões liceais, logo seguido de Armando Leça e Hermínio do Nascimento. Várias vezes referenciado é J. F. Trocado. Outros autores que surgem mais isoladamente são: A.E. Ferreira com as canções "Portugal" e a "Canção do Soldado", M. Tino com a canção "A ceifa", Cirilo com a canção a 4 vozes "A rolinha" e Silveira Pais com "Folclórica" e "Moira". Como se pode constatar tanto os primeiros como os segundos são autores de manuais escolares o que confirma a sua divulgação e utilização.

Em diversas festas verifica-se que se canta reportório de uma a quatro vozes dos manuais dos autores referidos. As canções dos manuais, quando o professor de Canto Coral também compõe, são substituídas por canções suas. Então, nessas escolas, o reportório dos seus alunos é quase exclusivamente da sua autoria — é o caso, por exemplo de Gustavo Coelho no Liceu Jaime Moniz no Funchal ou de M. Meira no Liceu de Lamego.

As canções populares cantadas nas festas dos liceus que não aparecem em nenhum dos manuais a que se fez referência têm uma presença muito reduzida.³³ Com alguma irregularidade aparecem canções francesas, mas nos anuários consultados não se identificaram canções noutras línguas a não ser em festas religiosas muito esporádicas organizadas pela Mocidade Portuguesa em que se cantava algum reportório em latim.

Tal como se observou no Liceu Normal de Pedro Nunes, há situações excepcionais que rompem a rotina das datas habituais das comemorações. Entre outros salienta-se o caso do do Liceu da Infanta D. Maria em Coimbra que em 18 de Junho de 1938 (ano do centenário da Universidade) apresentou o seguinte programa no claustro da Sé Velha:

I Parte

"Algumas notas sobre poesia e música medievais, pelo Exmo. Senhor Doutor Manuel de Paiva Boléo."//Palestra ilustrada por um grupo de alunas do Liceu da Infanta D. Maria, que cantará os seguintes trechos:

a) Cantus (séc. XIII)

b) Melodia religiosa francesa (séc. XIII)

c) Cantares de Amigo

Martin Codax

³² As canções que se referiam às colónias eram quase sempre as mesmas: as que vêm no livro de Silveira Pais, op. cit., "Manoé" (Cabo Verde) e "Folclórica" (Índia). Nalgumas festas ainda é referida a canção dita da ilha do Príncipe "Vai pela lua".

³³ Sabe-se pelos relatórios dos reitores da entrada de alguns livros de música nos liceus. No que respeita ao reportório popular foram: as *Oito Canções Regionais Portuguesa* de Rodney Gallop e o *Cancioneiro Minhoto* de Gonçalves Sampaio. Outros que também deram entrada foram a série da *Divulgação Musical* e a *Música em Portugal* de Luis de Freitas Branco.

Ondas do mar de Vigo
Quanto sabedes amar amigo
d) Melodia trovadoresca francesa
e) Canção do Figueiral

II Parte

Adágio da sonata "Luar"

Beethoven

Interpretação rítmica pelas alunas:

Maria de Lourdes Teixeira e Flora Lucas

a) Cantar de Amigo - (Lourenço Jogral)

Claudio Carneiro

b) Cantar de Amigo - (Pedr'Eannez Solaz)

Claudio Carneiro

c) Cantiga (Pedro Quinhones)

Claudio Carneiro

Canto pela Exma Sr^a D. Arminda Correia, Professora do Instituto de Música de Coimbra

III Parte

"ROSAS"

Peça em 1 acto da professora Virgínia Gersão, musicada pelo insigne professor Tomaz Borba

Caso ainda mais excepcional foi o do Liceu Rodrigues Lobo de Leiria onde o seu reitor, organizou as "Horas de Arte" de acordo com o plano cultural da Associação Escolar³⁴. Estas sessões foram apoiadas materialmente pelo Governo Civil, Câmara Municipal, Junta Geral do Distrito, Comissão de Iniciativa e Turismo, empresas comerciais locais e particulares. Algumas destas sessões foram radiodifundidas e a *Arte Musical* dedicou-lhe alguns artigos muito elogiosos.

No que respeita às sessões liceais da responsabilidade da Mocidade Portuguesa, o ano lectivo de 1936-1937 teve uma actividade muito fraca devido às dificuldades encontradas na sua implantação em muitas escolas. No ano de 1937-1938 já começam a aparecer alguns comentários na rubrica dos anuários que lhe passou a ser destinada. Percebe-se, contudo, que a educação física tem um peso muito maior nas actividades dos alunos do que o canto coral que ou não vem referido ou, quando o é, raramente descreve muito sumariamente o trabalho dos orfeões. As actividades são realizadas ao sábado com as turmas de cada ciclo reunidas em orfeão. O reportório referido é composto essencialmente por hinos e marchas, em particular, o Hino Nacional, da Mocidade Portuguesa e da Restauração, o que dá a entender que, em muitos casos, os professores de Canto Coral guardavam estas sessões especialmente para o ensaio deste tipo de reportório, como refere, entre outros, o director do centro da M.P. no anuário do Liceu Nacional D. João III de Coimbra ao escrever no ano lectivo de 1937-1938:

Também o prof. Cirilo compareceu as vezes indispensáveis para aperfeiçoar os hinos, quando preparava os rapazes que haviam de ir tomar parte no acampamento de 28 de Maio de 1938.³⁵

³⁴ Ver Anexo V.

³⁵ Caixa nº 6, relatório nº 40, p. 523.

O inconveniente que provocavam estas sessões, referido no capítulo anterior a propósito do relatório que a reitora do Liceu D. Maria enviou em 1950-51 queixando-se da confusão que provocava a organização do orfeão, já em 1937-1938 era alvo de apontamento pelo reitor do Liceu Nacional D. João III de Coimbra:

Sou de opinião que tanto a educação física como o canto coral, deviam exercer-se dentro da organização da M.P., obrigando todos os alunos a filiarem-se.// Desaparecida assim a duplicidade destas actividades, agora existentes, que muito prejudica os serviços.³⁶

Nos manuais deste período, à parte os da M.P., ainda não se nota o fervor patriótico enunciado no programa. O mesmo acontece nas festas educativas até 1946. Exceptuando-se os momentos muito pontuais que se descreveram, nas restantes festas apenas se canta o Hino Nacional e o Hino da Mocidade Portuguesa seguindo-se-lhe o reportório já referido.

De 1947 a 1960

O que se diz sobre o reportório na reforma do ensino liceal de 1947 de Pires de Lima é apenas o seguinte: "O hino e os cânticos nacionais, oficialmente harmonizados, serão motivo de execuções frequentes por todos os alunos e estarão sempre ensaiados, tanto para as solenidades escolares como, em conjugação com M.P. ou a M.P.F., para qualquer conjuntura em que se ofereça ensejo de exaltar o sentimento pátrio"³⁷. Da reforma de 1936 apenas se retém o carácter nacional e patriótico dos hinos e cânticos, não se falando mais das "canções educativas" como meio de "impregnação dos preceitos morais e cívicos" fundamentais a um bom português.

Dos anos quarenta, mais precisamente de 1948, é a 1ª edição do manual de Manuel Tino e António Manarte, *Cantando: Livro de Canto Coral*, elaborado não só para uso nos liceus como também para as escolas técnicas e outras instituições escolares³⁸. Contudo o exemplar que foi possível analisar é uma edição de 1962.

De todos os manuais que se referiram até agora este é o que melhor cumpre a retórica do regime³⁹, numa altura em que o Canto Coral foi completamente esvaziado de sentido — como se vê pelas sintéticas linhas

³⁶ *Idem*, p. 55.

³⁷ Artº 441º do Decreto nº 36 508 de 17 de Setembro.

³⁸ (Colégios, escolas do magistério primário, seminários e orfeões) Porto, Porto Editora, 1948 (1958, 1962).

³⁹ Um dos seus autores, Manuel Tino foi, aliás, autor da música de outros hinos, com letra de Mário de Sampaio Ribeiro, e canções publicadas pela Mocidade Portuguesa no *Cancioneiro para a Mocidade*.

programáticas em que tudo o que se exige é a sua presença em situações muito pontuais, como as festas em que se exalte o sentimento pátrio — o que vem a ser reforçado pelo fim dos estágios dos respectivos professores.

O manual é dividido em quatro partes, ocupando as três primeiras os rudimentos de música, normas de canto e exercícios de divisão e entoação. Só a última é composta por canções a 1, 2, 3, e 4 vozes. O reportório inicia-se com o “Hino Nacional”, “Hino da Restauração”, “Marcha da Mocidade Portuguesa”, “Hino da Mocidade Lusitana” seguido de três “Canções-Marchas” (“A nossa Pátria”, “Sou português!”, “Rataplão, plão, plão”) que mantêm o tom de exaltação dos hinos iniciais. Como se deduz dos títulos canta-se a pátria, a terra de “luz e graça” de que se devem orgulhar todos os portugueses, que irradiou todos a quantos chegou durante a sua história, “desde a Índia a Santa Cruz”, através dos seus heróis combatentes e marinheiros que o mar singraram “de cruz na mão, para dar ao mundo inteiro Fé e Civilização”. As canções que se seguem mantêm o tom de exaltação, ora cantando a natureza e quem nela vive, ora descrevendo as vindimas. O ambiente é sempre de alegria e vivido a cantar numa constante simbiose com a pátria portuguesa. Musicalmente, nas canções a uma e duas vozes, os elementos são muito semelhantes: tonalidades maiores, andamentos vivos, ritmos pontuados para as mais patrióticas, muito regulares para as restantes, frases curtas e muito simétricas, melodias construídas sobre o acorde da tónica, sub-dominante e dominante. Quando se canta a pobreza é para enaltecer o conformismo, pois todo aquele que convive com a natureza (campestre) só se pode sentir privilegiado pela felicidade que ela encerra. Uma das mais representativas desta retórica é a canção “Casebres doirados”. Na 1ª parte descreve-se o casebre sempre em fusão com a natureza. O trabalho surge emoldurado pelo riso, pelo sonho, pelo cantar. Esta 1ª parte encontra-se em sol menor, em frases melódicas construídas por graus conjuntos, imitando a terceira voz as duas mais agudas. A passagem para a 2ª parte faz-se quando acabou a descrição e se afirma determinadamente que não há palácio que valha o casebre rodeado da natureza que não tem rival. Musicalmente a separação faz-se para o tom homónimo de sol maior, as vozes deixam de estar em diálogo para se unirem no mesmo ritmo agora mais saltitante como se pode constatar no exemplo na página seguinte.

