

UM RITUAL DE REGENERAÇÃO E TRANSCENDÊNCIA: O CANTO ORFEÓNICO NAS PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX

MARIA DO ROSÁRIO PESTANA

UNIVERSIDADE DE AVEIRO

Proponho uma discussão em torno da experiência ritual da performance musical/audição e da sua relevância para a coesão e o dinamismo social a partir da prática coral de jovens trabalhadores em Portugal. Perspectivo as dimensões da performance musical enquanto experiência ritual colectiva, que parte da conquista do consenso social para a afirmação da transgressão desse próprio modelo. Sustento que se trata de um contexto de vivência de integração e totalidade, de verdade e transcendência e de um texto de inscrição de novos modos de ver e fazer o mundo.

Palavras-chave: Performance musical, ritual, *communitas*, canto orfeónico, republicanismo.

Num estudo recente, o etnomusicólogo americano Thomas Turino afirmava que certas experiências musicais geram nos músicos e na audiência tal sincronia, identificação com os outros e sentimento de totalidade que se assemelham à experiência de *communitas*, tal como descrita por Victor Turner, na década de sessenta (Turino, 2008: 18). Por sua vez, Johannes Eurich, na análise sociológica de performances de música *techno* compara essa experiência à vivida nos rituais religiosos (Eurich, 2003). Esta perspectiva do estado colectivo aglutinador, alcançado através da vivência ritualizada da música em performances, gerador de sensações de intemporalidade, totalidade e, inclusive, transcendência, tem sido o enfoque principal de diversos estudos actuais. O meu contributo para esta temática traz à análise um modelo performativo que emergiu nas primeiras décadas do século XX, em Portugal, nas colectividades designadas Orfeão: o canto orfeónico protagonizado por jovens trabalhadores urbanos, movidos pelos ideais republicanos de progresso e regeneração social. Como procurarei documentar ao longo deste texto, essa prática configurou-se num novo ritual que mobilizou massas anónimas

em longas performances, interrompeu quotidianos e operou experiências exemplares de ‘união de almas’, ‘elevação’ e ‘verdade’ (cf. texto abaixo transcrito).¹ Através da análise desse modelo performativo, irei desenvolver os argumentos de que a experiência musical pode proporcionar um contexto de vivência de integração e totalidade, de verdade e transcendência e ser, ao mesmo tempo, um texto de inscrição de novos modos de ver e fazer o mundo.

EXPERIÊNCIA DE *COMMUNITAS* VS. EXPERIÊNCIA MUSICAL

O termo *communitas*, tal como cunhado por Victor Turner em 1969, refere-se a uma experiência de dissolução de diferenças individuais e de pertença por inteiro a um colectivo, alcançadas através da vivência de rituais. Refere-se às experiências reais, vividas tão intensamente por cada um dos indivíduos que a sua própria existência como que se anula a favor de uma experiência maior, a do todo em que se insere. Partindo do modelo de análise dos ritos de passagem proposto pelo folclorista Arnold Van Gennep – separação; *limen* (liminar, do latim “liminare”, refere-se ao que é limiar, inicial); agregação – Victor Turner explorou o âmbito de cada uma dessas etapas em *The Ritual Process Structure and Anti-Structure*: desde a separação do tempo/espço comuns, da estrutura social quotidiana em que o indivíduo se insere, através de um conjunto de comportamentos simbólicos; passando pelo estado de *liminaridade*, resultante do afastamento no sentido de alcançar um ponto limite, mas simultaneamente primordial pela separação ou morte simbólica do estado anterior, propiciador de experiências de *communitas*, de comunhão entre indivíduos que se dissolvem e completam na sua humanidade; até à reincorporação (Turner, 2009: 94-7). Este modelo de análise tem sido largamente explorado no estudo das artes performativas, inclusive pelo próprio Turner, em particular no que se refere à arte performativa teatral, considerada por si como uma metalinguagem cuja finalidade consistiria em verbalizar aspectos do ritual do verdadeiro drama social (Feldman, 1995). De facto, as artes têm uma função aglutinadora, “integrando e unindo os membros de grupos sociais, eus individuais e eus com o mundo”, através de “mapas integrados de sensações, imaginação, experiência”, que nos ligam profundamente ao mundo natural (Gregory Bateson *apud* Turino, 2008: 3).

No domínio da música, o enfoque tem privilegiado a experiência de totalidade, propiciada pelo estado de *liminaridade*. Isto, porque há um considerável consenso em torno do poder integrador da música (veja-se, por exemplo, a recente edição sobre a experiência musical no universo das distintas religiões, coordenada por Guy Beck, onde

¹ Jorge Silva (s.d.) *in* recorte de jornal não identificado, Álbum de Vergílio Pereira, espólio particular de Vergílio Pereira, Mancelos, Marco de Canaveses).

se constata que a música une num todo coerente níveis tão distintos como o fisiológico, psicológico, sociocultural, virtual, ritual e espiritual (Beck, 2006: 14).

