

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Instituto de Artes

KARINA FABIANE HILÁRIO DOS SANTOS

**O CANTO ORFEÔNICO E A IDEOLOGIA NOS LIVROS DIDÁTICOS DE JOÃO
BAPTISTA JULIÃO**

São Paulo – SP,

2019

KARINA FABIANE HILÁRIO DOS SANTOS

**O CANTO ORFEÔNICO E A IDEOLOGIA NOS LIVROS DIDÁTICOS DE JOÃO
BAPTISTA JULIÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como parte das exigências para obtenção do título de Bacharel em Instrumento com habilitação em Contrabaixo.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lia Vera Tomás

São Paulo – SP,

2019

KARINA FABIANE HILÁRIO DOS SANTOS

**O CANTO ORFEÔNICO E A IDEOLOGIA NOS LIVROS DIDÁTICOS DE JOÃO
BAPTISTA JULIÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”, como parte das exigências
para obtenção do título de Bacharel em Instrumento
com habilitação em Contrabaixo.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lia Vera Tomás

Data de aprovação: 30 de setembro de 2019

Prof^a. Dr^a. Graziela Bortz

UNESP

Prof^a. Dr^a. Lia Vera Tomás

UNESP

*À minha mãe, que possibilitou meus estudos
e a busca por conhecimento*

AGRADECIMENTOS

Aos professores que me acompanharam na trajetória dentro e fora da graduação e que me incentivaram a conhecer tudo que a música pode oferecer. Agradeço especialmente à minha orientadora Prof^a. Dr^a. Lia Vera Tomás, que possibilitou minha experiência com o trabalho da pesquisa.

Aos queridos amigos Angela Duarte e Leandro Ligocki, que, muito atenciosos, me apoiaram, participaram ativamente na construção da pesquisa com trocas de ideias e correções ortográficas.

À minha companheira Glória Ferreira, que me incentivou desde as primeiras ideias da pesquisa e possibilitou que eu me dedicasse a este trabalho.

Agradeço ainda aos amigos Giullia Assmann Knothe e Breno Amparo pelas dicas e pelo apoio.

Agradeço à minha família pelo apoio e pela compreensão em meus momentos de ausência para me dedicar aos estudos.

Agradeço especialmente à Editora Mangione, que nos forneceu cópias e exemplares das obras de João Baptista Julião para o nosso trabalho.

RESUMO

Este trabalho trata da análise das letras publicadas por João Baptista Julião ao longo de sua vida. Veremos como o canto orfeônico se relaciona com a ideia disciplinadora dos momentos políticos em que as composições foram produzidas e como colaboraram com a disseminação de ideias e valores morais da época. Para isso, contextualizamos o desenvolvimento da prática do canto orfeônico nas escolas, tanto na República Velha quanto no Estado Novo. E conheceremos brevemente a trajetória de Julião e sua contribuição para a institucionalização do orfeão em São Paulo.

Palavras-chave: Julião. João Baptista. Canto orfeônico. Nacionalismo.

ABSTRACT

The present work analyzes the lyrics published by João Baptista Julião throughout his life. We will notice how the "canto orfeônico" (orpheonic singing) is related to the disciplinary idea of the political time in which it was published and how it collaborated with the dissemination of the moral ideas and values of the period. For this purpose we expose the development context of the orpheonic singing in schools both at the Old Republic and the "Estado Novo" (New State). And we will get to know briefly the story of Julião and his contribution to the institutionalization of the orpheonic singing.

Keywords: Julião. João Baptista. Orpheonic singing. Nacionalism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<i>Figura 1 - Julião e alunas da Escola Normal Padre Anchieta por volta de 1930</i>	21
<i>Figura 2 - Documento dos Termos de Inspeção do Instituto Caetano de Campos</i>	24
<i>Figura 3 - O Médico</i>	31
<i>Figura 4 - Partitura de Marcha soldado</i>	41
<i>Figura 5 - Primeira Página do livro Cantos escolares</i>	43
<i>Figura 6 - Letra de Saudação á Bandeira, 1939</i>	47
<i>Figura 7 - Letra de Brasil, Marcha de Guerra.....</i>	55
<i>Figura 8 - Capa da coleção Saudação á Bandeira.....</i>	58

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Listagem de livros que J. B. Julião teve participação integral ou parcial 25

Tabela 2 - Listagem de canções de J. B. Julião publicadas individualmente 27

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 BREVE HISTÓRIA DO CANTO ORFEÔNICO EM SÃO PAULO.....	12
1.1 Um pouco sobre a música nas escolas brasileiras em períodos anteriores à chegada do canto orfeônico.....	12
1.2 O canto orfeônico em São Paulo.....	16
1.3 Vida de João Baptista Julião	19
1.4 Listas de livros didáticos que Julião teve participação e trabalhos lançados avulsos	25
2 ANÁLISE DAS CANÇÕES DE JOÃO BAPTISTA JULIÃO	29
2.1 Berços e Ninhos.....	29
2.2 Hymnário brasileiro	34
2.3 Recitativos e cantos infantis.....	37
2.4 Ciranda, cirandinha	38
2.5 Cantos escolares.....	42
2.6 Hinos e cantos escolares	51
2.7 Hinos escolares.....	55
2.8 Músicas lançadas avulsas pela editora Mangione	58
CONCLUSÃO.....	61
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.	62
ANEXOS.....	65
ANEXO A – Capa do livro Berços e ninhos	65
ANEXO B – Capa do livro Ciranda, cirandinha, 1924	66
ANEXO C - Capa de Cantos escolares, 1ª série, III volume. 2ª ed. 1940.....	67
ANEXO D - Capa de Cantos escolares, 1ª série, III volume. 2ª ed. 1940.....	68

INTRODUÇÃO

A primeira ideia deste trabalho surgiu com o interesse do uso político das artes em geral. Após algumas pesquisas descompromissadas sobre o assunto, notamos que, especificamente no campo da música, o Estado Novo demonstrou grande interesse no canto orfeônico. A figura de maior destaque dessa prática coral foi o compositor Heitor Villa-Lobos, como pudemos notar já num primeiro momento. O canto orfeônico era o principal meio de divulgação de ideias cívico-patrióticas, ou seja, seu uso político era evidente.

Nesse ponto da pesquisa, o levantamento bibliográfico se aprofundou e a investigação sobre essa prática coral orfeônica nos levou a nomes anteriores a Villa-Lobos e até mesmo ao início da República Velha. Esses autores contribuíram para que o canto orfeônico ganhasse pouco a pouco atenção em relação ao seu papel disciplinador. Dentre os nomes que se destacaram pelo papel desempenhado para a institucionalização da prática coral e para o desenvolvimento de manuais didáticos e livros para serem usados nas disciplinas orfeônicas, notamos João Baptista Julião nas escolas de São Paulo. O interesse por João Baptista Julião se deu primeiramente pelo seu papel na criação do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico, que está ligado diretamente com a criação do Instituto de Artes da Unesp. Conhecendo sua história, nos deparamos com sua produção de livros orfeônicos extremamente rica no sentido do uso político da música.

Como mencionamos acima, a maioria dos trabalhos sobre canto orfeônico está centrada na figura de Villa-Lobos; por outro lado, existem poucos trabalhos sobre a obra de Julião. Por esse motivo, a presente pesquisa se faz relevante. Os estudos sobre a prática orfeônica nos levaram àqueles que contribuíram para que Villa-Lobos pudesse ter uma abrangência em nível nacional, como é o caso de João Baptista Julião. Dessa maneira, delimitamos o objeto de estudo nas canções publicadas por Julião, nas quais ele atuou musicando letras de outros autores, na grande maioria das vezes, apesar de também ter escrito algumas. E sobre esse material, investigamos especificamente o conteúdo nacionalista e ideológico.

O processo de conhecer todas as obras de Julião voltadas para o canto escolar nos levou à Biblioteca Prof. Dr. Jose de Arruda Penteado do Instituto de Artes da Unesp, à Biblioteca do Livro Didático da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, à Biblioteca Municipal de São Paulo (Mário de Andrade), à Editora Mangione e ao Centro de Documentação e Memória da Unesp (Cedem). Todos contribuíram para a nossa coleta de material e para um melhor conhecimento da relevância de Julião para o cenário orfeônico em São Paulo. Porém, precisamos ressaltar que a editora gentilmente nos forneceu exemplares das obras de seu catálogo, e o Cedem-Unesp disponibilizou materiais sobre a criação do Instituto de Artes da Universidade, que está relacionada com a instituição criada por Julião.