O manual de Armando Leça, *Solfejo Entoadado e Canto Coral* ⁴⁰, tem os mesmos conteúdos dos outros (rudimentos, solfejos entoados, cânones e canções a uma, duas e três vozes), embora a parte dos rudimentos seja substancialmente reduzida. No fim destes apresenta 8 canções populares

⁴⁰ Porto, Editorial Domingos Barreira, 1956.

Casebres doirados

Versos do Dr. Húlio de Mesquita

Andantino

I
Vi - voa - lém no meu ca - se - bre,

II
apressando a tempo
Vi - voa - lém no meu ca -

III
On - de há chei - ra a ros - ma - ni - nho, On - de nas - ce - ram - me
apressando a tempo
- se - bre, On - de há chei - ra a ros - ma - ni - nho, (Boca fechad

pais - E os rou - xi - nóis fa - zem ni - nho.
rallentando
E os rou - xi - nóis fa - zem ni - nho.

101

Foi lá que a - pren - di a rir,
apressando a tempo
Foi lá que a - pren - di a

A tra - ba - lhar e a so - nhar... Sai - o sempre entre can -
apressando a tempo
rir, A tra - ba - lhar e a so - nhar... (Boca fechada)

- ti - gas E vol - to sem - pre a can - tar. Eu não
rallentando
E vol - to sem - pre a can - tar. Li, li.

102

a tempo
tro - coo meu ca - se - bre Por um pa - lá - cio doi -
Li, Li, Li, (etc.)

- ra - do, Que não chei - ra a ros - ma - ni - nho Nem tem

1.ª vez 2.ª vez
ni - nhos no te - lha - do! Eu não - lha - do!
rallentando à 2.ª vez Li,

Dizem que no meu casebre
Tudo aparenta pobreza...
Que me importa o que eles dizem,
Se p'ra mim tudo é riqueza?

Quando o sol nasce no outeiro,
Cheio de ouro e alegrias,
Vem ter logo ao meu telhado
Para me dar os bons dias.

Eu não troco o meu casebre
etc.

103

portuguesas (do Minho, Trás-os-Montes, Douro-Minho, Baixo-Douro, Alentejo, Beira-Baixa) e, por fim, 4 canções com música do autor metaforicamente populares como se pode verificar na canção seguinte.

Saia nova (à maneira alentejana)

Dr. Celestino David Leça
Descansado

Os can-tos do rou-xi-nol Na bo-
ca das ra-pa-ri-gas São pe-da-ci-nhos de
sol Que o po-vo cha - ma can - ti - gas São
pedaci-nhos de sol Que o povo cha - ma can-ti - gas

Ao contrário do habitual noutros autores que também utilizaram canções populares e escolheram andamentos mais vivos para as regiões do norte do país e andamentos mais lentos para o sul, em Leça o conjunto das oito canções tem um andamento entre o vagaroso e o moderado.

A partir de 1960 aparecem dois cancioneiros da M.P. incorporando um reportório de hinos e marchas bastante mais abrangente que os anteriormente referidos. Uma das razões, apontada no prefácio do *Cancioneiro para a Mocidade 1.*, tem a ver com:

a maior carência de repertório [que] se verificava no sector do canto colectivo, ou seja o que é praticado em uníssono por toda a massa dos filiados. Com efeito, para o canto coral (isto é, o canto simultâneo a mais de uma voz), sempre se poderia contar com o repertório privativo dos vários professores e instrutores, muito embora se reconheça haver também grande urgência em sistematizá-lo e em proceder a uma rigorosa joeira do que se pratica.⁴¹

A falta deste reportório, como se faz notar, junto ao facto de a partir de 1961 ter começado a guerra colonial com Angola e em Dezembro do mesmo ano Goa, Damão e Diu terem sido invadidas e conquistadas pelo exército indiano, cria a necessidade urgente de um reportório com objectivos mais determinados "a fim de possibilitar o desfile dos filiados" da M.P e incrementar "O amor da Pátria e o culto vivo pela memória de quantos a ergueram, engrandeceram ou mantiveram, em todos os campos, através de os tempos

41 pp. 5-6

[...] para servir de esteio seguro à continuidade de Portugal.”⁴² Segundo o autor desta introdução, o inspector Mário de Sampayo Ribeiro, o *Cancioneiro* mostrou-se tão eficaz que logo houve necessidade de lhe acrescentar um conjunto de “Cantares e passatempos”. Estes ainda não contêm, como se desejava exemplares das colónias devido às “dificuldades suscitadas pelo desconhecimento dos linguajares nativos” o que se considerou ser uma dificuldade provisória. Nesta introdução explica-se porque em definitivo se desiste da erudição, por ser considerada “contraprudente e nociva para combater a ignorância, talqualmente a iguaria mais requintada e tentadora o é para quem estiver a morrer de inanição.”⁴³

O que se encontra nos relatórios dos reitores, referente às festas educativas, não altera muito o que já se disse a não ser na rubrica que diz respeito à Mocidade Portuguesa. Aqui faz-se frequentemente menção à presença do Canto Coral nas actividades da organização, seja ao nível da sua participação nas comemorações⁴⁴, seja ao nível das sessões realizadas ao sábado na Escola. As restantes festas educativas continuam a ser marcadas pela menor ou maior actividade do professor na Escola ou por ocasião de alguma festa especial como, por exemplo a comemoração do 1º centenário do nascimento de Guerra Junqueiro no Liceu de Aveiro no ano lectivo de 1951-1952, em que o orfeão cantou “A Moleirinha” (música de Tomás Borba) e “Falam casebres e pescadores” do *Finis Patriae* (música de Lopes Graça). Nesse mesmo ano, no mesmo Liceu, a M.P.F. apresenta um programa, pouco habitual, em que o orfeão canta na I Parte:

- Hino Nacional, *Benedictus* de Orlando de Lassus, “São coradinhas” de Virgílio Pereira, “Canção de embalar” de Brahms, “Olha a rosinha” de Resende Dias e Hino da M.P.F.;

Na II Parte:

- Representação da opereta-fantasia de Virgínia Gersão, em 1 acto e 3 quadros, com música de Tomás Borba

Ainda no Liceu de Aveiro surgem pela primeira vez, fruto provavelmente da importância que o inglês vai ganhando, as festas em que a língua estrangeira é o tema. Acontece em Abril de 1954 com “Uma Hora Inglesa” em que o orfeão canta “God save the Queen”, “When Johnny comes marching home”, “Good King Wenceslaus”, “Annie Laurie”, “Shenandoah”. No ano seguinte o tema é “Uma hora de línguas” cantando o orfeão os hinos inglês, francês e português e algumas canções inglesas e francesas.

⁴² *Idem*, p. 7.

⁴³ *Cancioneiro para a Mocidade: Canto Colectivo*, p. 7.

⁴⁴ Quase sempre cantam as mesmas marchas, a da Mocidade Portuguesa e da Mocidade Portuguesa Feminina, quando é esta a organizar as festas, e a Marcha da Restauração.

Conclusões

Nos manuais analisados pode-se verificar a tentativa de cumprir os diversos regulamentos, à excepção da exaltação patriótica que só no livro de Tino/Manarte tem alguma expressão. É no sentido de satisfazer esta componente que surgem os cancioneiros da Mocidade Portuguesa porque para o canto coral (a várias vozes) “sempre se poderia contar com o repertório privativo dos vários professores e instrutores”⁴⁵. Os autores dos manuais optaram por expressar o nacionalismo através dum repertório popular que espelhasse o nacionalismo por via do regionalismo. Enquanto este tipo de canções foi aumentando até 1960, o didáctico foi diminuindo até desaparecer nos últimos manuais. Esta oposição reflecte o peso cada vez menor que ia tendo a função educativa da disciplina à medida que ia crescendo a sua função retórica e simbólica. O repertório erudito tem uma presença muito pontual. Só aparece em situações excepcionais como ocasionalmente se referiu. Um repertório que está ausente dos livros e raramente presente nas festas educativas — à excepção de algumas (poucas, no entanto) comemorações da responsabilidade da M.P. — é o religioso. Referências a santos são várias, mas no contexto de romarias como algumas vezes se mencionou.

No que respeita às canções populares pode-se concluir que eram adoptadas sem qualquer preocupação de rigor científico e que nem a tutela sentiu a necessidade de levar a cabo um projecto nesse sentido. Sobre este material e a sua utilização pedagógica pronunciou-se frequentemente Lopes-Graça. Para o compositor as componentes mais valiosas que fazem da prática coral “um dos índices mais seguros da vida civilizada dos povos e das nações” são a sua capacidade de: “divulgar e de certo modo reabilitar” a canção folclórica com a finalidade pedagógica de identificação dos valores nacionais, “sem prejuízo, antes pelo contrário condição dos sentimentos de compreensão e simpatia universais”; de estimular no povo a necessidade do Belo, favorecendo a sua sensibilidade musical; concorrer para uma educação musical que no cantar encontra a sua melhor escola. Dir-se-ia que aquilo que fundamentalmente distingue as suas concepções das oficiais regulamentadas a partir de 1936 é a defesa da qualidade estética do repertório (a qualidade artística está sempre em primeiro lugar, é mesmo ela que dita a selecção do repertório popular), a identificação do individual e a união existente entre o nacional e o universal. Sobre a afirmação do individual por oposição ao seu apagamento diz:

⁴⁵ Mário de Sampayo Ribeiro, *Cancioneiro para a Mocidade 1*, p. 5.