O estudo que agora desenvolvo também explora esse pressuposto de a performance musical se desenrolar ao longo de um complexo ritual cujo clímax, o ponto máximo intermédio, será o momento em que cada um dos elementos perde a noção de si e do tempo real da sua vida quotidiana, a favor de uma totalidade – *communitas* – intemporal (*supra* quotidiana). Contudo, alargo o modelo de análise de Victor Turner e de Gregory Bateson, mais centrado nos artistas criadores, de modo a incluir as audiências. Isto porque, à luz de contributos recentes dos estudos sobre a *popular music* ou a performance, o ouvinte já não é visto como um mero receptáculo dos eventos que ocorrem em palco mas, pelo contrário, considerado como elemento de um processo dialéctico, em constante devir. A título de exemplo, refiro as contribuições de Simon Frith na desconstrução do alegado “ouvinte passivo” de música pop, a favor da compreensão do papel activo do ouvinte e do contexto de audição como agentes performativos (Frith, 1999: 203-4).

Proponho também uma compreensão do estádio de *liminaridade* próximo das leituras propostas por Schechner, como sendo uma experiência de limite propícia à resistência, ao desenho de utopias e à contestação (Schechner, 1993). Esta linha de leitura permite que a análise compreenda a estrutura fixa (no caso da música, a performance musical ritual) não apenas como um contexto para a vivência/prospecção do limite da liminaridade (a redundância é intencional), mas também como uma estrutura em processo, um texto para a redacção “multivocal” (resultante das relações dialógicas firmadas no estado de *communitas*) de utopias, desejos e possibilidades.

A configuração do *Possível* no ritual da performance musical, foi magistralmente desenvolvida por Thomas Turino. Quase trinta anos depois da formulação de Turner, Thomas Turino acrescentou ao processo atrás descrito (de transformação e dissolução momentânea do eu, numa experiência de totalidade com ou outros), a experiência do *Possível*, face a uma realidade *Actual*, proporcionada pelas artes. Turino estava interessado em compreender o alcance particular da experiência musical, e das artes em geral, na interacção entre o *Possível* – “o que nós podemos estar aptos a fazer, esperar, pensar, conhecer e experienciar” – e o *Actual* – “o que nós já pensámos e experimentámos” (2008: 17). Thomas Turino defendeu que as artes são um domínio por excelência para a emergência e configuração de possibilidades que, no quadro da realidade, do existente, se configuram como difusas, ininteligíveis, irracionais, impossíveis. A questão em torno da “falta de transparência” das narrativas performativas, face aos discursos lógico-verbais do pensamento ocidental moderno, deve ser aqui

abordada, ainda que brevemente, por duas razões principais: porque se referem a modos específicos de ver e perceber o mundo que assim adquirem significação, segundo a proposta da semiótica formulada por Pierce; porque dão voz aos excluídos pela dominação de um pensamento abissal ocidental que persiste em manter-se (Santos, 2009). Vejamos a primeira questão: segundo Pierce, o nosso modo de conhecer e representar o mundo processa-se validamente através da complementaridade de signos – ícones, índices e símbolos – e não se esgota, por isso, num único modelo de representação. Relativamente à segunda questão, importa frisar que subsistem outras vozes, ainda que não temperadas pela lógica de dominação colonial, vozes relegadas para o outro lado do “abismo”, que o pensamento ocidental instituiu e que, apesar de tudo, existem: metáfora, alegoria, magia, performance...² (Santos, 2009). Face a estes argumentos, o estudo das artes (e não só da Arte, das grandes obras, dos grandes autores, para as elites ocidentais) pode configurar-se um *terreno* de indagação privilegiado para a compreensão dos modos de ver e pensar o mundo que têm permanecido menos sondados, ou mais sombreados. De facto, a referida falta de “transparência” ou seja, a ambivalência que caracteriza a música, aproxima-a mais da realidade do que os discursos lógico verbais. A música tem um particular poder de conotação: um mesmo contexto musical pode conter referências opostas, pode oferecer diferentes mapas de sentido e, inclusive, representar tanto as contradições que querem resolver como as que pretendem conciliar (Pestana, no prelo). Já em 1990, Waterman referia que o facto de a música ser essencialmente não discursiva permite-lhe incorporar relações e qualidades segundo padrões e texturas, em vez de os representar denotativamente (Waterman, 1990: 218). A música possibilita um jogo de metáforas que estabelece correspondências sinestésicas (de sensibilidade ou percepção global) segundo realidades distintas de experiência sensorial, o que nos permite perceber uma coisa segundo os termos de outra. A música pode expressar conotações díspares, as duas faces de Jano, revelando-se diferentemente aos múltiplos intervenientes. Esta ambivalência permite aos músicos inscreverem transgressões na ordem em que se situa a própria performance.