Outra fonte para a pesquisa e elaboração do trabalho foi a tese de mestrado de Renato de Souza Porto Gilioli intitulada **“Civilizando” pela música: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da primeira república (1910-1930)**. Devido à sua excelência e confiabilidade, além de ser nossa principal referência, nos forneceu diversas outras fontes e materiais para nos apoiar.

O nosso trabalho se estruturou em duas partes. No primeiro capítulo, abordamos o contexto no qual o canto orfeônico ganhou espaço e relevância para então se institucionalizar. Iremos conhecer também a trajetória de Julião, sua contribuição na criação do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico e sua obra. Já no segundo capítulo, vamos analisar as letras das suas canções, buscando destacar os termos que se referem a questões ideológicas e nacionalistas. Iremos observar como essas letras estão em sintonia com as ideias vigentes dos períodos políticos em que foram produzidas, isso é, na República Velha e no Governo Vargas.

1 BREVE HISTÓRIA DO CANTO ORFEÔNICO EM SÃO PAULO

1.1 Um pouco sobre a música nas escolas brasileiras em períodos anteriores à chegada do canto orfeônico

Neste capítulo, falaremos brevemente sobre o período que antecede a institucionalização do canto orfeônico nas escolas paulistas. Num primeiro momento, iremos observar como a música estava inserida nas escolas brasileiras nos períodos que antecedem a prática coral orfeônica, e como essa modalidade coral surgiu na Europa e ganhou espaço no Brasil. Iremos conhecer os principais nomes que contribuíram para que o canto coral ganhasse força e fosse institucionalizado, tornando-se parte dos interesses políticos do governo Vargas, cumprindo uma função cívico-patriótica.

A prática da música coral nas escolas paulistas e brasileiras nem sempre esteve presente. Das fontes consultadas, podemos afirmar que, no Rio de Janeiro, quando o Colégio Pedro II foi criado, em 1838, a música fazia parte do currículo com caráter obrigatório. A partir de então, a música vai sendo inserida no currículo escolar aos poucos. Antes mesmo da Proclamação da República, o **Decreto 331 A** de 17 de novembro de 1854, além de reformular o ensino nacional, insere a música no currículo escolar, especificando sua função como “noções de música” e “exercícios de canto”. Não sabemos ao certo como eram ministradas essas disciplinas de música, mas podemos supor que não fossem bem estruturadas, tendo em vista que a formação para professores ainda não estava estabelecida, fato que iria ocorrer nos anos posteriores (GILIOLI, 2003, p.78).

Em São Paulo, a música fazia parte do conteúdo escolar (pelo menos em teoria) desde a reforma de Rangel Pestana em 1887, mas o que podemos afirmar é que, em 1890, uma das tentativas de mudança no ensino musical escolar se deu com a norte-americana Miss Márcia Browne, ao tentar renovar as práticas pedagógicas, algo muito prezado pelo regime republicano. Ao que tudo indica, o **Decreto Federal nº 891** de 1890, ao definir o ensino de “elementos da música” e também exigir que o professor da disciplina fosse especializado,

sinalizou um passo em direção a um ensino de música mais bem elaborado (JANNIBELLI, 1971, p. 41, *apud* GILIOLI, 2003, p. 79 e 81).

A Proclamação da República carregava interesse em promover modernizações na sociedade e a educação estava inserida nesse campo. Como conta Rosa Fuks em um artigo publicado na **Revista Interlúdio** (ano 4, n. 6, 2016), novas concepções do homem moderno faziam parte de um ideário comum da época e a educação era uma via para isso – as novidades pedagógicas cumpriam bem esse papel. A busca por um nacionalismo também se fazia presente desde as primeiras décadas da República e encontrou meios de se propagar pela educação. Para Gilioli (2003, p.235):

Se a República se estruturou a partir de uma perspectiva exclusiva (nacionalista, racista e [...] de contenção social dos imigrantes trabalhadores), não bastava a força para que seus objetivos fossem alcançados. Era necessário construir simbolismos que encontrassem ressonância no imaginário de pelo menos alguns grupos sociais decisivos – em especial daqueles que habitavam nas cidades.

O canto coral, conhecido como canto orfeônico, foi um instrumento propagador desses simbolismos. Os mentores dessa modalidade coral fizeram uso desse momento para inserirem seus métodos (pedagógicos), que, além das novidades tão desejadas pelos republicanos, continham aparato que correspondia à sua campanha nacionalista.

O canto orfeônico é um modo de prática coral que surgiu na França, quando diversos esforços¹ foram dispendidos no sentido de organizar o ensino musical nas escolas no início do século XIX, e isso deu origem a uma sociedade coral. Louis Bocquillon-Wilhem, encarregado de dirigi-la, deu-lhe o nome de *orphéon* e, a seus participantes, de orfeonistas, que cantavam *a capella*, ou seja, sem acompanhamento instrumental; assim, pela primeira vez, o termo *orphéon* foi utilizado. Essa prática coral recebeu esse nome em referência ao deus da mitologia grega Orfeu, que pela sensibilidade de seu canto encantava a todos os seres que o escutavam. Também existe a relação entre música e poesia em que, segundo a definição do **Dicionário de música** de Luiz Cosme (1957, p. 84-5, *apud* GILIOLI, 2003, p.40): “para os gregos, Orfeu simbolizava o poder irresistível da evolução da música unida à poesia”. Com isso, por meio do conteúdo das letras, a prática coral adquiriu capacidade disciplinadora e foi

¹ Em 1815, o ministro Canot tentou introduzir a música nas escolas, mas não teve sucesso, pois perdeu o cargo antes disso. Quem conseguiu esse feito foi o Barão de Gerando, em 1819, e a partir de então surgiu a sociedade coral oficial.

mecanismo de “elevação do nível moral e artístico da massa popular” (BEVILACQUA, 1933, p. 41). Com isso, essa prática coral, direcionada ao público leigo, sem intenções profissionalizantes, visava sensibilizar e provocar interações afetivas entre aqueles que a praticavam, além do uso dos elementos sensoriais provocados pelo uso ideologizado e político da música, que no decorrer do tempo ganhou uma simbologia patriótica, visando o culto da nação, e consequentemente, a ideia de um estado forte (GILIOLI, 2003, p. 39).

A base do repertório desse canto coral era de marchas e hinos; possivelmente, essa escolha teve relação com o fato de Wilhem ter tido sua formação ligada aos meios militares, e suas atividades pedagógicas foram influenciadas por isso. Além da prática coral orfeônica não requerer capacidade técnica de seus participantes, ser direcionada a amadores e não possuir intenções profissionalizantes, ela ainda carregava o intuito “civilizatório”, no qual conceitos considerados moralmente “bons” seriam disseminados por meio da prática:

[...] o canto orfeônico caracteriza-se por ser uma prática musical de amadores de diversos setores sociais, executando um repertório menos difícil tecnicamente e realizando apresentações públicas regulares de cunho cívico e moralizador (GILIOLI, 2003, p. 34).

Embora ainda levasse alguns anos para a institucionalização do canto orfeônico nas escolas brasileiras, o cenário foi permitindo sua entrada e valorização. No artigo de Jardim é apontado que o ideário republicano visava promover “modernizações” de cunho cultural e promover o nacionalismo. Conta-nos também que outra medida em direção da organização e sistematização do canto nas escolas de São Paulo foi uma determinação legal de 1894, onde é definido um programa oficial para o ensino de música nas escolas preliminares (JARDIM, 2004).

Porém, os primeiros passos em direção ao canto orfeônico, como podemos notar, foram com Ignácio Porto Alegre. No livro **O orfeão na nova escola**, Leonila L. Beuttenmüller relata que um artigo de Ignácio Porto Alegre, na revista **Gazeta Musical**, edição de 1892, fez referência ao termo “orfeão”, quando o autor buscou promover uma reunião para a discussão das bases de um grupo orfeônico. Beuttenmüller ressalta que não sabe se tal chamada de Porto Alegre teve resultado, mas afirma que parece ser a primeira vez que o termo “orfeônico” foi usado no Brasil (BEUTTENMÜLLER, 1937, p. 24-5). Gilioli

(2003, p. 79) ressalta ainda que o fato de não existirem registros anteriores não significa que o termo “orfeão” não tenha sido empregado em alguma prática coral.