O primeiro estímulo e o primeiro fruto da prática do canto em comum deve ser a satisfação íntima, a exaltação pessoal daqueles que a essa prática se dão; e a condição básica para que de qualquer agrupamento coral irradie o calor que arrasta os que o escutam é que cada qual dos seus componentes sinta o seu ser transfigurado no simples e espontâneo acto de juntar a sua voz á voz dos companheiros, numa convergência de propósitos que faz do concerto musical um símbolo vivo de harmonia humana.⁴⁶

Segundo o autor, no cantar do povo se descobre o que é comum a todos os povos, numa perspectiva aberta e universalizante, não xenófoba, mesmo harmonizando as suas melodias, desde que não se desrespeite a sua "pureza étnica". Nos documentos mais autênticos do povo vê ainda a única maneira de se revelar "um novo mundo de pura e saudável expressão musical, haurida da própria terra [...] a verdadeira fisionomia espiritual do nosso povo" para que se desabituem de julgar "a canção portuguesa pelo paradigma do execrando fado ou das pírias contrafacções revisteiras e radiofónicas."⁴⁷

Por estas razões se decidiu a publicar um livrinho intitulado *A Canção Popular Portuguesa*, dedicado à juventude, com uma finalidade essencialmente "artístico-pedagógica" e não "documental", no qual apresenta uma selecção adaptada⁴⁸ dos "cantos populares portugueses menos vulgarizados e tanto quanto possível característicos."⁴⁹

Quanto às festas escolares, o seu repertório e frequência depende da dinâmica do professor que rege a disciplina. Como a permanência dos professores é afectada por uma grande instabilidade, esta repercute-se directamente nas festas. Se há liceus que em determinados anos apresentam uma grande actividade neste domínio, quando o professor passa a exercer as suas funções noutra escola, a actividade orfeonística, por vezes, quase que desaparece.

⁴⁶ "Duas palavras sobre a prática da música coral" in *Nossa Companheira Música*, Lisboa, s.d., p. 109.

⁴⁷ "Recordando uma experiência artístico-pedagógica popular" [1955] in *Nossa Companheira Música*, Lisboa, s.d., p. 101.
Na oposição campo/cidade é visível a influência rousseauana de LOPES-GRAÇA, que do mesmo autor traduziu *Les Confessions*.

⁴⁸ A adaptação consistiu na abolição dos regionalismos linguísticos, na supressão de algumas letras ou ampliação de outras, na transcrição de todas as canções numa tessitura média, em correcções no ritmo, compasso, melodia e harmonia que o autor justifica.

⁴⁹ *A Canção Popular Portuguesa*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1974, p. 48.

CONCLUSÕES

No estabelecimento de uma nova ordem social e política o Canto Coral parece ter constituído, quer para a República quer para o Estado Novo, uma componente indissociável dos seus ideários.

Para os republicanos a vertente associativa e convival dos agrupamentos corais é fundamental e determina a sua institucionalização nos liceus. A música é entendida como a linguagem das emoções e sentimentos subjectivos, capaz de comover os homens e de incutir neles os ideais da humanidade e da fraternidade entre os povos. Conhecedores do trabalho de Wilhem, esta foi uma via que se tornou importante viabilizar em Portugal, com o objectivo de criar os valores de cidadania no homem novo que era preciso formar.

Contudo, como noutros campos da política educativa deste período, os meios ficaram muito aquém dos fins para que pudesse ser assegurado o seu reconhecimento e efectiva concretização no sistema educativo.

Após a I Grande Guerra a Europa é dominada por regimes totalitários que impõem uma nova ordem. A música, ou mais particularmente o Canto Coral, não fica de fora neste novo contexto, antes é chamado a desempenhar uma missão muito especial. O terreno da educação mostra-se especialmente atraente para os novos líderes e ao Canto Coral é destinada uma função muito particular. Que tarefas lhe destinaram e de que forma reagiram os seus agentes foram questões que se quiseram compreender.

Nesta época a música associada ao texto ganha ainda maior força como linguagem, mas já não como forma de expressão individual, antes sim como força capaz de reflectir e representar o colectivo. A massa coral ordeira e unida em torno do chefe é aquela que melhor simboliza a nação reunida em torno do seu líder. Por isso se insiste no canto colectivo em uníssono, aquele que dá maior clareza à palavra e que através das vozes juvenis melhor reflecte o espírito da unidade essencial ao "Renascimento nacional." É preciso agir, mobilizar as massas através de cantos com ritmos vigorosos e melodias fáceis, capazes de serem retidas por quem as ouve. O canto colectivo é obrigatório para todos os alunos, enquanto o canto coral a várias vozes só deve ser cantado por alguns.

Criam-se algumas possibilidades à disciplina, no começo dos anos trinta, mas não as suficientes para que se evite que sucumba à crescente ideologização do regime. A intenção de que cumpra uma função educativa é sub-valorizada pela tutela que, por essa razão, nunca chega a criar as

condições institucionais necessárias à sua real participação e contributo no currículo liceal.

Também os professores, produtos duma formação académica tecnicista e isolada da comunidade¹, com uma preparação profissional inexistente ou muito limitada, tinham dificuldade em realizar o que lhes era sumariamente pedido — “educar artisticamente” —, ou, então, optar por educar para a música ou pela música, como questionou Sampayo Ribeiro. Sobre esta matéria o maior ou menor peso a dar aos rudimentos foi, como se viu, alvo de controvérsia constante entre os professores. Castrar pela teoria ou entusiasmar pela prática? Foi esta a questão colocada pelo referido inspector. E que prática? As canções acessíveis de Borba, as didácticas, de um Silveira Pais ou de um Trocado, as populares, as eruditas, os hinos e as marchas, ou composições propositadamente escritas pelos compositores para as crianças²?

Os professores sentiam-se humilhados pela sua situação profissional, devido às condições que os separavam dos colegas de outras áreas e pela falta de reconhecimento da disciplina. Distinguindo-a, na avaliação, o sistema retirava-lhe o valor instrucional que conferia às outras e que era considerado indispensável à aquisição de aprendizagens que habilitavam os alunos no acesso ao ensino superior. Mais tarde, ao ser-lhe atribuída o estatuto de sessão e não de aula, o seu carácter acessório desfez qualquer ambiguidade quanto à sua marginalização no sistema.

Para além disso, a desigualdade profissional, em termos de ordenado, em termos de formação geral e profissional (exceptuando esta última durante o período entre 1932 e 1948), entre o professor de Canto Coral e os professores das restantes disciplinas, reforçou a marginalização dos agentes educativos quer a nível institucional, entre os colegas e ao nível dos vários organismos da Escola, quer a nível dos alunos e das famílias.

Os professores nem sempre se reconhecerão no discurso oficial do regime que, a partir do ministério de Carneiro Pacheco, começa a preterir a componente educativa da música a favor de uma retórica musical mais apropriada à veiculação do texto. Reflexo deste desencontro são os manuais e as canções cantadas nas festas educativas de conteúdo patriótico muito reduzido. Esta falta de dinâmica é reforçada pela imagem do homem

¹ Segundo o testemunho de alguns profissionais, a conduta autista do Conservatório Nacional terá contribuído para a falta de reconhecimento social da generalidade dos músicos que saíam da instituição.

² Tal como chamou a atenção a *Arte Musical* quando deu como exemplo o *Jasager* de Kurt Weill (ver cap. 5.)

obediente, simples, resignado, que é dada pelas canções, todas elas centradas na vida rural e nos prazeres sadios da natureza.³

Finalmente, após a análise crítica feita sobre a formação dos professores, na qual Luís de Freitas Branco teve um papel importante por reflectir sobre a mentalidade pedagógica, e após as críticas feitas à forma precária como a disciplina vivia no sistema, críticas essas vindas dos próprios agentes da Mocidade Portuguesa, em particular Mário de Sampaio Ribeiro, deduz-se que, porventura, a grande maioria dos participantes activos viviam mal no sistema, contribuindo para a falência e descrédito da disciplina.

O que se esperava do dinamismo coral não se reflectiu na maioria dos professores de Canto Coral. Para estes o canto em coro devia representar o estádio em que não só o valor ético da música mas também o seu valor estético se confundem. O professor de Canto Coral defendia na teoria o que não conseguia pôr em prática, a música, como a mais sublime e autónoma de todas as artes, a única capaz de conduzir o homem ao absoluto.

Ao longo da sua história o Canto Coral revelou não só ter sido alvo tanto do projecto político do regime republicano como, muito particularmente, do Estado Novo, reflectindo diferentes etapas do governo de Salazar e marcando pela negativa as suas pretensões mais doutrinárias.

³ As únicas canções onde se pode dizer que aparece um pouco da cidade é nos pregões.

ANEXO I

SINOPSE DA PRINCIPAL LEGISLAÇÃO REFERENTE AO CANTO CORAL ENTRE 1906 E 1960

Dec.	31 Jan. 1906	Aprova a organização do Liceu Maria Pia
Dec. 4 650	14 Jul. 1918	Reforma do ensino liceal.
Dec. 4 799	8 Set. 1918	Regulamento da Instrução Secundária.
Dec. 7 558	18 Jun. 1921	Reforma do ensino liceal.
Dec. 8 808	9 Maio 1923	Regulamenta as condições necessárias ao contrato dos professores de canto coral dos liceus.
Dec. 12 425	2 Out. 1926	Estatuto da Instrução Secundária.
Dec. 13 453	11 Abr. 1927	Redução dos quadros de professores efectivos dos liceus.
Dec. 14 310	22 Set. 1927	Regula o provimento dos lugares de regentes de Canto Coral dos liceus.
Dec. 14 594	6 Fev. 1928	Rectificação dos vencimentos do pessoal docente das Universidades, dos Liceus, das Escolas de Belas Artes e dos Conservatórios Nacional de Música e Nacional de Teatro.
Dec. 15 019	11 Fev. 1928	Fixados os vencimentos do pessoal docente das Universidades, dos Liceus, das Escolas de Belas Artes e dos Conservatórios Nacional de Música e Nacional de Teatro.
Dec. 15 971	21 Set. 1928	Fixado, para cada um dos liceus do continente e ilhas, o quadro dos professores efectivos.
Dec. 18 779	26 Ag. 1930	Reforma do ensino secundário.
Dec. 18 973	28 Out. 1930	Extinção das Escolas Normais Superiores e criação, em sua substituição de secções pedagógicas nas duas Faculdades de Letras e prática pedagógica para o ensino liceal em dois liceus normais, um em Lisboa e outro em Coimbra.
Dec. 19 610	17 Abr. 1931	Regulamento dos liceus normais. (1º)
Dec. 20 741	18 Dez. 1931	Estatuto do Ensino Secundário.