Regressando ao estado de *liminaridade* e à experiência de *communitas*, referidos por Turner, podemos afirmar que se trata de experiências colectivas limite que, no domínio das artes, resgatam os indivíduos da sua condição *Actual* e permitem a emergência de “relações humanas ideais”. Ou seja, permitem a configuração do *Possível* (Turino, 2008: 20), ainda que de forma difusa ou pouco transparente, mas com relações experienciadas, vividas. Nesta linha de pensamento, a música pode, quando realizada por um conjunto de

² Devo referir o facto de ter havido músicas que não ganharam o direito de inscrição no domínio da Arte, por não terem sido filtradas e conformadas pela escrita.

peçoas, ou para um conjunto de peçoas, configurar o tempo e o espaço para uma efectiva transformação do mundo.

Desde finais dos anos oitenta, diferentes etnomusicólogos vêm a sustentar que a música não é apenas algo que surge na cultura, mas é sobretudo um texto e um contexto estruturantes da mesma. Esta concepção já está patente na metáfora que Anthony Seeger utilizou para sintetizar o papel da música na sociedade Suyá: “A sociedade Suyá era uma orquestra, a sua aldeia uma sala de concerto, o seu ano uma canção” (Seeger 1987: 140). Por sua vez, Martin Stokes desenvolve a perspectiva de que a música é um elemento activo no processo de transformação da sociedade (e não apenas um reflexo da mesma) e sustenta que a performance musical em particular pode constituir-se como uma prática social à escala do palco (Stokes, 1997: 3-5). Esta inversão de perspectiva no estudo da música foi também proposta por Simon Frith: em vez de se olhar para a música como um reflexo da sociedade (enquanto estrutura social), numa homologia de estruturas e complexidades, Frith sugere que se considere o papel da música na estruturação da própria sociedade e do indivíduo que a produz ou ouve em diferentes tipos de ritos (Frith, 1996: 108). De entre as propostas de Turino, a que mais interessa a este estudo é a que acrescenta, às formuladas pelos etnomusicólogos anteriormente referidos, o desafio de possibilidades, colocado em termos de mobilização individual e colectiva. Dito por outras palavras, a viabilização do *Possível* que as artes, reflexivamente, exercem iluminando e construindo um novo *Actual*: “São os sons que estamos a fazer, a nossa arte, que continuamente nos diz que fizemos isto ou que estamos a falhar este ideal” e, mais adiante, “Tal como as boas relações humanas que elas indiciam, as boas relações musicais são difíceis de alcançar e requerem um trabalho constante para serem mantidas. As relações humanas ideais emergem apenas nesses momentos especiais” (Turino, 2008: 19-20). A performance/audição musical pode, então, ser considerada um contexto e um texto de identificação de percursos ideais, de possibilidades e de reconstrução social, assim como pode igualmente propiciar exercícios de autoridade e dominação, de segregação e exclusão. Percebe-se, assim, a razão de a música estar presente em todas as ocasiões que as sociedades ritualizam em cerimónias complexas.

Neste estudo parto do conjunto de abordagens teóricas referidas para a compreensão de um modelo performativo – o canto orfeónico – que emergiu nas primeiras décadas do século XX, nas principais cidades e vilas portuguesas e envolveu milhares de peçoas. Sustento que a performance musical do canto orfeónico foi a celebração de um ritual de progresso e regeneração, uma experiência ritual vivida colectivamente pelos intérpretes e público que partiu da conquista do consenso social para a afirmação de reivindicações desafiantes. As questões que coloco são: como se

explica a emergência do canto orfeónico? Quem foram os seus protagonistas? Como foi que esse modelo conquistou espaço de emergência e consolidação? Quais foram as possibilidades configuradas no cumprimento da performance coral orfeónica?