Na capital paulista, a Escola Normal de São Paulo deu os primeiros sinais de mudança na forma de utilização da música na vida escolar. Foi no jardim de infância a grande novidade da época, criada em 1896, em que a música estava presente como um “momento de passagem” entre uma atividade e outra dentro da programação escolar, formando uma espécie de ponte. As letras das canções, desde então, já continham um conteúdo moralizador, patriótico e disciplinador. A escolha das canções se justificava por aquelas consideradas adequadas moralmente. Como não havia material didático estabelecido, João Gomes Junior confeccionou de próprio punho o material que foi utilizado nas aulas (GILIOLI, 2003, p. 89-91).

Os primeiros nomes que podemos citar na construção dos espaços para a implementação do canto orfeônico nas escolas são João Gomes Junior e Carlos Alberto Cardim, que propõe um manual didático chamado **Ensino de música pelo método analítico**. Isso foi possível devido aos esforços de *Miss Marcia Browne*, uma educadora norte-americana que promoveu tentativas de mudança nos métodos pedagógicos do ensino de música nas escolas de São Paulo.

No interior do estado de São Paulo, a cidade de Piracicaba também dá sinais de um processo de “modernização” do ensino musical que, sob a influência dos irmãos Lázaro Lozano e Fabiano Lozano, colabora na introdução do canto orfeônico nas escolas daquela cidade. Embora com a chegada de Villa-Lobos, e sua campanha, que o coloca como o criador do canto orfeônico no Brasil, outros nomes são de extrema importância para que essa prática coral pudesse ser institucionalizada. Além de João Baptista Julião, autor das obras que iremos nos debruçar futuramente, é importante citar Honorato Faustino; Elias Álvares Lobo, compositor e professor; os maestros Antonio Candido Guimarães, Antonio Carlos Jr. e seu pai, Dr. Antonio Carlos; o pai e o irmão de João Gomes Junior, João Gomes de Araújo e Armando Gomes de Araújo; o irmão de Carlos Alberto Cardim, Pedro Augusto Gomes Cardim; e Carlos de Campos. Esses são os mentores do canto orfeônico e os ideólogos envolvidos com o movimento em São Paulo (GILIOLI, 2003, p. 99-100).

1.2 O canto orfeônico em São Paulo

A Escola Caetano de Campos foi palco importante do processo de institucionalização do canto orfeônico, e também o lugar onde os principais nomes responsáveis pela implementação dessa prática coral passaram e deixaram sua contribuição. Alguns passaram pela escola como professores, outros como diretores, e somente Fabiano Lozano não passou pela escola em nenhum desses cargos, mas exerceu cargo administrativo no Estado de São Paulo. Pudemos obter esses dados ao observarmos o esquema montado com datas e instituições escolares em que esses personagens passaram em algum momento de suas trajetórias e notamos como tornaram-se pontos importantes para a divulgação dos ideais republicanos. Obviamente, essas informações são resumos e vimos que todos eles transitaram em outros lugares importantes para a época.

Dos nomes de maior relevância para o canto orfeônico que foram citados (João Gomes Junior, Carlos Alberto Gomes Cardim, Fabiano Lozano, Lázaro Lozano, Honorato Faustino e João Baptista Julião), quase todos possuíam rico capital cultural e pertenciam à elite paulista, promovendo de maneira homogênea a ideologia que o Estado “pregava”. E, desde os primeiros movimentos de se inserir a música de forma mais estruturada na escola paulista até o Decreto de Sampaio Doria, em 1920, muitos esforços foram empreendidos. Com esse decreto, o canto orfeônico foi inserido no currículo escolar, sendo que a disciplina de música também estava presente. O decreto determinava, entre outras coisas, que os alunos tivessem uma boa pronúncia da língua portuguesa. Isso fazia parte da campanha patriótica do período, onde o símbolo nacional era a língua pátria. Faz-se necessário notar que em Piracicaba, no interior de São Paulo, os irmãos Lozano empreendiam certa energia para que a música tivesse seu lugar de destaque, e de fato conseguiram esse feito. Sabemos que Lázaro Lozano era professor de música na Escola Complementar de Piracicaba nos anos de 1906 a 1908, e, logo em 1914, Fabiano Lozano montaria o Orfeão Piracicabano, ao mesmo tempo em que, na Capital, João Gomes Junior trabalhou na 2ª Escola Complementar Caetano de Campos no jardim de infância entre 1903 e 1908, e também foi nesse espaço que aos poucos a música ganharia relevância dentre as novidades pedagógicas, dentro do pensamento sobre como a escola deveria ser.

Das instituições de ensino citadas acima, juntamente com as informações dos principais nomes do canto orfeônico em São Paulo no início da República Velha, podemos destacar dentre as escolas-modelo e grupos escolares a Escola Caetano de Campos, que também se chamou Escola Complementar e Grupo Escolar. Por ela, passaram João Gomes Junior, que trabalhou no jardim de infância entre 1903 e 1908; Carlos Alberto Gomes Cardim, que lecionou psicologia e pedagogia em 1913 e depois foi vice-diretor e diretor em 1925 e 1928; além de *Miss Browne*, que também passou pela escola, como citamos anteriormente. A Escola Caetano de Campos teve papel importante na educação de São Paulo, ela serviu de referência. A Escola Modelo Prudente de Moraes também foi palco dos movimentos do canto orfeônico, ainda que em um período onde esse não era oficializado. Por ela, passaram João Gomes Junior, em 1894, e Carlos Alberto Cardim, em 1895, a convite de *Miss Browne*, como também foi mencionado. A Escola Modelo do Carmo teve sua cadeira de música ocupada por João Gomes Junior, em 1893. Fora de São Paulo, as escolas que aparecem no cenário por onde passaram os nomes citados acima são Escola Complementar de Piracicaba com Honorato Faustino como diretor e professor de música de 1897 a 1915, e Lázaro Lozano na cadeira de professor de 1906 a 1908. E, na mesma cidade, o Grupo Escolar Moraes Barros, onde Fabiano Lozano lecionou em 1910. Honorato Faustino foi professor em 1885, aproximadamente, na Escola da Chapada, em Itapetininga.

Das instituições de formação para o magistério, mais conhecidas como escolas normais, a Escola Normal Caetano de Campos teve maior destaque. Por ela, passaram como alunos Carlos Alberto Gomes Cardim, formado em 1894, e Honorato Faustino, que estudou de 1887 a 1889. João Gomes Junior trabalhou na escola até 1925; não sabemos quando ele assumiu o cargo com os normalistas, mas que esteve presente nos outros cursos da escola desde 1903, no jardim de infância, onde exerceu importante influência para a sistematização e oficialização da música no currículo escolar. Lázaro Lozano foi nomeado em 1921 na cadeira de professor de música, mas não sabemos se exerceu o cargo, pois, como conta Gilioli, Lázaro retornou naquela época à sua cidade natal na Espanha, Tíjola. Honorato Faustino trabalhou como diretor entre 1928 e 1930. Na Escola Normal Caetano de Campos existiu o Instituto de Educação citado anteriormente, e nela o desenvolvimento da formação de professores de canto orfeônico foi de tamanha importância que Villa-Lobos a utilizou como

referência para a constituição do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Veremos mais adiante como isso ocorreu, através da história de João Baptista Julião.

A Escola Normal do Brás e a Padre Anchieta tiveram Carlos Alberto Gomes Cardim e João Baptista Julião, respectivamente, trabalhando como professores de canto orfeônico em 1922, aproximadamente. Anteriormente a isso, a Escola Normal Peixoto Gomide teve Honorato Faustino como professor em 1895.

Em Piracicaba, a Escola Normal também teve Honorato Faustino lecionando e sendo diretor, entre 1897 e 1915, e os irmãos Lozano ocupando cargo de professores de música desde 1909. E produziram um trabalho interessante no campo da prática coral, já que em 1914 foi criado o Orfeão Piracicabano por Fabiano, sendo oficializado em 1925².

Considerando o círculo cultural restrito e elitista de São Paulo, é possível notar que esses espaços foram um meio por onde os nomes citados acima puderam se aproximar e “estretar laços”, e ainda é importante ressaltar que João Baptista Julião, autor das canções que iremos analisar, teve acesso a esse meio cultural através do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde estudou, e Carlos Alberto Gomes Cardim trabalhou como diretor. Para Gilioli, as aproximações de diferentes setores da sociedade contribuíram para o desenvolvimento do canto orfeônico em São Paulo e no Brasil.