Dec. 21 150	23 Abr. 1932	Regulamento do Canto Coral nos Liceus
Dec. 22 219	15 Fev. 1933	Formação dos professores do 10º grupo (Canto Coral)
Port. 7 750	17 Jan. 1934	Aprova os programas das cadeiras de História Geral da Música e Pedagogia Geral da Música.
Dec. 23 806	28 Abr. 1934	Determina que sejam válidos os concursos por provas públicas para os lugares de professores do 10º grupo do ensino secundário.
Dec. 24 676	22 Nov. 1934	Regulamento dos Liceus normais. (2º)
Dec. 26 044	13 Nov. 1935	Introduz alterações no regulamento dos liceus normais aprovado pelo decreto 24 676 de 22 Nov. de 1934.
Lei 1 941	11 Abr. 1936	Remodelação do Ministério da Instrução Pública.
Dec.- lei 26 611	19 Maio 1936	Aprovação do regimento da Junta Nacional de Educação
Dec. 27 084	14 Out. 1936	Reforma do ensino liceal.
Circ. 309	25 Set. 1937	Circular aos reitores dos liceus com o fim de ser dado rigoroso cumprimento às disposições da reforma do ensino liceal.
Dec. 28 262	8 Dez. 1937	Regulamento da Mocidade Portuguesa Feminina (M.P.F.).
Dec. 31 544	30 Set. 1941	Restabelece, no ensino dos liceus, o curso geral e os cursos complementares de letras e ciências.
Dec. - lei 35 096	1 Nov. 1945	Define o vencimento mensal e a respectiva gratificação do professor metodólogo de Canto Coral do Liceu Pedro Nunes, em Lisboa.
Dec. - lei 35 096	1 Nov. 1945	Define a situação do professor metodólogo de Canto Coral do Liceu Pedro Nunes, em Lisboa.
Lei 2 025	19 Jun. 1947	Reforma do ensino técnico-profissional.
Dec. 36 507	17 Set. 1947	Reforma do Ensino Liceal.
Dec. 36 508	17 Set. 1947	Estatuto do Ensino Liceal.

ANEXO II

EXAMES DE ESTADO

Dados recolhidos no Livro de Actas dos Exames de Estado dos Professores de Canto Coral

Período de realização das provas: De 24 a 28 de Julho de 1934:

Júri nomeado: Presidente - Augusto Pires Celestino da Costa
 Vogais - Herrmínio José do Nascimento
 Manuel Joaquim de Oliveira
 Carlos Real Costa
 Josué Francisco Trocado

Provas de cultura: Harmonização para vozes iguais ou mistas, de uma melodia de extensão adequada
 Acompanhamento, à primeira vista, de uma canção adaptável ao ensino liceal.

Provas escritas de História Geral da Música saídas no sorteio aos candidatos:

"Gregos. Romanos. Canto Ambrósio e São Gregório"
"Origens da música. Lendas e tradições. Suas relações com a magia e religiões primitivas"
"Início e evolução da polifonia até Palestrina"
"Início da ópera, até às escolas italianas, inclusive."

Prova oral de História Geral da Música: Arguência sobre os pontos escritos

Provas escritas pedagógicas saídas no sorteio aos candidatos:

A) A Arte na escola: função do canto em cóns.
B) Como dar aos alunos a noção do compasso e do ritmo?
A) Caderno Diário. Como organizá-lo e como preenchê-lo?
B) Plano duma lição a uma primeira classe: noção sumária da escala diatónica.
A) A chamada individual e a chamada colectiva.
B) Como despertar e manter o interesse numa turma ?
A) A formação moral do aluno no liceu.
B) Plano duma lição, à quarta classe, sobre compassos compostos.

Provas orais pedagógicas: Arguência sobre os pontos escritos

Período de realização das provas: de 1 a 13 de Julho de 1935:

Júri nomeado:	Presidente	- Tomás Vaz Borba
	Vogais	- Luís Maria da Costa Freitas Branco
		António da Silveira Pais
		Manuel Joaquim de Oliveira
		Josué Francisco Trocado

Provas de cultura:

Harmonização para vozes iguais ou mistas, de uma melodia de extensão adequada

Acompanhamento, à primeira vista, de uma canção adaptável ao ensino liceal.

Provas escritas de História Geral da Música saídas no sorteio aos candidatos:

"O significado musical e dramático da obra de Wagner"

"Gregos, Romanos e Monodia cristã"

"Início e desenvolvimento da polifonia"

Prova oral de História Geral da Música: Arguência sobre os pontos escritos

Provas escritas pedagógicas saídas no sorteio aos candidatos:

A) A pedagogia musical do nosso tempo

B) Função educativa dos cantos uníssonos destinados a toda a população escolar

A) Adaptação do ensino da música aos objectivos pedagógicos do Ensino Secundário

B) Rendimento e eficiência deste ensino no Curso geral dos liceus portugueses

A) O caderno diário. Sua utilidade em geral e sua aplicação nas aulas de canto coral

B) Formação de obreiros conscientes do ressurgimento dos nossos cantos corais portugueses

Provas orais pedagógicas: Arguência sobre os pontos escritos

Período de realização das provas: de 25 de Junho a 8 de Julho de 1936.

Júri nomeado:

Presidente	- Tomás Vaz Borba
Vogais	- Luís Maria da Costa Freitas Branco
	Hermínio José do Nascimento
	António Fernando Ribeiro Cabral
	Josué Francisco Trocado

Provas de cultura:

- A) Harmonização para vozes iguais ou mistas, de uma melodia de extensão adequada
- B) Acompanhamento, à primeira vista, de uma canção adaptável ao ensino liceal
- C) Origens da música. Lendas e tradições. Gregos e Romanos⁴

Prova oral de História Geral da Música: Arguência sobre os pontos escritos

Provas escritas pedagógicas saídas no sorteio aos candidatos:

- A) "Carácter das festas e das composições escolares"
- B) "A Música coral - instrumento de espiritualização da vida, de educação colectiva e de coesão nacional"
- A) "Visitas de estudo e excursões escolares"
- B) "Plano de uma lição à terceira classe"
- A) "Finalidade do ensino secundário"
- B) "Os cantos regionais - património cultural e fonte de expressão estético-moral"
- A) "Categorias e obrigações dos professores liceais, inclusive, dos do décimo grupo"
- B) "Âmbito, eficiência, e características do ensino da Música nos liceus"
- A) "Função e vantagens do Caderno Diário"
- B) "Organização dos orfeões liceais"

Provas orais pedagógicas: Arguência sobre os pontos escritos

⁴ Esta nova organização das provas obedece ao prescrito no Decreto 24 676 de 22 Nov. 1934 que diz que as provas de cultura têm mais uma alínea (c) que será de História Geral da Música (prova escrita e oral).

Período de realização das provas: de 25 de Maio a 12 de Junho de 1937:

Júri nomeado: Presidente - Tomás Vaz Borba
 Vogais - Luís Maria da Costa Freitas Branco
 Hermínio José do Nascimento
 António Fernando Ribeiro Cabral
 Josué Francisco Trocado

Provas de cultura: A) Acompanhamento, à primeira vista, de uma canção adaptável ao ensino liceal.
 B) Harmonização, para vozes iguais ou mistas, de uma melodia de extensão adequada
 C) Provas escritas de História Geral da Música saídas no sorteio aos candidatos:
 "Ópera e oratória"
 "A música no Oriente"
 "Clássicos e Românticos"

Prova oral de História Geral da Música: Arguência sobre os pontos escritos

Provas escritas pedagógicas saídas no sorteio aos candidatos:

- A) "Função e vantagens do caderno diário. Como organizá-lo e preenchê-lo"
- B) "Plano de uma lição à terceira classe"
- A) "A chamada individual e a chamada colectiva"
- B) "Rendimento, âmbito e eficiência do ensino da Música no primeiro ciclo do Ensino Liceal"
- A) "Como despertar e manter o interesse numa classe"
- B) "Plano de uma lição do segundo ano"

Provas escritas de Pedagogia Geral da Música saídas no sorteio aos candidatos⁵:

"Pedagogia Musical desde o período greco-omano até Zarlino"

⁵ As provas de pedagogia passam agora a obedecer ao decreto anterior, nº 24 676 de 22 Nov. 1934, que diz que as provas pedagógicas serão duas: uma prova (A) sobre um ponto de didáctica geral e administração do ensino secundário [realizada em duas partes, uma de didáctica geral e outra de didáctica especial ou administração do ensino secundário]; a segunda prova (B) será de Pedagogia Geral da Música (escrita e oral). A classificação final do Exame de Estado resulta da média das seguintes classificações:
a) Média dos valores obtidos nas cadeiras do curso exigidas pela lei - coeficiente 1;
b) Classificação obtida no exame de admissão ao estágio - coeficiente 3;
c) Média das notas obtidas nas cadeiras de História Geral da Música e Pedagogia geral da música - coeficiente 1;
d) Classificação do estágio do 2º ano, dada pelo liceu normal - coeficiente 3;
e) Classificação das provas pedagógicas - coeficiente 2

"Modernas tendências no estudo do folclore"

"Pedagogia musical desde Zarlino até à actualidade"

Provas pedagógicas orais: Arguência sobre os pontos escritos

Período de realização das provas: de 27 de Maio a 8 de Junho de 1938:

Júri nomeado:	Presidente	- Hermínio José do Nascimento
	Vogais	- Luís Maria da Costa Freitas Branco
		António Fernando Ribeiro Cabral
		António Silveira Pais
		Josué Francisco Trocado

Provas de cultura:

- A) Acompanhamento, à primeira vista, de uma canção adaptável ao ensino liceal.
- B) Harmonização, para vozes iguais ou mistas, de uma melodia de extensão adequada
- C) Prova escrita de História Geral da Música (a acta não refere os enunciados das provas saídas)

Prova oral de História Geral da Música: Arguência sobre os pontos escritos

Provas escritas pedagógicas saídas no sorteio aos candidatos:

- A) "A escola activa. Chamadas individuais e colectivas"
- B) "Como despertar e manter o interesse duma turma nas aulas de Canto Coral"
- A) "O caderno diário. Sua utilidade em geral e sua aplicação nas aulas de Canto Coral"
- B) "Plano de uma lição ao primeiro ano"
- A) "O cinema escolar"
- B) "Adaptação do ensino da música aos objectivos pedagógicos do ensino liceal"
- A) "A arte na Escola: função pedagógica do canto em coros"
- B) "Plano de uma lição ao terceiro ano."