O CANTO ORFEÓNICO E O REPUBLICANISMO:³ “PARA ENGRANDECIMENTO DESTES BOCADINHOS DE PORTUGAL”⁴

A prática do canto orfeónico disseminou-se em Portugal nas primeiras décadas do século XX, nas principais cidades e vilas, marcando presença em instituições militares, académicas, de benemerência, outros estabelecimentos de ensino e colectividades privadas.⁵ Neste estudo abordo apenas as últimas: as colectividades privadas, constituídas maioritariamente por jovens de classes emergentes (caixeiros,⁶ pequenos comerciantes, funcionários públicos, militares, entre outros).⁷ O canto orfeónico, que vinha a ser defendido desde finais do século XIX, encontrou espaço de implantação no quadro do movimento de reivindicação de uma “nova era” através da “revivescência nacional pela república” (Braga, 1983: 164). Se compararmos os pilares em que assentava o republicanismo – (1) acção da imprensa, para a constituição de uma opinião pública esclarecida, (2) vigor associativo, como expressão de autonomia, (3) poder e iniciativa municipal, expressão da soberania popular, (4) ‘ilustração’ e ‘trabalho’ como factores de elevação do homem (*ibidem*) – com o modo de operar das colectividades que promoveram o canto orfeónico, constatamos a sua proximidade. De facto, até aos anos trinta do século XX, os orfeões constituíram-se ligando-se à imprensa local (por exemplo, o Orfeão de Matosinhos ao semanário *O Badalo*; o Orfeão Lusitano, ao mensário *Orfeu*). Por outro lado, os orfeões foram colectividades com uma direcção eleita pelos sócios, uma sede (na qual os sócios despenderam inúmeros recursos, com o seu aluguer ou edificação, na constituição de bibliotecas, salas de estar, salão de festas e outros espaços de lazer), um programa de acção (que passou pela abertura de cursos práticos de línguas, contabilidade, etc., pela organização de bailes, saraus, *matinées*, pela realização de conferências, pela constituição de um grupo coral orfeónico, entre tantas outras actividades) uma bandeira e um lema (onde foi expresso, invariavelmente, o

³ Utilizo a expressão canto orfeónico para me referir à prática coral amadora que surgiu em torno dos orfeões nas primeiras décadas do século XX em Portugal.

⁴ Frase retirada do texto assinado por Santos Lessa, no periódico *O Badalo*, a propósito do surgimento de um orfeão em Matosinhos.

⁵ O modelo inspirador do orfeonismo foi importado da Europa, em particular de França e Espanha. Foi defendido, ainda no século XIX, por intelectuais de perfil cosmopolita como Manuel Maria Ramos (1892) e António Arroio (1897; 1906).

⁶ Utilizo o termo caixeiro no sentido definido por Rui Ramos, designando não só os que atendiam ao balcão, como todos os “[...] empregados de comércio em geral, guarda-livros, empregados de escritório, cobradores de facturas, despachantes das alfândegas e, ainda, os que colocavam mercadorias” (Ramos, 1994: 341-2).

⁷ Em 1918, só na cidade do Porto, estavam sediados quatro orfeões: Orfeão do Porto (desde 1910), Orfeão dos Bombeiros Voluntários do Porto (1914-16), Orfeão da União dos Empregados do Comércio do Porto (desde 1916) e Orfeão da Foz (desde 1917).

desígnio de progresso e de solidariedade). Também com o poder municipal mantiveram relações privilegiadas, levando os seus coros orfeónicos, durante as ‘digressões artísticas’, a realizar cortejos por ruas atapetadas de flores e engalanadas de colchas e outros pendentes, ao som da banda filarmónica local, em direcção aos paços do concelho, onde eram recebidos pelas entidades locais e o povo que aí se juntava (Pestana, em preparação).

Predominantemente masculinos,⁸ no início do século, estes coros integraram um número de músicos amadores, entre os 30 e os 150 elementos, sob a batuta de um regente com conhecimento de leitura/escrita musical. Massas anónimas acorreram aos seus espectáculos realizados em espaços abertos, desde o início do século, ou acederam à sua audição através das emissões da rádio, a partir da década de trinta. Por sua vez, os periódicos locais fizeram extensas coberturas destes eventos, enfatizando nos seus textos o alcance cívico, de morigeração e elevação desta prática musical e incitando a população local a constituir o seu orfeão. Houve por parte do público uma adesão em massa, uma rendição ao canto orfeónico, como é patente nas imagens fotográficas que documentam a “digressão artística” do Orfeão do Porto a Vila Real, em 1923.

⁸ A abertura ao género feminino deveu-se a critérios de ordem musical, cívica e estética e foi uma motivação para os elementos masculinos comparecerem aos ensaios.



Imagens fotográficas da recepção ao Orfeão do Porto em Vila Real, 1923. Espólio de Raul Casimiro. Cedidas pela Biblioteca Pública Municipal do Porto.

Houve ainda localidades em que a actividade comercial foi interrompida, através de folhetos postos a circular, para que a população pudesse receber e acompanhar os orfeonistas desde a sua chegada à vila ou cidade, até à performance nos Paços do Concelho.

A UTOPIA DA REGENERAÇÃO E PROGRESSO: “A ARTE É UMA RELIGIÃO!”