Julião se aproximou do discurso de renovação pela pedagogia e o levou para o campo da música, assim como Carlos Alberto Gomes Cardim e João Gomes Junior, que possuíam maior visibilidade dentro dos circuitos onde esse discurso circulava. Julião teve João Gomes Junior como padrinho, por conta de sua aproximação, no começo da década de 1920, que resultou em parcerias na produção de manuais didáticos (GILIOLI, 2003, p. 163).

Em 1929, o ensino de música nas escolas normais e complementares paulistas já tinha uma estrutura mais elaborada; nele, se encontravam palavras como “*Música*, representada por meio de sons, encanta o ouvido, emociona o coração, interessa o espírito da criança. É, portanto, um dos grandes fatores de nacionalização e de amor à pátria” (Directoria, 1929^a. p.

² O sucesso do Orfeão Piracicabano ganhou maior destaque através da gravação de um disco no fim de 1929 e por duas prestigiosas apresentações nos teatros do Rio de Janeiro e São Paulo. Em 1926, também foi reconhecido oficialmente o Orfeão Infantil Paulista. Para mais informações, vide Tese de Mestrado de Renato Porto Gilioli, **Civilizando pela música** (p. 95, p.138-143).

29 *apud* GILIOLI, 2003, p. 149). Assim, o canto orfeônico foi sendo direcionado para um uso político³.

É a partir de 1930 que o canto orfeônico se torna uma disciplina do currículo escolar, e de fato passa a ser conhecida e praticada em âmbito nacional, quando Villa-Lobos assume cargos políticos e promove seu projeto de educação musical. Desse ponto em diante, Villa-Lobos centraliza o canto orfeônico de modo amplo, tanto na formação de novos professores quanto nas grandes apresentações orfeônicas que promove. E o uso político da prática coral ganha forças devido a seu alinhamento com a ideologia nacionalista do Estado Novo Getulista.

Tendo esse breve panorama do cenário em que se deu a trajetória de João Baptista Julião, vamos conhecer seus principais feitos no canto orfeônico para então chegarmos às análises das letras das canções que publicou.

1.3 Vida de João Baptista Julião

Nascido em Silveiras, interior de São Paulo, em 19 de setembro de 1886, João Baptista Julião iniciou sua vida musical em uma banda local sob a direção de Desidério Alves Leite, demonstrando desde cedo seu gosto e aptidão para a música.

[...] desde pequeno, Nenê Julião esteve às voltas com instrumentos musicais que lhe caíam nas mãos [...]. E quando teve permissão para integrar a Banda de Música local [*dirigida por Desidério Alves Leite*], andava horas a fio em torno da mesa da sala de jantar, ensaiando como andar e tocar ao mesmo tempo, com o garbo marcial necessário e com a perfeição artística indispensável. Já nessa época, se distinguia por excepcional memória do som e capacidade de leitura [*de partitura*] à primeira vista (CARDOSO, 1971, p. 3 *apud* GILIOLI, 2003, p. 108).

Julião seguiu para Mogi das Cruzes, onde participou da Corporação Musical Guarani, em 1904. Quando essa corporação se unificou com a banda Euterpe, em 1905, surgiu a Corporação Musical União Mogiana, da qual Julião assumiu a regência, permanecendo no cargo até 1914. Naquela cidade, começou a demonstrar interesse pela composição, se

³ Como na apresentação promovida por João Gomes Junior em 1926 no Teatro Municipal de São Paulo cujo sentido era cívico e de propaganda da escola republicana (GILIOLI, 2003, p. 158).

arriscando em pequenas composições e também escrevendo revistas para teatro. (JULIÃO, 1964, p. 3 *apud* GILIOLI, 2003, p. 108)

Entre 1912 e 1918, estudou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo com os maestros Savino de Benedicts e Antonio Carlos Junior. O Conservatório, que havia sido inaugurado oficialmente em 25 de abril de 1906, por Pedro Augusto Gomes Cardim e João Gomes de Araújo, certamente foi o espaço onde Julião teve contato com alguns dos principais nomes do canto orfeônico. Ao concluir o curso superior no Conservatório em 1918, ele se tornou mestre de capela da igreja matriz Nossa Senhora de Sant'Anna da cidade de Mogi das Cruzes, ficando no cargo até 1926. Nessa mesma cidade, além do cargo na matriz, fundou o Instituto Musical Mogi das Cruzes, em 1915, e ocupou diversos cargos políticos, como de vereador, vice-prefeito e prefeito.

No ano de 1922, como descreve Gilioli⁴, Julião assumiu a cadeira de música, canto orfeônico e também a direção do Orfeão da Penitenciária Modelo do Estado. O Governo do Estado viu no Orfeão um caminho de ressocialização, uma ferramenta de “civilização” dos presos, buscando a manutenção da ordem, semelhante à prática orfeônica da Espanha (2003, p. 65, p. 109). Ainda nesse mesmo ano ocorreu o Centenário da Independência, onde diversos setores da sociedade se movimentaram para a elaboração das grandes comemorações, e os grupos escolares foram um deles. Julião, convidado por João Gomes Junior, que na época ocupava o cargo de inspetor de música das escolas do Estado, auxiliou nos ensaios e em toda a preparação dos alunos para as festividades. Também se tornou professor da Escola Normal Padre Anchieta no Brás, onde organizou um orfeão das alunas normalistas (Figura 1), que “teve grande repercussão pelas brilhantes audições que constantemente proporcionava ao povo bandeirante” (ARRUDA, 1951, p. 190).

⁴ Diferentemente do que informa Gilioli, segundo Arruda, na Penitenciária Modelo do Estado de São Paulo foi criado o Orfeão dos Presidiários em 1912, e Julião se tornou professor e diretor desse orfeão que “tornou-se famoso pelas audições através do rádio, por ocasião das festas de Natal, e ainda nas recepções de autoridades nacionais e estrangeiras” (1951, p. 190).

Figura 1 - Julião e alunas da Escola Normal Padre Anchieta por volta de 1930



Fonte: Tese de Mestrado de Gilioli

Julião foi professor da Escola Normal Padre Anchieta, do Orfeão Penitenciário e do Instituto Musical Mogi das Cruzes até o final do ano de 1926, quando por força maior decidiu ficar com a Escola Normal Padre Anchieta, onde permaneceu no cargo por 30 anos. (GILIOLI, 2003, p. 109).

Os primeiros movimentos de Julião no sentido da prática orfeônica já estavam claros. Sua postura nacionalista foi reforçada quando, em 1925, uma canção de sua autoria chamada **Coro dos pescadores**, que buscava se assemelhar à modinha brasileira, foi publicada na **Revista Escolar**. A busca pela verdadeira música e a valorização da cultura nacional já era algo bastante discutido e divulgado entre as elites intelectuais da época, e a *Revista*, mesmo sendo voltada para a pedagogia, contribuiu com a divulgação de ideias nacionalistas (JARDIM, 2004, p. 10).

O Instituto Musical de São Paulo foi criado em 1927 por Julião e outros músicos, com o intuito de proporcionar formação aos professores de canto orfeônico, e seu anseio era que a pedagogia fosse mais apropriada e específica para os novos professores (GILIOLI, 2003, p. 109). O curso profissional do Instituto funcionou desde 1939 e, segundo Arruda, foi o sinal dos “primeiros passos para a instalação definitiva” do Curso de Especialização de Canto Orfeônico. Foi de tal relevância a estrutura curricular do curso que Villa-Lobos a tomou como referência na criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, em 1942.

Esse momento já sinalizava uma certa disputa institucional entre Julião e Villa-Lobos; porém, Julião sabia que Villa tinha muito poder político, por estar diretamente ligado ao governo Vargas. Julião já possuía reconhecimento profissional e o primeiro registro do país com o título de professor especialista em Canto Orfeônico, concedido pelo Ministério da Educação e Saúde, em 1930. Ainda que esse registro fosse apenas simbólico, pois não existia naquele ano instituição que o concedesse, isso foi um marco importante na formação de professores com especialidade em canto orfeônico. Para oficializar seu título, Julião se viu obrigado a realizar o curso do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico criado por Villa-Lobos em 1942 (GILIOLI, 2003, p. 96).