Provas escritas de Pedagogia Geral da Música saídas no sorteio aos candidatos:

- "O folclore musical e a sua aplicação no ensino liceal da música"
- "A função da música nas festas escolares dos liceus"
- "Pedagogia musical do fim da Antiguidade clássica, até Zarlino"
- "Higiene e disciplina na aula de canto coral"

Provas pedagógicas orais: Arguência sobre os pontos escritos

Período de realização das provas: de 17 de Maio a 26 de Maio de 1939:

Júri nomeado:	Presidente	- Manuel Ivo Cruz ⁶
	Vogais	- Luís Maria da Costa Freitas Branco Hermínio José do Nascimento António Fernando Ribeiro Cabral Josué Francisco Trocado

Provas de cultura:

- A) Acompanhamento, à primeira vista, de uma canção adaptável ao ensino liceal.
- B) Harmonização, para vozes iguais ou mistas, de uma melodia de extensão adequada
- C) Provas escritas de História Geral da Música saídas em sorteio:
 - "Romantismo na música"
 - "Os mestres clássicos"

Prova oral de História Geral da Música: Arguência sobre os pontos escritos

Provas escritas pedagógicas saídas no sorteio aos candidatos:

- A) "A chamada individual e a chamada colectiva"
- B) "Plano e doseamento de uma lição ao primeiro ano"
- A) "A arte na escola: valor pedagógico das visitas a monumentos nacionais, (doutrina do artº 10º e seus parágrafos, especialmente o parágrafo segundo o Dec.-Lei nº 27 084
- B) "Plano e doseamento de uma lição ao 2º ano"

Provas escritas de Pedagogia Geral da Música saídas no sorteio aos candidatos:

- "Utilidade do ensino da música e sua adaptação aos fins do ensino liceal"
- "O canto coral e a higiene escolar"

Provas pedagógicas orais: Arguência sobre os pontos escritos

⁶ Manuel Ivo Cruz, tal como vem na acta, trata-se de Ivo Cruz, nomeado director do Conservatório Nacional de Lisboa, na sequência de Viana da Mota, em 1938.

Período de realização das provas: de 28 de Maio a 13 de Junho de 1940:

Júri nomeado:

Presidente	-	Manuel Ivo Cruz
Vogais	-	Luís Maria da Costa Freitas Branco
		Hermínio José do Nascimento
		António Fernando Ribeiro Cabral
		Josué Francisco Trocado

Provas de cultura:

- A) Acompanhamento, à primeira vista, de uma canção adaptável ao ensino liceal.
- B) Harmonização, para vozes iguais ou mistas, de uma melodia de extensão adequada
- C) Provas escritas de História Geral da Música saídas em sorteio:
 - “Origens, lendas e tradições da música”
 - “Beethoven e a sua obra”
 - “Haydn e Mozart”.

Prova oral de História Geral da Música: Arguência sobre os pontos escritos

Provas escritas pedagógicas saídas no sorteio aos candidatos:

A) "A arte na escola: valor das visitas a monumentos nacionais (doutrina do artº 10º e seus §; especialmente o § 2º do Dec.-Lei nº 27 034)

B) "Plano de uma lição às turmas do 3º ano:
Compassos de denominador oito. Grupos rítmicos mais
comuns nestes compassos"

A) "Função do cinema na obra da educação"

B) "A música coral - instrumento de espiritualização da vida. e do espírito corporativo"

A) “Espécies, organização, carácter e fins das festas e das exposições escolares”

B) "Plano e doseamento de uma lição às turmas do 1º ano: Noção de ritmo. Primeira noção de escala diatônica natural"

Provas escritas de Pedagogia geral da música saídas no sorteio aos candidatos:

"O valor da música na educação nacionalista"

"A música como meio de educação na escola activa"

"O folclore, e a sua aplicação no canto coral"

Provas pedagógicas orais: Arguência sobre os pontos escritos

Período de realização das provas: de 28 de Maio a 16 de Junho de 1941

Júri nomeado: Presidente - Manuel Ivo Cruz
 Vogais - Luís Maria da Costa Freitas Branco
 Hermínio José do Nascimento
 António Fernando Ribeiro Cabral
 Josué Francisco Trocado

Provas de cultura: A) Acompanhamento, à primeira vista, de uma canção adaptável ao ensino liceal.
 B) Harmonização, para vozes iguais ou mistas, de uma melodia de extensão adequada
 C) Provas escritas de História Geral da Música saídas em sorteio:
 "Vida e obra de Beethoven"
 "Alguns aspectos da polifonia vocal"

Prova oral de História Geral da Música: Arguência sobre os pontos escritos

Provas escritas pedagógicas saídas no sorteio aos candidatos:

- A) "Formação artística da Escola: valor das visitas a monumentos nacionais"
- B) "Plano e doseamento de uma lição, em 45 min. úteis às turmas do 1º ano: primeira noção de escala diatónica natural"
- A) "Carácter, organização, espécies e fins das festas escolares"
- B) "Plano e doseamento de uma lição às turmas do terceiro ano: compassos de denominador oito. Grupos rítmicos mais comuns nestes compassos"

Provas escritas de Pedagogia Geral da Música saídas no sorteio aos candidatos:

- "O Valor educativo das festas musicais escolares"
- "O nacionalismo do folclore musical"

Provas pedagógicas orais: Arguência sobre os pontos escritos

Período de realização das provas: de 2 a 9 de Junho de 1942:

Júri nomeado: Presidente - Manuel Ivo Cruz
 Vogais - Luís Maria da Costa Freitas Branco
 Hermínio José do Nascimento

António Fernando Ribeiro Cabral
Josué Francisco Trocado

- Provas de cultura:
- A) Acompanhamento, à primeira vista, de uma canção adaptável ao ensino liceal.
 - B) Harmonização, para vozes iguais ou mistas, de uma melodia de extensão adequada
 - C) Provas escritas de História Geral da Música saídas em sorteio:
 - “Origens da música. Lendas e Tradições”
 - “Vida e obra de Wagner e sua projecção na evolução da ópera”
 - “Polifonia vocal”

Prova oral de História Geral da Música: Arguência sobre os pontos escritos

Provas escritas pedagógicas saídas no sorteio aos candidatos:

- A) “Objectivos pedagógicos do ensino liceal”
- B) “Os cantos regionais — património cultural e fonte de coesão nacional”
- A) “O caderno diário: como organizá-lo e preenchê-lo nas aulas de Canto Coral”
- B) “Como despertar e manter o interesse dos alunos nas turmas?”
- A) “Especies, carácter, fins e organização das festas e escolares”
- B) “Plano, e doseamento de uma lição às turmas do 3º ano (O sumário sorteado foi o seguinte: compassos de denominador oito)

Provas escritas de Pedagogia Geral da Música saídas no sorteio aos candidatos:

- “Maneiras de desenvolver o gosto pela música”
- “Os modos individual e colectivo no ensino musical”
- “O que é a ciência da educação?”

Provas pedagógicas orais: Arguência sobre os pontos escritos

Período de realização das provas: de 1 a 16 de Junho de 1943:

Júri nomeado:

Presidente	-	Manuel Ivo Cruz
Vogais	-	Luís Maria da Costa Freitas Branco

Hermínio José do Nascimento
Antônio Fernando Ribeiro Cabral
Josué Francisco Trocado

- Provas de cultura:
- A) Acompanhamento, à primeira vista, de uma canção adaptável ao ensino liceal.
 - B) Harmonização, para vozes iguais ou mistas, de uma melodia de extensão adequada
 - C) Provas escritas de História Geral da Música saídas em sorteio:
 - "Wagner e a sua obra"
 - "Classicismo"
 - "A Escola Alentejana"
 - "O Romantismo"

Prova oral de História Geral da Música: Arguência sobre os pontos escritos

Provas escritas pedagógicas saídas no sorteio aos candidatos:

- A) "Conceito de disciplina. Meios de a promover."
- B) "Como despertar o interesse dos alunos nas sessões de Canto Coral?"
- A) "Formação artística da Escola"
- B) "Visitas a monumentos nacionais, a museus, etc."
- (doutrina do artº 10º e seus §§, especialmente o § 2º do decreto-lei nº 27.084)
- A) "Alcance formativo da disciplina de Canto Coral"
- B) "Como promover a promoção de obreiros conscientes do ressurgimento do canto em coros, no nosso país?"
- A) "Cooperação da família na obra da educação escolar"
- B) "Como dar aos alunos as noções de compasso e de ritmo, de síncopa e de contratempo?"

Provas escritas de Pedagogia Geral da Música saídas no sorteio aos candidatos:

- "A música e a cultura geral"
- "Princípios gerais da Ciência da Educação"
- "Influência da música na Educação"
- "Método e Processo"

Provas pedagógicas orais: Arguência sobre os pontos escritos

Período de realização das provas: de 6 a 21 de Junho de 1944:

Júri nomeado: Presidente - Manuel Ivo Cruz
 Vogais - Luís Maria da Costa Freitas Branco
 Hermínio José do Nascimento
 António Fernando Ribeiro Cabral
 Josué Francisco Trocado

Provas de cultura: A) Acompanhamento, à primeira vista, de uma canção adaptável ao ensino liceal.
 B) Harmonização, para vozes iguais ou mistas, de uma melodia de extensão adequada
 C) Provas escritas de História Geral da Música saídas em sorteio:
 "Wagner e a sua obra"
 "Origem e evolução da ópera até Mozart"

Prova oral de História Geral da Música: Arguência sobre os pontos escritos

Provas escritas pedagógicas saídas no sorteio aos candidatos:

- A) "Adaptação do ensino de Canto Coral aos objectivos pedagógicos do Ensino Liceal"
- B) "Rendimento e eficiência deste ensino no 1º ciclo"
- A) "Fins das visitas de estudo e das excursões. Sua preparação e realização"
- B) "Características das canções escolares destinadas aos alunos dos diferentes ciclos."