Os orfeões criaram espaços de sociabilidade próprios, nas suas sedes (embora com hábitos decalcados de associações burguesas), proporcionando a realização de rituais de civilidade tais como o lazer, a dança, a música, o teatro, a leitura de periódicos e de livros. De facto, esta prática performativa que envolveu milhares de pessoas não surgiu do nada. Por detrás, podemos descortinar o já referido republicanismo e um movimento intelectual mais amplo, alastrado à sociedade portuguesa, que, rejeitando a acção institucional monárquico-cristã, se firmou num “optimismo reformador”, de crença na “regeneração social” (Nóvoa, 2007: 35) e na procura de novas e mais vastas coordenadas para o povo português (Branco, 1995: 23). Foi em particular no quadro dessa tão almejada “nova era” que se deu a emergência do canto orfeónico. Ou seja, o canto orfeónico surgiu como possibilidade de realização de uma utopia,⁹ de um ideal de progresso e regeneração social através da “Arte”¹⁰ e da música. A audição enquanto um acto de veneração por algo sagrado – a Arte, a música erudita – configurou-se neste contexto. O canto orfeónico foi construído à imagem da música erudita, como celebração transcendente da “Arte”. Dirigindo-se aos maestros e orfeonistas, o compositor e folclorista Armando Leça (1928) sustentava: “A Arte é uma religião. Quanto maior for o sacrifício por Ela, maior será a irradiação da sua beleza!”. Contudo, esta apropriação do modelo de sagrado proposto pela música erudita não foi pacífico. Faltava aos elementos do coro o estatuto do intérprete profissional, com “escola”: os elementos do coro eram músicos amadores e, na sua maioria, trabalhadores que, nas poucas horas vagas, se entregavam ao culto orfeónico. Para serem aceites como fiéis de direito na nova religião (até aqui exclusiva daqueles que por ascendência acediam à música erudita), a sociedade exigiu-lhes o cumprimento de um ritual de iniciação.

A prática do canto orfeónico fez, na própria designação, uma alusão ao deus Orfeu que, segundo a mitologia grega, levou a nova religião a Atenas, transformou os Trácios e, sob o poder do canto e da lira, domou as feras, silenciou os pássaros, fez parar o curso dos rios. A metáfora sintetiza as expectativas postas no canto orfeónico. Na verdade, um

⁹ Utopia, um termo ambivalente que se refere tanto a um “lugar bom” como “em lugar nenhum”, a representação do mundo perfeito no projecto de Thomas More, ganhou com o optimismo oitocentista um carácter de possibilidade efectiva, como é patente nas palavras de Óscar Wilde: “Um mapa-mundi que não incluía a utopia não vale nem a pena olhar, pois deixa de fora o único país em que a humanidade está sempre a desembarcar” (*apud* Bauman, 2007).

¹⁰ Nos periódicos e outros escritos da época, o termo arte aparece normalmente em maiúscula.

argumento a favor do canto orfeónico, muito difundido pela imprensa, prendia-se com os comportamentos “decentes” exibidos no orfeão ou seja, com a expurgação dos traços “selvagens” (inerentes à sua condição social), sublimando-os. A falta desse requisito, a “decência”, esteve aliás na base de processos de expulsão de alguns elementos de grupos corais. Na imprensa, assim como nas actas dessas colectividades, é frequente a valorização de comportamentos adquiridos no orfeão como símbolo de elevação moral, educacional e social, de “decência”.¹¹ As colectividades trabalharam no sentido de que a performance musical em coro veiculasse ideias de ordem, disciplina e harmonia (valores conotados com um índice civilizacional elevado), através de atitudes e comportamentos exibidos em palco: sincronia, afinação, obediência à batuta do regente, aprumo, entre outras. Para assegurar esses comportamentos foi necessário investir em ensaios e motivar os elementos do coro (por exemplo, com a realização de “digressões artísticas” a outras localidades, ou com a admissão de elementos femininos). Segundo os periódicos da época, sem esses comportamentos o “verdadeiro” canto orfeónico, aquele conotado com a “Arte”, não encontraria espaço de afirmação. Essa noção de “verdade” como sinónimo de “Arte” é difusa, referindo-se ora a determinadas experiências vividas através da performance, ora ao repertório, ou a ambos. Contudo, nos periódicos da época podemos descortinar um denominador comum: só a “Arte”, a experiência “verdadeira”, permitia ascender ao que se considerava haver de mais sublime na experiência humana.