As movimentações de Villa-Lobos, desde que assumiu a direção da SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística) até o controle na formação profissional mais amplo que o Conservatório Nacional proporcionou, deixaram clara sua intenção de se promover como o “pai” do orfeão no Brasil, fazendo com que todos os outros que se dedicaram ao orfeão tivessem de se submeter a seus métodos. E nisso Julião trabalhou, para que seu curso fosse reconhecido em algum nível. Gilioli aponta que é nesse sentido que Julião se movimentava e,

Só aceitou se colocar num plano inferior ao que Villa passou a ocupar porque, de alguma forma, o ilustre compositor lhe sinalizou com a possibilidade de institucionalização e reconhecimento legal do Curso Profissionalizante do Instituto Musical de São Paulo (2003, p. 110).

Assim o Curso Profissionalizante de Julião teve sua regulamentação legal pelo Ministério da Educação e Saúde em 3 de fevereiro de 1943. Com isso, o curso, que nasceu no Instituto Musical de São Paulo, passou a pertencer ao Instituto de Educação Caetano de Campos. Certamente, esse ocorrido foi valiosíssimo a Julião, que já havia publicado diversos livros didáticos comprometidos com a ideologia do Estado Novo, que visava uma produção educativa voltada para o civismo e o patriotismo.

Os diversos documentos do acervo histórico do Cedem a que tivemos acesso nos esclareceram as mudanças da instituição à qual Julião esteve engajado em ser reconhecida. Em determinado documento, foi citada a Lei Orgânica de Canto Orfeônico e a mudança do Curso Profissionalizante do Instituto Caetano de Campos para Conservatório Estadual, datada de 1949. Ainda outro documento consultado, contendo assinatura de Villa-Lobos, do mesmo

ano, se refere a uma visita feita pelo compositor ao espaço do curso. No documento, Villa manifesta “contentamento em ver surgir, no Estado de São Paulo, mais um plantio das minhas ideias”, fazendo referência ao Curso de Especialização de Canto Orfeônico anexo ao Instituto de Educação Caetano de Campos (Figura 2).

Com a criação do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico, a formação de professores deixou de ser centralizada no Conservatório Nacional, e Julião, que havia estreitado os laços com Villa-Lobos, participou com o compositor e outros músicos da criação da Academia Brasileira de Música, em 1945.

O Conservatório de Julião foi o principal centro de formação de professores de canto orfeônico, e, mesmo após o fim do Estado Novo, o canto continuou a estar presente nas escolas. Outro documento consultado solicitou a mudança do nome do C.E.C.O. para Conservatório Estadual de Educação Musical “Maestro Julião”, com a indicação de que o nome fora escolhido por unanimidade em uma congregação como uma homenagem ao “exímio professor falecido há 2 anos”; esse documento data de 1963. O Conservatório se separa do Instituto Caetano de Campos e, com a Lei Estadual nº 236 e o Decreto Federal nº 76.143, o Conservatório se torna Faculdade de Música. A homenagem a Julião se estende e a faculdade recebe o nome “Maestro Julião”.

Julião falece em 1961, em decorrência de doença. E a faculdade que levou seu nome, ao ser encampada pela recém-criada Unesp, em 1976, passou a se chamar Instituto de Artes do Planalto, e depois somente Instituto de Artes.

No interior do Estado, algumas outras instituições levaram o nome de Julião, também como uma homenagem e pela contribuição que ele deu à criação de instituições. Como em Campinas, onde a Universidade Católica criou o Conservatório de Canto Orfeônico “Maestro Julião” em 1947, uma sugestão de Julião que mais tarde, em 1964, se transformou em Faculdade de Música, sendo anexada à Faculdade de Filosofia da mesma Universidade. Porém, a informação é conflitante por outros dados encontrados, onde vimos que a criação do Conservatório de Campinas datava de 1950 (Decreto nº 28.168, de 1950, concedendo reconhecimento ao Conservatório de Canto Orfeônico Maestro Julião de Campinas).

Figura 2 - Documento dos Termos de Inspeção do Instituto Caetano de Campos

Na qualidade de cresdo e
implantador do ensino de Canto
Orfeônico, e diretor do Conservatório
Nacional de Canto Orfeônico, e
indicando o Sr. Secretário do
C. N. C. O., para proceder à
verificação do Curso de Especialização
de Canto Orfeônico anexa ao
Instituto de Educação "Caetano
de Campos", cumpro-me apenas
aproveitar esta oportunidade para
acrescentar aos termos de verificação
do Sr. Secretário do C. N. C. O. o meu
"acordo" e manifestar o meu
contentamento em ver surgir,
no Estado de S. Paulo, mais um
planteio das minhas ideias em
favor da formação do senso
estético e do caráter da mo-
cidade brasileira.

S. Paulo, 30, 7, 49

Heitor Villa-Lobos
Diretor do C. N. C. O.

Fonte: Arquivo da CEDEM – Centro de documentação da UNESP.

Em Presidente Prudente, também existe um conservatório de música que foi criado em 1958 por uma ex-aluna de Julião, que leva o nome do maestro como homenagem. Também tivemos conhecimento da existência do Conservatório Musical "João Baptista Julião" na cidade de Sorocaba, fundado em 15 de novembro de 1953, portanto há 66 anos, mantido e administrado desde 1976 pela professora e pianista Helena Soares, que certamente se trata de uma referência ao maestro.

Julião teve papel importante para a estruturação da formação e profissionalização dos professores de canto orfeônico, além de produzir diversos livros didáticos que foram lançados e continuaram a ser reeditados mesmo após seu falecimento. Segundo o site da Academia Brasileira de Música, Julião, “em 1944, teve a missão de elaborar um plano para o ensino de canto orfeônico”. A referência a Julião e toda a sua contribuição no campo da educação nos leva a crer que seu nome ficou entre os mentores do canto orfeônico no Brasil.

Vamos agora conhecer as obras orfeônicas de Julião. Para isso, vamos apresentá-las em ordem cronológica de publicação, separando em listas diferentes os livros e as canções avulsas.

1.4 Listas de livros didáticos que Julião teve participação e trabalhos lançados avulsos

Propomos aqui uma listagem das obras que tivemos conhecimento: primeiramente, de livros que o autor teve participação integral ou parcial, mesmo aqueles aos quais não foi possível ter contato. Num segundo momento, trazemos uma listagem de canções que tivemos contato, que foram lançadas ou como pequenas coletâneas ou de forma avulsa, sempre considerando as datas e as editoras que lançaram esses materiais didáticos.

Tabela 1 - Listagem de livros que J. B. Julião teve participação integral ou parcial

Ano de Publicação	Obra	Editora
1915	Berços e ninhos - vocal ⁵	Typographia do Commercio– R. Menichelli (Mogi as Cruzes)
1922	Hymnário brasileiro - vocal	Editora Melhoramentos
1922	Recitativos e cantos infantis - vocal	Imprensa Metodista. São Paulo
1924	Ciranda, cirandinha - vocal	Editora Melhoramentos
1924	Cantigas da minha terra para	Monteiro Lobato & C. Editores

⁵ Adotamos o seguinte critério: quando o livro possuir somente melodias, o denominamos melódico; quando há letra e música, o chamamos de vocal.

	Coro escolar a 2 e 3 vozes – vocal	
1932 *	Melodias escolares - Livro 1 – melódico	Editorial Mangione (Edição A Melodia)
1933 (?)	Melodias escolares - Livro 2 – melódico	Editorial Mangione (Edição A Melodia)
1934	Melodias escolares - Livro 3 – melódico	Editorial Mangione (Edição “A Melodia”)
1938 (4º ed)	Cantos escolares 1º série (I, II e III volumes) – vocal	? ⁶
1939	Cantos escolares 2º série (I, II, III e IV volumes) – vocal	?
1940	Cantos escolares 1º série (IV volume) – vocal	?
1940 (2º ed)	Cantos escolares 1º série (III volume) – vocal	Editora Casa Beethoven
1947 (?)	Ditados pedagógicos - melódico	Cembra, Ltda. São Paulo
1949 ⁷	Hinos e cantos escolares - vocal	?
1951	Manossolfa - melódico	Casa Wagner
1958	Solfejo escolar - melódico	Casa Wagner
1960	Melodia da montanha - melódico	Ed. Mangione
1961	Hinos escolares – vocal	Ed. Mangione
197? (4º ed)	Melodias escolares - melódico	Fundação para o Livro do Cego no Brasil
? ⁸	Caligrafia musical - cadernos 1 e 2 – melódico	Ed. Mangione

⁶ Não foi possível o acesso às editoras responsáveis pelas publicações sinalizadas com um ponto de interrogação neste campo da tabela.