Provas escritas de Pedagogia Geral da Música saídas no sorteio aos candidatos:

- "Música e nacionalismo"
- "A Música e a Escola Activa"

Provas pedagógicas orais: Arguência sobre os pontos escritos

Período de realização das provas: de 29 de Maio a 20 de Junho de 1945:

Júri nomeado: Presidente - Manuel Ivo Cruz
 Vogais - Luís Maria da Costa Freitas Branco
 Frederico Guedes de Freitas

António Fernando Ribeiro Cabral

Josué Francisco Trocado

Provas de cultura:

- A) Acompanhamento, à primeira vista, de uma canção adaptável ao ensino liceal.
- B) Harmonização, para vozes iguais ou mistas, de uma melodia de extensão adequada
- C) Provas escritas de História Geral da Música saídas em sorteio:
 - "Wagner e a sua obra"
 - "Beethoven e a sua obra"

Prova oral de História Geral da Música: Arguência sobre os pontos escritos

Provas escritas pedagógicas saídas no sorteio aos candidatos:

- A) "O caderno diário: suas funções e utilidade"
- B) "Função educativa dos cantos escolares a uníssono e à capela"
- A) "Função do cinema escolar na obra educativa"
- B) "A Música coral - instrumento da espiritualização, e do espírito de corporação".

Provas escritas de Pedagogia Geral da Música saídas no sorteio aos candidatos:

- "Música e cultura"
- "A Psicologia, os seus métodos e a sua história"

Provas pedagógicas orais: Arguência sobre os pontos escritos

Período de realização das provas: de 11 a 19 de Junho de 1946:

Júri nomeado:

- | | | |
|------------|---|------------------------------------|
| Presidente | - | Hermínio José do Nascimento |
| Vogais | - | Luís Maria da Costa Freitas Branco |
| | | Frederico Guedes de Freitas |
| | | António Fernando Ribeiro Cabral |
| | | Josué Francisco Trocado |

Provas de cultura:

- A) Acompanhamento, à primeira vista, de uma canção adaptável ao ensino liceal.
- B) Harmonização, para vozes iguais ou mistas, de uma melodia de extensão adequada
- C) Provas escritas de História Geral da Música saídas em sorteio:
 - "Verdi e a sua obra"

"O drama lírico wagneriano"

Prova oral de História Geral da Música: Arguência sobre os pontos escritos

Provas escritas pedagógicas saídas no sorteio aos candidatos:

- A) "Ensino activo. Chamadas colectivas e individuais"
- B) "Plano e doseamento de uma lição às turmas do 2º ano.
Sumário: primeira noção de síncopa e contratempo".
- A) "Espécies, organização, carácter e fins das festas e das exposições escolares"
- B) "Plano de uma lição e doseamento às turmas do 1º ano.
Sumário sorteado: primeira noção de escala diatónica natural"

Provas escritas de Pedagogia Geral da Música saídas no sorteio aos candidatos:

- "A Música e a Escola Activa"
- "A Psicologia e os seus métodos"

Provas pedagógicas orais: Arguência sobre os pontos escritos

Período de realização das provas: de 7 a 18 de Junho de 1947:

Júri nomeado:	Presidente	-	Hermínio José do Nascimento
	Vogais	-	Luís Maria da Costa Freitas Branco
			Frederico Guedes de Freitas
			António Fernando Ribeiro Cabral
			Josué Francisco Trocado

- Provas de cultura:
- A) Acompanhamento, à primeira vista, de uma canção adaptável ao ensino liceal.
 - B) Harmonização, para vozes iguais ou mistas, de uma melodia de extensão adequada
 - C) Provas escritas de História Geral da Música saídas em sorteio:
 - "Os mestres clássicos"
 - "Ópera até Mozart"
 - "Verdi e a sua obra"

Prova oral de História Geral da Música: Arguência sobre os pontos escritos

Provas escritas pedagógicas saídas no sorteio aos candidatos:

- A) "A selecção moral e a instituição da Mocidade Portuguesa"
(artº 3º e seu § único do Decreto nº 27 084)
- B) "Posição e possibilidades dos professores (nomeadamente dos de Canto Coral) perante o estatuído no referido decreto"
- A) "Ensino activo: chamadas colectivas e chamadas individuais"
- B) "Plano e doseamento de uma lição às turmas do 1º ano, com sumário assim sorteado na ocasião: primeira noção de escala diatónica natural"
- A) "A arte musical na escola: audições, pôsto emissor"
- B) "Concertos com alunos ou com artistas estranhos, etc."

Provas escritas de Pedagogia Geral da Música saídas no sorteio aos candidatos:

- "Festas escolares e a sua função pedagógica"
- "Influência da música na educação"
- "A higiene escolar"

Provas pedagógicas orais: Arguência sobre os pontos escritos

Período de realização das provas: de 24 a 30 de Junho de 1948:

Júri nomeado:	Presidente	- Hermínio José do Nascimento
	Vogais	- Frederico Guedes de Freitas
		António Fernando Ribeiro Cabral
		António Carlos Pereira de Castro Rodrigues
		Josué Francisco Trocado

Provas de cultura:

- A) Acompanhamento, à primeira vista, de uma canção adaptável ao ensino liceal.
- B) Harmonização, para vozes iguais ou mistas, de uma melodia de extensão adequada
- C) Provas escritas de História Geral da Música saídas em sorteio:
 - "A música portuguesa do século XVIII"
 - "A ópera francesa até ao fim do século XVIII"
 - "Romantismo".

Prova oral de História Geral da Música: Arguência sobre os pontos escritos

Provas escritas pedagógicas saídas no sorteio aos candidatos:

A) "Preparação, realização e fins das visitas de estudo e das excursões escolares"

B) "Características das canções escolares destinadas aos alunos"

A) "Espécies, organização, características das festas escolares e das sessões cinematográficas. Concertos com alunos ou com artistas estranhos"

B)⁷

A) "Plano e doseamento de uma lição às turmas do 1º ano (tendo sido sorteado o seguinte sumário: Primeira noção de escala diatónica natural. Canto: Melodia de Marcato⁸)"

B) "Educação artística da Escola. Valor das visitas a monumentos nacionais"

Provas escritas de ~~Pedagogia~~ **Pedagogia Geral da Música** saídas no sorteio aos candidatos:

"A pedagogia, seus fins e elementos essenciais"

"Higiene escolar"

"Influência da música na educação"

Provas pedagógicas orais: Arguência sobre os pontos escritos

⁷ Ilegível

⁸ Conceito completamente estranho cujo significado não foi possível esclarecer

ANEXO III

Relação dos professores de Canto Coral aprovados em Exame de Estado no Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes) entre 1934 e 1948

1934

Celso Costa Carvalho
Maria José de Oliveira Gamito
Mavíldia Augusta da Costa Andrade
Rosa Hália Peixoto Teixeira

1935

Eduardo Gonçalves Dôres
Ludovina Soares de Figueiredo
Sara Navarro Lopes

1936

Alice Alves Porto
Lucília dos Santos Socorro
Maria Celeste Bento
Maria Luíza Serra Brandão
Rui Onofre Barral

1937

António Joaquim Freire Garcia
Clotilde Duarte Sequeira Ramos
Renato de Abreu Castelo Branco

1938

Altino Ferreira
João dos Santos Manso
Madalena Lúcia Gomes da Cunha
Germano Soromenho Neves

1939

Fernanda Taveira Leosa

Manuel Maria de Melo

1940

João Alberto Faria

Maria do Carmo Correia Calado

Vasco da Costa de Melo e Lacerda de Brederode

José Silveira de Ávila⁹

1941

Joana da Costa Barreto

Luis Cerqueira Ferreira

1942

Godofredo Pinto Sequeira

Ivonete Pais Romão

Maria do Carmo Lopes Gaspar

1943

Maria do Carmo da Silveira de Queiroz de Lencastre

Maria Clara Madalena Jardim Soares de Gouveia

Maria Isabel Coelho dos Santos

Maria Sofia Ferreira Veloso

1944

Maria João Penha

Maria Olíde Ribeiro Nunes

⁹ Este candidato realizou as suas provas individualmente no dia 19 de Agosto do ano de 1940, ao abrigo da Portaria nº 175, publicada na 2ª Série do Diário do Governo de 30 de Julho de 1940. O júri foi constituído pelo Director do Conservatório, Doutor Ivo Cruz e pelos professores Hermínio José do Nascimento e Josué Trancoso Trocado. O conteúdo das provas não se encontra descrito nas actas.

1945

Arminda Augusta Mendonça Pais
Maria Natércia Spínola Martins

1946

Maria Elisa Xabregas Santos
Maria Manuela Guimarães e Fonseca

1947

Édila Brum Dutra de Andrade
Maria Ema Vasques Nobre
Maria Teresa da Silva Assis Correia Pontes

1948

Raquel Gomes Severino
Joel Ferreira Canhão
Maria Vitória Pacheco Quintas

ANEXO IV

Horas distribuídas ao Canto Coral entre 1906 e 1960

Decreto de 31 de Janeiro de 1906

	1ª secção			2ª secção	
	1ª classe	2ª classe	3ª classe	4ª classe	5ª classe
Canto Coral	2	2	2	1	1

Decreto nº 4 650 de 14 de Julho de 1918

	1ª secção		2ª secção			a)	
	1ª classe	2ª classe	3ª classe	4ª classe	5ª classe	6ª classe	7ª classe
Canto Coral	2	2	1	1	1	0	0

a) Curso complementar constituído por duas secções: de letras e de ciências

Decreto nº 7 558 de 18 de Junho de 1921

	1ª secção		2ª secção			a)	
	1ª classe	2ª classe	3ª classe	4ª classe	5ª classe	6ª classe	7ª classe
Canto Coral	2	2	1	1	1	0	0

a) Curso complementar constituído por dois cursos: de letras e de ciências

Decreto nº 12 425 de 2 de Outubro de 1926

	1º ciclo			2º ciclo		a)
	1º ano	2º ano	3º ano	4º ano	5º ano	6º ano
Canto Coral	2	2	1	1	1	1

a) Cursos de preparação para a instrução superior. De um ano tanto para o curso de letras como para o curso de ciências