O modo de alcançarem essa experiência “verdadeira” passou pela imitação da postura, atitudes e comportamentos dos intérpretes profissionais. Este procedimento enferrou de uma ambivalência idêntica à apontada por Homi Bhabha relativamente à construção do Outro, no contexto colonial: de serem “almost total, but not quite” (2008: 131). Essa simulação (Lacan chamar-lhe-ia camuflagem), não passou despercebida aos puristas da música erudita, que viram nisso uma tentativa de apropriação indevida do seu sagrado, como é patente na acusação irónica de não saberem “ler nos missais”.¹² De facto, sem formação musical, na maior parte dos casos, a aprendizagem do repertório fazia-se ao longo de ensaios, oralmente (uma vez mais, a inclusão exigia uma submissão aos modos de conhecer e de representar do “lado de cá” ou seja, da cultura erudita).

¹¹ No seguinte excerto de uma acta do Orfeão de Matosinhos, podem ler-se os fundamentos que justificaram a expulsão de sócios, em 1917: “apesar de pelo Director Artístico serem dados por aptos na parte referente às vozes, dependiam da aprovação da direcção que na sua aprovação definitiva tem de atender a outros pontos principalmente ao seu comportamento moral e cívico e à decência da sua apresentação nas dicções orfeónicas, excursões ou festas a que tenha de assistir e por informações que merecem todo o crédito, resolveu a Direcção excluir do nº de orfeonistas os seguintes inscritos cujo comportamento não era garantia da sua permanência no orfeão” (Acta do Orfeão de Matosinhos de 17 de Março de 1917).

¹² Frase retirada de artigo publicado no periódico *Voz Pública* de 29 de Agosto de 1932, sem título ou autor identificados, *in* Livro de Recortes de Periódicos, do espólio do regente de coros Vergílio Pereira. O crítico sublinhava o facto de os orfeonistas se apresentarem a público com a pauta à frente, apesar de não saberem ler música.

Constrangido entre a cultura popular e a erudita, o canto orfeónico teceu o seu campo social, no sentido bourdiano do termo, com mecanismos de produção¹³ e instrumentos de regulação¹⁴ próprios (cf. Pestana, 2008). O repertório foi outro elemento com significado quer para alcançar a sacralidade requerida pelo ritual orfeónico, quer para conquistar o consenso necessário à constituição deste novo campo social. O repertório alcançou o consenso social ao fazer apelo apenas à tradição escrita dos ‘grandes’ compositores da música ocidental e à tradição musical oral do ‘povo português’, depurada em composições nacionalistas, em ‘estilizações’ ou ‘harmonizações’. As tradições escrita e oral emprestaram aos elementos do orfeão uma linhagem que não possuíam, linhagem essa que, paradoxalmente, permitiu inscrever as transgressões à ordem necessárias à emergência desse novo campo social. Neste jogo de cedências e reivindicações, o repertório foi central.

Referindo-se às tradições europeia ou portuguesa, sendo uma expressão de “Arte”, a execução/audição do repertório, foi um contexto para executantes e público participarem activamente na formação da cidadania (modelo universal implícito nas obras dos grandes compositores da tradição musical ocidental) e na defesa da pátria, ideais caros aos republicanos. Em simultâneo, propiciou também o tempo e o espaço privilegiados para o desenho de processos sociais dinâmicos e intersticiais.

A TRANSFORMAÇÃO OPERADA PELO CANTO ORFEÓNICO: “Aqueles figuras toscas começaram a sofrer uma estranha modelação”

Ao ver no palco essas dezenas de figuras toscas [...] numa aparente desarmonia, eu tive a impressão de que ia assistir a uma dessas burlas teatrais [...] breves segundos de afinação e, ao gesto empolgante do seu regente, o Orfeão rompe com Portugal é Lindo de Armando Leça, versos de Afonso Lopes Vieira e música de Armando Leça. E eu comecei então a sentir essa enternecida impressão de Valor [...] É que aquelas figuras toscas começaram a sofrer uma estranha modelação, os rostos tomaram linhas de suavidade, os olhos arrasaram-se de doçura [...] E até ao fim, quase sem uma nota deslocada, numa maravilha de harmonia, aquelas almas unidas deram-nos uma Música cheia de equilíbrio – de naturalismo e de verdade. Os naipes passavam-se as vozes e amparavam-se numa solidariedade e num ritmo tão cheio de realismo, que me fizeram lembrar as mais cantadas harmonias da Natureza [...] E nunca melhor eu vira realizado o símbolo profundo da lenda de

¹³ Durante este período, as direcções dos orfeões organizaram inúmeros eventos, particulares e públicos, dentro e fora da localidade sede da instituição, para apresentação do coro orfeónico.

¹⁴ O Congresso Orfeónico, em 1926 ou o Concurso Orfeónico, em 1928, são exemplo desse esforço regulador.