⁷ Esta publicação teve várias edições.

⁸ Não foi possível o acesso ao ano de edição das publicações com o ponto de interrogação no ano.

?	Pátria – vocal	Ed. Mangione
?	Hinos patrióticos – vocal	Ed. Mangione

* várias edições

Tabela 2 - Listagem de canções de J. B. Julião publicadas individualmente

Ano da publicação	Obra	Editores
1939	Hino dos congressistas bandeirantes – vocal	Editora Mangione
1941	Minueto – melódico	Editora Mangione
1941	Minueto das bonecas - melódico	Editora Mangione
1941	Miragem – vocal	Editora Mangione
1941	O coração - vocal	Editora Mangione
1942	Dez de novembro – vocal	Editora Mangione
1942	Em pleno azul – vocal	Editora Mangione
1942	Tarantela – melódico	Editora Mangione
1943	Ave Maria – vocal	Editora Mangione
1943	Hino das crianças pobres - vocal	Editora Mangione
1947	Chapeuzinho vermelho - vocal	Editora Mangione
?	A bandeira – vocal	Editora Mangione
?	A mocidade – vocal	Editora Mangione
?	Hino do instituto profissional feminino – vocal	Editora Mangione

?	Coleção: Saudação a Bandeira (5 canções) – vocal	Editora Mangione
?	Quem sabe	Editora Mangione
?	Pátria	Editora Mangione
?	Modinha brasileira	Editora Mangione
?	O Guarany	Editora Mangione

2 ANÁLISE DAS CANÇÕES DE JOÃO BAPTISTA JULIÃO

Os livros e canções avulsas que iremos analisar¹ foram publicados em vários momentos da vida de Julião, onde elementos como a moral, o civismo e o patriotismo estão presentes, segundo o contexto em que foram produzidos. Notamos que os livros **Berços e ninhos** (1915) e **Ciranda, cirandinha** (1924) possuem conteúdo bastante diferente dos livros que foram publicados a partir de 1930. Esses tratam dos elementos do nacionalismo de forma mais direta e objetiva, enquanto que os anteriores são mais voltados ao moralismo, como iremos ver a seguir.

2.1 Berços e ninhos

Esse livro é o primeiro manual didático no qual João Baptista Julião teve participação como compositor. O livro foi uma parceria dos professores Isabel Vieira de Serpa e Paiva como letrista, Moacyr Campos com as ilustrações, e Julião, musicando as letras. Destinado ao ensino da língua portuguesa e publicado em 1915, tem como texto inicial um prefácio de Arnaldo de Oliveira Barreto, no qual se indica como uma boa leitura deve ser e como a educação pode modificar o entendimento/conhecimento das palavras, e assim ajudar no treino daquilo que se define como “boa leitura”. O prefácio aponta também a preocupação com o método pedagógico, discurso muito comum do republicanismo. Os diversos elementos da cultura brasileira do período compõem o cenário, em que a escolarização vem cumprir um papel, simbolizando o progresso da nação. Assim, os movimentos pela escolarização se baseavam em “reformular a sociedade pela reforma do homem, para o que a escolarização tem um papel insubstituível, posto que é interpretada como o mais decisivo instrumento de aceleração histórica”, demonstrando o resultado daquele entusiasmo pela educação presente nos republicanos e sua corrente ideológica (NAGLE, 2009, p. 116).

¹ Alguns livros não foram encontrados e outros não serão analisados por possuírem apenas melodias.

Berços e ninhos foi publicado em um momento de grande fluxo imigratório², fato esse que resultou na abertura de diversas escolas estrangeiras, nas quais a língua portuguesa não estava presente. A consequente campanha a favor da língua portuguesa, através da obrigatoriedade de seu ensino nas escolas paulistas, foi uma forma de promover o nacionalismo e construir a identidade nacional, afrontosa aos estrangeiros. Nesse contexto, esse livro, além de estar inserido no corpo de ideias de “avanço” da Nação pela educação, também foi uma tentativa de conter o crescimento das diversas línguas estrangeiras que circulavam.

As letras das canções contidas no livro correspondem ao ideário e ao moralismo da época, como veremos. Para a análise, propomos uma divisão em dois eixos temáticos notados, sendo eles: religião e comportamento. Assim, podemos observar como a religião católica esteve presente de forma considerável, apesar de os republicanos defenderem o estado laico³. Veremos ainda como a maioria das letras trata de comportamentos morais e como essas ideias podiam ser transmitidas pelas músicas, que muitas vezes pareciam sem pretensão alguma, mas eram carregadas de ideologia. Dentro do eixo do comportamento, podemos observar ainda subcategorias, como a abordagem do culto ao trabalho, da profissão de médico sendo colocada em elevado patamar e também do comportamento feminino, ora o sensualizando, ora o condenando.

Das letras que tratam de assuntos relacionados à religião temos: **A chuva, O médico, O sachristão e Ser freira**. Na primeira delas, duas meninas dialogam: uma diz não gostar da chuva pois essa a molha e estraga sua aparência, enquanto a outra exalta o fenômeno da natureza e atribui a chuva a “Deus”.

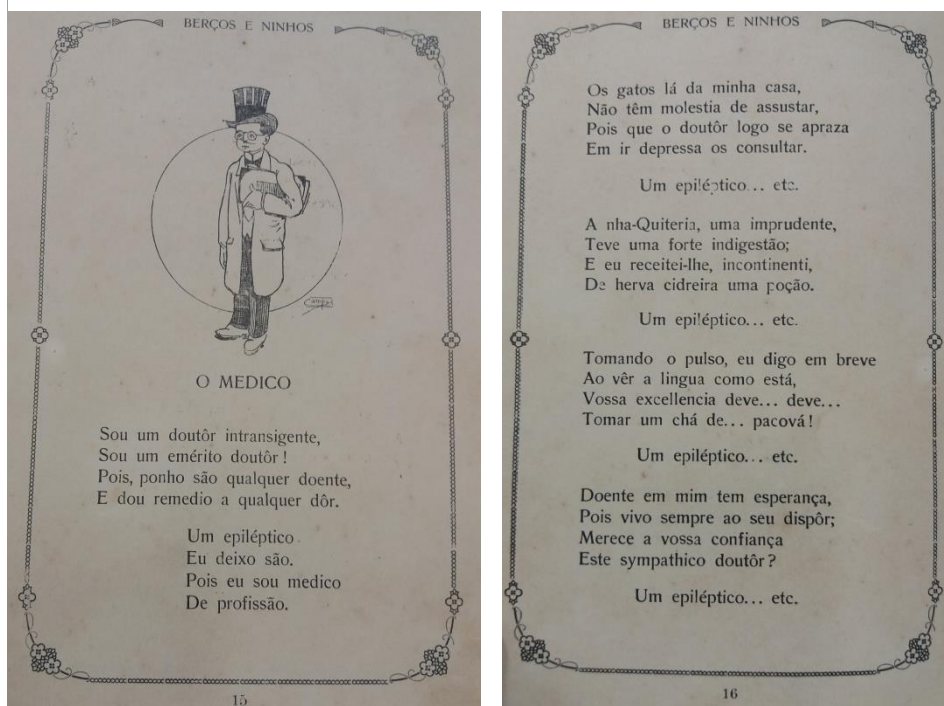
Na próxima música, **O médico**, temos o culto à profissão do médico e a doença da epilepsia é colocada no refrão como ponto central. Apesar dos avanços da medicina no início do século XX, a epilepsia esteve associada a possessões espirituais de bruxaria na Idade Média, mas remetia ainda aos antigos gregos, a uma espécie de possessão de divindades, uma espécie de “doença sagrada”. Considerando esses pontos, podemos notar que a escolha dessa

² Fato que ocorreu entre os anos de 1888 e 1914.

³ Um exemplo disso foi o Decreto 119-A, de 1890, que determinou a separação da Igreja do Estado, o que foi confirmado com a Constituição de 1891.

doença como central da canção não é mero acaso, pois a Igreja buscou se colocar como centro da vida religiosa da população, excluindo toda possibilidade de existência de qualquer outra religião. Dessa forma, o médico cura qualquer doença que possa “ameaçar” a religião católica.