Decreto nº 18 779 de 26 de Agosto de 1930

	1º ciclo		2º ciclo			a)	
	1º ano	2º ano	3º ano	4º ano	5º ano	6º ano	7º ano
Canto Coral	2	2	1	1	1	0	0

a) Curso complementar constituído por dois cursos: de letras e de ciências

Decreto nº 20 741 de 18 de Dezembro de 1931

	1º ciclo		2º ciclo			a)	
	1º ano	2º ano	3º ano	4º ano	5º ano	6º ano	7º ano
Canto Coral	2	2	1	1	1	0	0

a) Curso complementar de Letras e Ciências

Decreto nº 27 084 de 14 de Outubro de 1936

	1º ciclo a)			2º ciclo b)			3º ciclo c)
	1º ano	2º ano	3º ano	4º ano	5º ano	6º ano	7º ano
Canto Coral	2	2	2	1	1	1	1

- a) Para além das horas assinaladas para as sessões de canto coral, o orfeão terá a duração de hora e meia, duas vezes em cada mês, pelo menos.
- b) Para além das horas assinaladas para as sessões de canto coral, o orfeão terá a duração de hora e meia.
- c) Terá a duração de hora e meia a unidade lectiva atribuída à sessão de canto coral, realizada esta sempre em conjunto orfeónico com os alunos do 2º ciclo

Decreto nº 31 544 de 30 de Setembro de 1941

	1º ciclo a)			2º ciclo			a)
	1º ano	2º ano	3º ano	4º ano	5º ano	6º ano	7º ano
Canto Coral	2	2	2	1	1	1	1

a) Curso complementar de Letras e Ciências

Decreto nº 36 507 de 17 Setembro de 1947

	1º ciclo		2º ciclo			3º ciclo a)	
	1º ano	2º ano	3º ano	4º ano	5º ano	6º ano	7º ano
Canto Coral	2	2	1	1	1	0	0

a) No 3º ciclo o ensino será independente e as disciplinas variam conforme os cursos a que os alunos se destinam

ANEXO V

PROGRAMAÇÃO DA "HORA DE ARTE" NO LICEU RODRIGUES LOBO DE LEIRIA NO ANO LECTIVO DE 1937-1938

" A Hora de Arte " do Liceu de Rodrigues Lôbo dispensou últimamente S. Ex^a o Senhor Ministro da Educação Nacional as ^{mais} calorosas palavras de simpatia e louvor, comunicadas a esta reitoria telefonicamente na noite em que se realizou uma das suas mais brilhantes sessões.

Para melhor se poder avaliar do valor educativo da Obra Cultural que o Liceu de Rodrigues Lôbo levou a efeito no passado ano lectivo, indicaremos por ordem cronológica o número de "Horas de Arte" nele realizadas, seguidas do nome dos seus principais colaboradores:

3 de Dezembro-XVIII Sessão-com a colaboração do Escritor Carlos Sombrio, Tenor Guilherme Kjölsser, Poetisa Graciete Branco e Pianista Manuela Camolino de Sousa:

21 de Janeiro-XIX Sessão- (1^a Hora de Arte da Mulher) com a colaboração da Escritora Madalena Patrício, Violoncellista Madalena Sá e Costa, Mezzo-Soprano Stella Tavares e Pianista Madalena Sá e Costa:

18 de Fevereiro-XX Sessão-(2^a Hora de Arte da Mulher) com a colaboração da Escritora Oliva Guerra, Pianista Susel de Pina, Soprano Marina Dewwander Gabriel e Violinista Elisa Maia:

7 de Março- XXI Sessão- Colaboraram o Professor Luís de Freitas Branco, Tenor Morais Pereira, Violinista Celso Dias Soprano Violnte Montanha e Pianista Maria da Graça Amado da Cunha:

4 de Abril-XXII-Sessão- Colaboraram a "Ala Mousinho de Albuquerque"

Banda Regimental de Infantaria 7, Afonso

Lopes Vieira, "Schola Cantorum" do Seminário de Leiria, Violinista Ernesto Henriques Poetisa Graciete Branco, Pianista Maria Carlota Tinoco e Orquestra de Leiria, dirigida por Ernesto Henriques.

29 de Abril-XXIII Sessão-

(III Hora de Arte da Mulher-) Colaboraram o Soprano Hilde Mattauch, Diseur Maria da Graça Teixeira, Violinista Maria E. Venancio, Escritora Amália Proença Norte e Pianista Helena Coelho.

26 de Maio-XXIV Sessão-

Colaboraram Almirante Almeida Henriques, Soprano Elsa P. Levy, Pianista Fernando Botelho Leitão, Escritora Madalena Patrício e Orquestra de Leiria, dirigida por Ernesto Henriques.

4 de Junho-XXV Sessão-

(Grande Hora de Arte) Colaboraram o Director da Emissora Nacional, Capitão Henrique Galvão, Orquestra de Câmara da Emissora Nacional, dirigida pelo Maestro Frederico de Freitas e Pianista Maria Carlota Tinoco.

Todas as "Horas de Arte" tiveram lugar no Teatro de D. Maria perante numerosíssimo público e foram retransmitidas pela Emissora Nacional.

A quasi todas as Sessões assistiram o Snr. Governador Civil, S. Ex.^a Fvma o Senhor Bispo, Presidente da Câmara Municipal e outras Entidades marcantes no meio social da Cidade.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

I — ARQUIVOS E BIBLIOTECAS:

Arquivo da Escola Secundária de Pedro Nunes

Livro de Actas dos Exames de Estado dos Professores de Canto Coral

Arquivo Histórico do Ministério da Educação Nacional

Relatórios anuais dos Reitores dos Liceus (de 1935 a 1960)

Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT),

Arquivos Particulares da Mocidade Portuguesa

II — PERIÓDICOS

Arte Musical, 1930-1947

Boletim para Dirigentes da Mocidade Portuguesa Feminina,
(1946-1947/1957-1958)

Boletim do Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes), 1932-1938

Diário do Governo, I Série, 1836-1960

Jornal da Mocidade Portuguesa, 1937

Labor, 1926-1940/1951-1959

Liceus de Portugal, 1944

Revista de Educação Geral e Technica, 1912

Vida Musical, 1923-1924

III — AUTORES E OBRAS

AAVV, *O Estado Novo das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*

II vols., Lisboa, Editorial Fragmentos, 1987

AAVV, *O Fascismo em Portugal. Actas do Colóquio, Faculdade de Letras,*

Março de 1980, Lisboa, A Regra do Jogo, 1982

ARRIAGA, Lopes, *Mocidade Portuguesa - Breve História de uma Organização*

Salazarista, Lisboa, Terra Livre, 1978

ARROYO, António, *O Canto Coral e a sua Função Social*, Coimbra, França

Amado, 1909

BARROS, João de, "O canto escolar e as democracias", in *A República e a*

Escola, Lisboa, 1913

BARROSO, João, *Os Liceus: Organização Pedagógica e Administração (1836*

- 1960), 2 vols., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Junta Nacional de Investigação Científica e Tecnológica, 1995

BENEDETTO, Renato di, *Romanticismo e Scuole Nazionali Nell'Ottocento*,

Turim, Edizioni di Torino, 1991

BONITO, Rebelo, *Canto Coral e Vida Orfeónica: Subsídios para a História do*

Canto Colectivo Popular e Artístico, Porto, 1952

BORBA, Tomás, *O Canto Coral nas Escolas*, vol. I, Lisboa, G. de Lacerda, 1913

_____, "O Canto Coral nas Escolas", in *Arte na Escola*, Lisboa, Sociedade de Estudos Pedagógicos, 1916

_____, *Solfejos, Canções e Cântones*, vol. I, Lisboa, Neuparth/Valentim de Carvalho, 1934

_____, LOPES-GRAÇA, Fernando, *Dicionário De Música (Ilustrado)*, Lisboa, Edições Cosmos, 1963

BOURDIEU, Pierre, *O Poder Simbólico*, Lisboa, Difel, 1989

BRITO, Joaquim Pais de, (dir.) *Fado: Vozes e Sombras. (Catálogo)*, Lisboa,

Lisboa Capital Europeia da Cultura, 1994

BRITO, Manuel Carlos de, CYMBRON, Luisa, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992

Cancioneiro para a Mocidade 1, Serviço de Publicações da Mocidade Portuguesa, s.d.

Cancioneiro para a Mocidade: Canto Colectivo, Serviço de Publicações da Mocidade Portuguesa, s.d.

CARVALHO, Mário Vieira de, *O Essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989

_____, *Pensar é Morrer ou o Teatro de Sao Carlos na Mudança de Sistemas Sociocomunicativos desde Fins do Séc. XVIII aos Nossos Dias*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993

CARVALHO, Rómulo de, *História do Ensino em Portugal. Desde a Fundação da Nacionalidade até ao Fim do Regime de Salazar-Caetano*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1986

CASCUDO, Teresa, "Que fazer sem um Camões músico? - Fernando Lopes-Graça e o problema da tradição da música portuguesa", in *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 6 (1996), pp. 127-139

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan, "Safeguarding Traditional Music in Contemporary Portugal", in Max Peter Baumann (ed.), *World Music Musics of the World: Aspects of Documentation, Mass Media and Acculturation*, Berlim, International Institute for Traditional Music, 1992, pp. 177-190

CASTRO, Paulo Ferreira de, "Nacionalismo Musical ou os Equívocos da Portugalidade", in Salwa El-Shawan Castelo-Branco (coord., ed.), *Portugal e o Mundo — O Encontro de Culturas na Música*, Lisboa, Publicações D. Quixote, 1996, pp. 155-162

_____, Nery, Rui, *História da Música*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991

CIRILO, Ilídio Gomes de Sousa, FERREIRA, António Eduardo da Costa, A.B.C. *Musical e Cancioneiro para o ensino da Música e do Canto Coral*, Coimbra, Edições Olímpio Medina, 1945