Orfeu, arrastando, ao encantamento da sua lira, árvores, rochedos, feras e homens. [...] Só quero lembrar que essas dezenas de rapazes, passando as suas boas horas numa atmosfera de bondade, de beleza, de harmonia, afastam-se da taberna, do vício, das más companhias. [...] As almas em formação tomam equilíbrio, disciplina, solidariedade. Sobem – Valorizam-se. [...]”.¹⁵

Estas foram as palavras que Jorge da Silva, professor no Liceu de Coimbra, redigiu num periódico regional a propósito de uma performance do Orfeão ‘Castro Araújo’ de Lordelo de Paredes, dirigido por Vergílio Pereira. Este orfeão era constituído por camponeses, artífices e operários, residentes da localidade de Lordelo de Paredes. Jorge da Silva testemunhou o processo de “modulação” de “figuras toscas” em “suavidade” e “doçura” e o que teria sido uma “burla”, transformar-se em “valor”, “naturalismo” e “verdade”. Os “toscos” elementos do coro orfeónico apresentaram-se a público com um modelo emprestado da cultura erudita à qual não pertenciam, e estariam, por isso, a burlar o público. Contudo, a performance em sincronia, harmonia, “quase sem uma nota deslocada” permitiu-lhes enformar adequadamente a “Arte” que executaram, resgatando-os por esse modo à sua condição. Utilizando os conceitos propostos por Turino, esta experiência levou-os a tocar o *Possível* e, reflexivamente, permitiu-lhes iluminar e construir em palco um novo *Actual*: uma sociedade regida pelo ideal de civilidade e progresso capaz, por isso, de promover os seus cidadãos.

Os grupos corais exibiram este modelo de sociedade cívica e progressiva, perante públicos distintos, em diferentes localidades do país. Relativamente aos públicos, a sua abrangência decorreu sobretudo dos espaços performativos em que os grupos corais se fizeram ouvir. Se, por exemplo, o Orpheon Popular dirigido por Miguel Alves, foi ‘calorosamente aplaudido’ pelos ‘populares’ que acederam aos jardins do Palácio de Cristal, na cidade do Porto, para o ouvir,¹⁶ o Orfeão Lusitano, dirigido por Afonso Valentim, fez-se apresentar perante a ‘distinta’ plateia do salão Silva Porto,¹⁷ na mesma cidade. Como já referi atrás, nas digressões artísticas ou pela rádio, os orfeões dirigiram-se a massas anónimas, levando a sua voz a diferentes ouvintes e num número crescente de localidades do país. Num e noutro caso, o impacte das suas performances conduziu à criação local de novos orfeões, proliferando o movimento orfeónico numa escala que ainda está por estimar. Constata-se que o orfeão configurou o espaço e a ocasião para pessoas que não se conheciam e que eram de diferentes proveniências sociais, orfeonistas e público, partilharem ideais comuns e idênticas necessidades de pertença,

¹⁵ Jorge Silva (s.d.) in recorte de jornal não identificado, Álbum de Vergílio Pereira, espólio particular de Vergílio Pereira, Mancelos, Marco de Canaveses.

¹⁶ S.a. (1901), “Palácio de Cristal”, *A Voz Pública*. XII (3494), 1.

¹⁷ Leça, Armando (1932), “Orfeu’ no Salão ‘Silva Porto’ a ‘Festa de Arte’”, *Orfeu*, V (51), 3.

ou seja, imaginarem-se como um grupo homogéneo e disponibilizarem-se, por isso, a participar em experiências de *communitas*. Terá sido essa experiência de *communitas* que exerceu o efeito mágico de sedução nos ouvintes e executantes nas suas memórias, que terá mais eficazmente difundido os princípios republicanos de civilidade e progresso, como refere uma testemunha: “[...] Não se apagarão jamais essas lembranças favoritas da minha memória e a cada instante se levantam do fundo da minha alma os ecos longínquos das canções com que os rapazes do orfeão deliciaram as multidões que os escutaram, quietas, dominadas, subjugadas pelo misterioso prestígio da Música, como na lenda de Orfeu” .¹⁸

Em síntese, o canto orfeónico propiciou experiências de totalidade e verdade que ficaram inscritas na memória de quem as viveu, fosse através da participação no grupo coral ou da assistência às suas actuações. A performance orfeónica foi uma experiência capaz de propor modelos comportamentais inovadores e uma nova ordem social. Foi, por isso, um instrumento social prescritivo que possibilitou aos executantes e ouvintes a construção e vivência de experiências exemplares.