Figura 3 - O médico



Fonte: *Berços e ninhos* (JULIÃO, 1915. p. 15-6).

Em **O sachristão**, o ofício de padre é colocado como algo bom e, logo, a vida religiosa também. E a última dessas canções que classificamos como religiosa, **Ser freira**, conta sobre a resistência da garota em relação à escolha da mãe para a vida consagrada de freira à sua filha, fazendo parecer uma escolha positiva, apesar de a garota ter de deixar de lado coisas de seu gosto. Todas essas canções referendam a Igreja Católica.

As músicas que cultuam o trabalho são: **A barcarola**, **A bahiana**, **A cozinheira**, **A lavadeira**, **Os dedinhos** e **A fruteira**. Em **A barcarola**, a profissão de marinheiro é colocada como algo prazeroso, como, por exemplo, na frase: “São doces horas/Passadas no mar![...]”. As outras três canções colocam o trabalho como sendo bom, como, por exemplo, na frase de **A bahiana**: “Mal a manhã surge branda [...] Lá vou vendendo a quitanda, A cantar o dia inteiro”. Em **A lavadeira**, o trabalho exaustivo é colocado como desejável, mesmo que o corpo da personagem se danifique, como podemos ver:

*Lavo roupa o dia inteiro
Sempre alegre a trabalhar!
Não temo que o sol brejeiro
Venha meu rosto queimar. [...]
A tarefa concluindo,
Trato de á casa voltar.
Tão cansada, repousando
Desta labuta sem fim
Fico, no somno pegando,
Baixinho a cantar assim.*

E, assim, a vida da lavadeira se resume a seu trabalho exaustivo. As canções **A cozinheira** e **Os dedinhos** têm certa semelhança, mas, na segunda, o assunto do trabalho é tratado através do ensino do nome dos dedos da mão com a conotação de que são “[...]escravos do Dever” e “’Stamos prontos a servir” – os dedos estão prontos e são bons para o trabalho. Na última dessas canções, temos **A fruteira** que, além da questão do trabalho, traz também a conotação sensual da mulher, sendo colocada como alguém que provoca certas sensações. Isso se evidencia no trecho:

*Fructeira dos meus pecados!
Dá-me uma fructa que seja
Desses teus lábios corados,
Dos teus lábios de cereja! [...]
Assim me diz, amorosa,
Mal que eu desperto, me escuta,
A mamã, quando garbosa
vou vender a minha fructa*

As outras canções do livro foram classificadas no eixo do Comportamento. Apesar de os assuntos tratados anteriormente também poderem ser analisados sob esse aspecto, optamos por dividir, pois as músicas a seguir englobam diversos temas e não foi possível tratá-los em grupos. Assim temos: **A gueisha**, **As graças**, **Ser moça**, **A mentirosa**, **A travessa**, **A dançarina**, **De roupa nova**, **O leque**, **Adeus**, **O mascate** e **O trem de ferro**. As três primeiras retratam a mulher pelo seu corpo, ora dizendo que ela é sempre “bonitinha”, ora como símbolo sexual, como podemos notar em **A gueisha**, que descreve uma personagem que se apresenta como japonesa e suas características sedutoras. Por fim, na seção do texto: “*Não sou gueisha. Fui trapaça!/Pois que nasci no Brasil./A gueisha não tem a graça/Da brasileira gentil*”, se evidencia a sensualidade atribuída às mulheres brasileiras desde aquele período.

A mentirosa e **A travessa** falam de personagens femininas em uma conotação negativa. No primeiro caso, a personagem é uma menina mentirosa e ninguém acredita nela.

Essa canção traz a mentira como algo indesejado, com conotação negativa. No segundo caso, uma garota tem seu comportamento condenado e é comparada com um bicho por gostar de brincar, como vemos nos trechos:

*Todos me chamam travessa
Pelo meu gênio brejeiro,
Pois não há quem não conheça
Este bicho carpinteiro! [...]*

*Não é cousa que mereça,
Desse modo, castigar,
Todos me chamam travessa
Porque eu gosto de brincar!*

É importante observar que o gênero dessa canção é uma *habanera*, e essa escolha evidencia a conotação, além de negativa, racista, da canção, pois coloca uma letra que fala de um comportamento que é condenado e traz um ritmo de origem negra em um país que, apesar de ter abolido a escravidão, deixou essa população recém liberta na periferia da sociedade, e também promoveu campanhas de imigração europeia para “embranquecer” a população.

A dançarina, De roupa nova e O leque valorizam bens culturais e mercadológicos, como a dançarina com ritmos europeus, o rapaz que traja roupas “finas” que dão “*apparencia de algum sultão*” – coloca-se a ideia de que, com tais roupas, o rapaz é como um príncipe, ou ainda, um homem com muitas mulheres, ou seja, alguém considerado bem sucedido pela aparência que tem. A última canção das três também coloca de maneira positiva o uso de acessórios, comum à elite europeia.

Na canção **Adeus**, a instituição escolar é descrita como um lugar de proteção. Em **O mascate**, o cuidado com a aparência da mulher é insinuado, e em **O trem de ferro**, um personagem masculino viajante não tem razões para se preocupar, mesmo que faça alguma besteira.

No conjunto dessas canções podemos ver o processo ideológico promover o culto ao trabalho, aos comportamentos desejados (ao colocar alguns de forma positiva ou negativa), e mesmo à religião cristã, que por si só promove moralidade e regra à vida da sociedade. Como colocam Althusser (1996) e Chauí (2001), a religião é um Aparelho Ideológico de Estado, por onde a ideologia (corpo de ideias e valores, de normas ou regras) conduz comportamentos, dando valores aos cidadãos da sociedade, promovendo condutas morais de seu

funcionamento. Nesse sentido, notamos que as canções são ideológicas quando: 1) promovem ideia de valorização do trabalho; embora saibamos que é por meio do trabalho que obtemos meios de satisfazer nossas necessidades básicas. Contudo, cultivar o valor somente ao trabalho e não ao lazer e mesmo à participação política na sociedade à qual pertencemos é promover uma ideologia, pois induz-se a quem interessa que os cidadãos de uma sociedade “trabalhem com alegria” e não pensem em outras coisas, fazendo com que suas vidas se resumam a isso, como vimos na canção **A lavadeira**; 2) as profissões de prestígio social são atribuídas aos personagens masculinos como: médico, marinheiro e padre, enquanto que os trabalhos manuais, exaustivos e de pouco prestígio ficam para as mulheres, como: a lavadeira, a vendedora de frutas e doces e a cozinheira⁴; 3) a figura da mulher é tratada como objeto sensualizado, evidenciando seu papel na sociedade enquanto relacionado a prover prazer; e 4) a mulher tem seu comportamento condenado, ou está no papel de algo considerado ruim, promovendo, assim, uma associação, um referencial de papéis de feminino e masculino. Reduzir a mulher a esses comportamentos também é ideológico, pois cumpre o papel de promover valores (morais), onde a mulher está em cargos menos remunerados e sem prestígio social.

Dessa forma, as canções, “depois de muito exercício e largo tirocínio” de um corpo de ideias, que foram escolhidas por serem “pueris, pela sua linguagem e assumpto” (JULIÃO, **Berços e ninhos**, 1915), promovem a ideologia vigente da época.

2.2 Hymnário brasileiro

Esse livro foi produzido pela parceria de João Gomes Junior e Julião em 1922, ano do Centenário da Independência e também da Semana da Arte Moderna. Por ocasião das comemorações do Centenário da Independência, foram organizados desfiles militares, apresentações orfeônicas de escolares e também a Exposição Internacional, que ocorreu no Rio de Janeiro, capital do país na época. Nesse evento, aconteceu uma fala longa do então Presidente do Brasil, Epitácio Pessoa, na qual ele faz “um culto à grandeza do Brasil”

⁴ Mesmo a freira, quando colocada entre as atividades femininas, vem com conotação negativa, pois, como coloca a canção, a garota para ser freira precisa deixar todos seus gostos e prazeres.