- CORTESÃO, Luísa, *Escola, Sociedade/Que Relação?*, Porto, Afrontamento, 1981
- COSTA, C. Real, *O Ensino da Música em Portugal: o que ele é e o que devia sêr*, Tipografia do Comércio, 1923
- CRUZ, Ivo, *O que fiz e o que não fiz*, Lisboa, 1985
- CYMBRON, Luísa, BRITO, Manuel Carlos de, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992
- DAHLHAUS, Carl, *Nineteenth-Century Music.*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1989
- DÜMLING, Albrecht, "On the Road to the 'Peoples' Community' [*Volksgemeinschaft*]: The Forced Conformity of the Berlin Accademy of Music Under Fascism", in *The Musical Quarterly*, vol. 77, No. 3 (1993), pp. 459-483
- ESTEIREIRO, Paulo, *Editores de Música Didáctica: a Valorização da Música na Formação do Indivíduo*, trabalho realizado no âmbito do Seminário de História da Música Portuguesa do Mestrado de Musicologia Histórica, 2000
- FERNANDES, António Manuel de Sousa, *A Centralização Burocrática do Ensino Secundário: Evolução do Sistema Educativo Português Durante os Períodos Liberal e Republicano (1836-1926)*, Braga, Universidade do Minho, 1992
- FERREIRA, António Eduardo da Costa, CIRILO, Ilídio Gomes de Sousa, *A.B.C. Musical e Cancioneiro para o ensino da Música e do Canto Coral*, Coimbra, Edições Olímpio Medina, 1945
- FERREIRA, Manuel Pedro, "Da música na história de Portugal", in *Revista Portuguesa de Musicologia*, nºs 4-5 (1994-95), pp. 167-213
- FORMOSINHO, João, *Educating for Passivity. A Study of Portuguese Education (1926-1968)*, Londres, Institute of Education — University of London, (tese de doutoramento, policopiada), 1987

- FREITAS BRANCO, João de, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1959
- _____, *Alguns Aspectos da Música Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Ática, 1960
- _____, *Cultura nos Anos 40*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982
- FUENTE, Maria José de la, *O Ensino Secundário Feminino: Os Primeiros Vinte Anos da Escola Maria Pia*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, (Dissertação de mestrado, policopiado), 1989
- GIL, José, *Salazar: A Retórica da Invisibilidade*, Lisboa, Relógio d'Água, 1995
- GILLIAM, Bryan, "The Annexation of Anton Bruckner: Nazi Revisionism and the Politics of Appropriation", in *The Musical Quarterly*, vol. 78, no. 3 (1994), pp. 584-604
- _____, "Appendix: Joseph Goebbels's Bruckner Address In Regensburg (6 June 1937)", in *The Musical Quarterly*, vol. 78, no. 3 (1994), pp. 605-609
- GRÁCIO, Sérgio, "Uma Interpretação da Política de Ensino na I República", *Forum Sociológico*, nº 2 (Jan.-Jun., 1993), pp. 77-91
- GUMLOWICZ, Philippe, *Les Travaux d'Orphée. 150 Ans de Vie Musicale Amateur en France: Chorales Fanfares*, Paris, CENAM e Aubier, 1987
- HOBBSAWM, Eric, *A Era dos Extremos: História Breve do Século XX 1914-1991*, Lisboa, Editorial Presença, 1996
- HUYNH, Pascal, *La Musique sous la République de Weimar*, Paris, Fayard, 1998
- LANZA, Andrea, *Il Secondo Novecento*, Turim, EDT, 1991
- LEÇA, Armando Lopes, *Solfejo Entoadado e Canto Coral*, Porto, Editorial Domingos Barreira, 1956

LEVI, Erik, *Music in the Third Reich*, London, Macmillan, 1994

LOPES-GRAÇA, Fernando, "Duas palavras sobre a prática da música coral",
in *Nossa Companheira Música*, Lisboa, Portugália Editora, s.d.

_____, "Recordando uma Experiência Artística e Pedagógica Popular",
in *Nossa Companheira Música*, Lisboa, Portugália Editora, s.d.

_____, BORBA, Tomás, *Dicionário De Música (Ilustrado)*, Lisboa,
Edições Cosmos, 1963

_____, *A Canção Popular Portuguesa*, Lisboa, Publicações Europa-
América, 1974

_____, "Breves Considerações Acerca do Valor e do Sentido Cultural e
Social dos Orfeãos", in *Reflexões Sobre Música*, Lisboa, Edições
Cosmos, 1978

LOUREIRO, João Evangelista, "História das Instituições da Formação de
Professores em Portugal", in António Nóvoa (org.) *À Procura de
uma Pedagogia Humanista*, Lisboa, Instituto Nacional de
Investigação Científica, 1990, 135-162

MAIA, Ernesto, *O Ensino Musical: Necessidade da sua Vulgarização*, Porto,
Typ. A Vapor de Arthur José de Sousa & Irmão, 1897

MANARTE, António, TINO, Manuel, *Cantando: Livro de Canto Coral*, Porto,
Porto Editora, 1948

MARCO, Tomás, *Historia de la Música Española*, vol. 6, Siglo XX, Madrid,
Alianza Música, 1989

MARQUES, A. H. de Oliveira, SERRÃO, Joel, *Nova História de Portugal:
Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, Fernando Rosas
(coord.), vol. XII, Lisboa, Editorial Estampa, 1992

MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal: O Estado Novo*, Fernando Rosas
(coord.), vol. 7, Lisboa, Editorial Estampa, 1994

MIRANDA, Gil, *Jorge Croner de Vasconcellos (1910-1974). Vida e Obra
Musical*, Lisboa, Musicoteca, 1992

MOITA, Luiz, *O Fado, Canção de Vencidos*, Lisboa, 1936

- MORGAN, Robert P. (ed.), *Modern Times: From World War I to the Present*, Londres, Macmillan, 1993
- NASCIMENTO, Hermínio do, *Canto Coral*, Lisboa, Salão Neuparth/Casa Valentim de Carvalho, s.d.
- _____, "O canto coral como factor educativo", in *I Congresso da União Nacional*, vol. VII, Lisboa, Edição da União Nacional, 1935
- NERY, Rui, CASTRO, Paulo Ferreira de, *História da Música*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991
- NÓVOA, António, "A Educação Nacional", in Fernando Rosas (coord.), *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, Lisboa, Presença, 1992, pp. 455-542
- _____, (dir.), *A Imprensa de Educação e Ensino. Relatório Analítico (séculos XIX-XX)*, Lisboa, Instituto de Inovação Educacional, 1993
- _____, BERRIO, J. Ruiz (eds.) *A História da Educação em Espanha e Portugal: Investigações e Actividades*, Lisboa, Sociedade Portuguesa de Ciências da Educação e autores, 1993
- OLIVEIRA, César de, "A Evolução Política", in Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques (dir.), *Nova História de Portugal: Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, Fernando Rosas (coord.), vol. XII, Lisboa, Editorial Estampa, 1992, pp. 21-85
- OLIVEIRA, Mário de Sousa, *A Formação de Professores no Liceu Normal de Pedro Nunes*, Lisboa, Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação, (Dissertação de mestrado, policopiado), 1992
- PACHECO, Carneiro, "Discurso proferido no sarau de gala do Orfeão Académico de Lisboa, no Teatro Nacional Almeida Garrett", in *Três Discursos*, Lisboa, 1934
- PAIS, Silveira, *Método de Solfejo Entoadado e Canto Coral*, Lisboa, Sasseti, 1932
- PIMENTEL, Irene Flunser, *Contributos para a História das Mulheres no Estado Novo. As Organizações Femininas do Estado Novo. A "Obra das Mães pela Educação Nacional" e a "Mocidade*

Portuguesa Feminina" 1936-1966, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, (Dissertação de mestrado, policopiada), 1996

Portugal a Cantar: Canções populares adaptadas a execução pelo orfeão e público, Lisboa, Edição da Organização Nacional Mocidade, s.d.

PROENÇA, Maria Cândida (coord.), *O Sistema de Ensino em Portugal. Séculos XIX-XX*, Lisboa, Edições Colibri/Instituto de História Contemporânea da FCSH da UNL, 1998

RAMOS, Gustavo Cordeiro, "Os fundamentos éticos da escola no Estado Novo", in *Uma Série de Conferências*, Lisboa, 1937

[RIBEIRO, Mário de Sampayo], *Directrizes para o Canto Coral no Ensino Secundário (Liceal e Técnico)*, Lisboa, O.N.M.P., 1962

RIBEIRO, Mário de Sampayo, "Do Justo Valor da Canção Popular", in *Revista da Faculdade de Letras (Separata)*, Tomo II, Lisboa, Imprensa Nacional, 1935

ROSAS, Fernando, "Introdução", in Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques (dir.), *Nova História de Portugal: Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, Fernando Rosas (coord.), vol. XII, Lisboa, Editorial Estampa, 1992, pp. 9-18

-----, "As grandes linhas da evolução institucional", in Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques (dir.), *Nova História de Portugal: Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, Fernando Rosas (coord.), vol. XII, Lisboa, Editorial Estampa, 1992, pp. 86-143

SACHS, Harvey, *Music in Fascist Italy*, Nova Iorque/Londres, Norton, 1987

SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 1980

SALAZAR, Adolfo, *La Música Contemporanea en España*, Oviedo, Publicaciones de la Universidad de Oviedo (1930, Edição facsimilada), 1982

SALVETTI, Guido, *La Nascita del Novecento*, Turim, Edizioni di Torino, 1991

SASPORTES, José Estêvão, *História da Dança em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970

SERRÃO, Joel, MARQUES, A. H. de Oliveira, *Nova História de Portugal: Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, Fernando Rosas (coord.), vol. XII, Lisboa, Editorial Estampa, 1992

SETA, Fabrizio Della, *Italia e Francia Nell'Ottocento*, Turim, Edizioni di Torino, 1993

SILVA, Jaime da, *O canto coral: sua acção e seu valor educativo*, Lisboa, 1956

SOPEÑA, Federico, *Historia de la Música Española Contemporánea*, Madrid, Ediciones Rialp, 1958

TINO, Manuel, MANARTE, António, *Cantando: Livro de Canto Coral*, Porto, Porto Editora, 1948

TROCADO, Josué, *175 Lições de Canto Coral para uso dos Liceus e Institutos de instrução Secundária, compiladas de acôrdo com o decreto nº 21 150*, Póvoa de Varzim, Tipografia de "O Poveiro", 1932

VALENTE, Vasco Pulido, *Tentar Perceber*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983

VIEIRA, Afonso Lopes, *O Canto Coral e o Orfeon de Condeixa*, Lisboa, 1916