No ritual da performance do canto orfeónico a separação do tempo/espaço comuns (das vicissitudes do quotidiano laboral e da condição social) foi patrocinada por toda uma conjuntura ideológica que convidou orfeonistas e público a empreenderem uma viagem para níveis inimagináveis no seu quotidiano. Na implementação da performance coral, intérpretes e público, em sincronia, experimentaram o sentimento de unidade uns com os outros, corpo a corpo, e efectivaram uma possibilidade (até aí do domínio da utopia): a integração harmoniosa numa sociedade regenerada e promissora, em ascensão, onde o erudito e o popular se uniam funcionalmente. Esta experiência foi uma experiência de liminaridade. Os intérpretes e o público sentiram que pisavam domínios até aí impossíveis. Ou seja, actualizaram ou efectivaram o (im)*Possível*. Esta foi a dimensão textual do canto orfeónico, em que a performance marcou e inscreveu modos de ver e de fazer o mundo.

MARIA DO ROSÁRIO PESTANA

Investigadora Integrada do INET-MD, Instituto de Etnomusicologia: Centro de Estudos em Música e Dança. Professora Auxiliar Convidada na Universidade de Aveiro.

Contacto: rosariopestana@ua.pt

¹⁸ Córdova, Alexandre (1928), “De mim... para os rapazes do Orfeão do Porto”, Número único comemorativo do 1º Congresso Orfeónico Português promovido pelo Orfeão do Porto. Porto: Orfeão do Porto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arroio, António (1897), “A música em Portugal”, *Boletim do Instituto Portuense de Estudos e Conferências*, 1, 12-16.
- Arroio, António (1909), *O canto coral e a sua função social*. Coimbra: França Amado, Editor.
- Bauman, Zygmunt (2007), *Tempos Líquidos*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Bhabha, Homi (2008), *The Location of Culture*. London: Routledge [1ª ed.: 1994].
- Beck, Guy L. (2006) “Introduction”, *Sacred Sound Experiencing Music in World Religions*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.
- Bonds, Mark Evan (1997), “Idealism and Aesthetics of Instrumental Music in the Turn of the Nineteenth Century”, *The Journal of the American Musicological Society*, 50 (2/3), 387-420.
- Braga, Teófilo (1983), *História das Ideias Republicanas em Portugal*. Lisboa: Vega [1ª ed.: 1880].
- Branco, Jorge Freitas (1995), “Prefácio”, *O povo português nos seus costumes, crenças e tradições*. Lisboa: Dom Quixote.
- Eurich, Johannes (2003), “Sociological Aspects and Ritual Similarities in the Relationship between Pop Music and Religion”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. Croatian Musicological Society*, 34, 57-70.
- Feldman, Martha (1995), “Magic Mirrors and the Serial Stage: Thoughts toward a Ritual View” *Journal of the American Musicological Society*, 48(3), 423-484.
- Frith, Simon (1996), “Music and Identity”, *Questions of Cultural Identity*. London: SAGE Publications.
- Frith, Simon (1999), *Performing Rites on the Value of Popular Music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Leça, Armando (1928), “Aos orfeões de Portugal”, *Orfeu*, 13, 7.
- Lessa, Santos (1917), “Orfeão de Matosinhos”, *O Badalo*, Ano 9º, 459, 1.
- Nóvoa, António (2007), *E vid ente mente*. Histórias da Educação. Porto: Edições ASA.
- Pestana, Maria do Rosário (2008), “À luz do Sol, ao pé da igreja”: música, identidade e género na construção do Douro Litoral. Dissertação de doutoramento em Ciências Musicais – Etnomusicologia. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- Pestana, Maria do Rosário (no prelo), “De anjos a mulheres: o coro feminino ‘Pequenas Cantoras do Postigo do Sol’ um estudo de caso”, *Faces de Eva*. Maio 2010.
- Pestana, Maria do Rosário (em preparação), “Orfeão”, *Dicionário da República* (org. Fernanda Rollo).
- Ramos, Manuel (1882), *A música portuguesa*. Porto: Imprensa Portuguesa.
- Ramos, Rui (1994), *A Segunda Fundação (1890-1926)*, vol. VI, in José Mattoso (org.), *História de Portugal*. Linda-a-Velha: Círculo de Leitores.
- Santos, Boaventura de Sousa (2009), “Para além do pensamento abissal: das linhas gerais a uma ecologia de saberes”, *Epistemologias do Sul* (orgs. Santos, Boaventura Sousa Santos e Meneses, Maria Paula). Coimbra: CES/Almedina.
- Seeger, Anthony (1987), *Why Suyá Sing*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Schechner, Richard (1993), *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. London and New York: Routledge.
- Stokes, Martin (1997), "Introduction: Ethnicity, Identity and Music", *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg.
- Turino, Thomas (2008), *Music as Social Life The Politics of Participation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Turner, Victor (2009), *The Ritual Process Structure and Anti-Structure*. New Bruswick and London: Aldine Transaction [1ª ed.: 1969].
- Waterman, Christopher Alan (1990), *Jùjú: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press.