(KUHLMANN JUNIOR, 2001, p. 60). A Igreja Católica estava com o 1º Congresso Eucarístico Nacional, onde demonstrava profundo interesse e proximidade com o tema nacionalismo. Assim como as festividades de comemorações do Centenário da Independência buscaram promover uma valorização do Brasil, no início do mesmo ano aconteceu a Semana de Arte Moderna, em São Paulo, que teve como objetivo renovar a linguagem artística, ao propor novas ideias e conceitos na literatura, nas artes plásticas e na música. Mário de Andrade, como uma das figuras centrais do movimento modernista brasileiro e principal articulador da Semana de Arte Moderna, acreditava que identidade e unidade nacional se davam pela cultura, e propunha um resgate das tradições populares e folclóricas, pois, segundo ele, nesses elementos existiria a verdadeira essência da nação. Essas ideias estavam presentes nos intelectuais modernistas que estiveram ao lado de Mário tanto na Semana quanto no próprio movimento modernista brasileiro, como Villa-Lobos (MOYA, 2014, p.38).

Como o próprio nome do livro já diz, ele é composto de diversos hinos. Dentre eles, estão os **Hinos Nacional**, à **Bandeira Nacional**, da **Independência** e da **Proclamação da República**. A participação de Julião é em três canções, as quais iremos analisar.

Nesse livro não existe prefácio, mas sim imagens dos compositores dos hinos que temos na publicação. A disposição dos retratos em ordem cronológica parece querer nos contar sobre os nossos “grandes” compositores, aqueles pertencentes a uma “cultura musical nacional”, transmitindo também a ideia de uma hierarquia entre eles. Vemos, na figura central, ao topo da página, a imagem de Francisco Manuel da Silva; logo abaixo, D. Pedro I e Marcos Portugal, o primeiro parecendo sinalizar uma posição hierárquica. Em seguida, Carlos Gomes, Leopoldo Miguez e Francisco Braga. E, como que tentando se igualar a esses personagens, estão dispostas as figuras de João Gomes Junior e Julião seguidas de Antonio Carlos Junior e Carlos de Campos. Tanto Julião quanto João Gomes Junior, ao figurarem nessa imagem se promovem como compositores patriotas, colocando seus retratos junto aos de compositores consagrados.

Dos hinos do livro vemos **Hino Nacional Brasileiro**, **Hino à Bandeira Nacional**, **Saudação à Bandeira**, **Hino da Independência** (de D. Pedro I e Marcos Portugal), **Hino à Proclamação da República**, como culto aos símbolos nacionais. Outros hinos exaltam a instituição escolar, algo muito valioso para os republicanos, pois consideravam que pela

educação o país chegaria ao progresso, assim como países considerados “civilizados”: **Hino da Escola Tiradentes**, **À mocidade acadêmica**, **Hino escolar**, **Hino da Escola de Comércio Álvares Penteado** e **Hino ao pavilhão escolar paulista**. Temos ainda hinos que tratam de outros temas como: natureza (**Hino às árvores** e **Hino às aves**); o brasileiro (**Sou brasileiro**), e exaltação a São Paulo, o colocando como um exemplo, um modelo aos outros estados, em **Hino paulista**.

Desses hinos citados vamos analisar aqueles que Julião musicou: **Hino às aves**, que tem letra de Arlindo Leal; **Hino paulista**, com letra de Morivalde L. Costa, e **Canção dos escoteiros**, escrita por Benevenuto C. Dos Santos.

O **Hino às aves** descreve a figura do animal de forma exagerada e romantizada, ou seja, com descrições e comparações fantasiosas, como podemos notar: *“São as aves a música viva/ Orquestrando os dias ao albôr”* e *“Sem as aves/ ninguém viveria;/ Contra o inseto, na luta voraz,/ São guerreiras de grande energia/ Dando os homens o reino da paz”*.

O **Hino paulista** retrata o estado de São Paulo como fiel/corajoso de maneira elevada, com a conotação de ser um exemplo para os demais estados do país. Não se coloca acima da nação, mas se coloca como “Luz”, como guia que dá a direção, o comando ao país.

Canção dos escoteiros é um típico conjunto de ideias do escotismo, que chegou ao Brasil no começo do século XIX e teve sucesso por seu cunho civilizador e militar. Na canção, um convite é feito os jovens, para estarem alertas, pois a construção da nação começara e eles deveriam se doar de forma religiosa ao ideal da Pátria, como se percebe em *“A mocidade ao sol da Pátria já desperta/Á Pátria consagrai o vosso eterno amor”*. Exalta a natureza e a dimensão territorial do país. Promove os sentimentos militares em *“Unidos a passo firme a trilha do dever”*, pelo sentimento de união, pela marcha e pelo dever de promover felicidade, colocando na juventude o futuro da nação. Por fim, convida os jovens a darem suas vidas em nome da pátria, algo muito presente na linguagem nacionalista, como veremos em diversas outras canções que Julião teve participação.

*Canção dos escoteiros
Alerta! Ó escoteiros do Brasil, alerta!
Erguei para o ideal, os corações em flor
A mocidade ao sol da Pátria já desperta
Á Pátria consagrai o vosso eterno amor*

*Refrão
 Rataplan
 Do arrebol
 Escoteiros vede a luz
 Rataplan
 Olhai o sol
 Do Brasil que nos conduz*

*Por entre os densos bosques e vergéis floridos
 Echoando em nossas vozes de alegria intensa!
 E pelos campos fora em orações sentidas
 Resoe um hymno ovante a nossa Pátria imensa
 Alerta! Alerta! Sempre alerta*

*Unido o passo firme a trilha do dever
 Tendo o Brasil feliz por nosso escopo e Norte
 Façamos ao futuro em flores, antever
 A nova geração jovial confiante e forte*

*E si algum dia acaso a Pátria estremecida
 De súbitobradar: Alerta! Aos escoteiros
 Alerta respondendo à Patria nossa vida
 E as almas entregar prasenteiros!*

Essas três canções e os outros hinos do livro, segundo Gilioli, caracterizam-se por “abrigar um esforço no sentido de estabelecer um panteão oficial dos símbolos musicais da Nação” (2003, p. 163). E são elementos que, segundo Smith, formam uma linguagem ou um discurso que fazem uso de símbolos, como paisagem e elementos naturais, juramento e códigos militares (no caso dos escoteiros). Acrescenta ainda que, como parte do conjunto da ideologia nacionalista, as cerimônias, tanto da Semana de Arte Moderna quanto do Centenário da Independência exerceram função emocional na qual o enaltecimento da própria comunidade contribui para a “continuidade de uma comunidade abstracta de história e destino” e o sentimento de pertencimento à comunidade como a uma família (1991, p. 101-3).

2.3 Recitativos e cantos infantis

Esse livro é de autoria de Thiago Pessanha e tem pequena participação de Julião. Publicado em 1922, trata-se de uma coletânea de poesias infantis compostas por Pessanha e tem em seu início uma apresentação escrita por Erasmo Braga, pertencente à elite paulista, também autor de diversos livros didáticos, que tece elogios a Pessanha pela qualidade didática

de seus versos; acrescenta ainda que o livro traz linguagem que expressa moralidade, construção ética, entre outras coisas.

Nas páginas seguintes, encontram-se palavras escritas por Armando Araujo, tecendo elogios à qualidade da poesia de Pessanha, destacando seu conteúdo moral e patriótico; e também um prefácio escrito pelo autor, explicando aos professores o conteúdo do livro.

Desse livro, cuja participação de Julião é pequena, nos atentaremos ao trabalho em que teve participação direta, assim como fizemos nos demais livros, mas vale ressaltar que nessa coletânea encontram-se poesias de cunho nacionalista como **Minha terra, Viva a Bandeira, Amor a Pátria**. O livro possui algumas canções que Julião musicou: **Bandeira**, que exalta o símbolo nacional, colocando a ordem como sinônimo de progresso e “Deus” como uma espécie de orientador da nação, cumpre o que se diz no texto de Erasmo Braga. A segunda poesia que Julião musicou é **Saudade**, que retrata a vida do campo com nostalgia, como se aquela vida fosse realmente boa⁵. E por último temos **Trabalhadores**, onde o culto à união da força do trabalho em favor da Pátria é colocado como algo nobre, sagrado, como se vê no trecho “*Si nosso esforço é gigante/ Nossa campanha é sagrada!*” e ainda coloca o trabalho e o sacrifício pela Pátria como deveres, algo muito comum nos discursos militarizados.

O processo ideológico se mostra quando sentimentos cívico-patrióticos são divulgados por meio da escola, buscando construir uma relação de amor “cego” pelo país, deixando “escondido” o processo de cidadania por meio da participação da vida política do país, como por exemplo pelo voto, onde as diversas camadas da sociedade poderiam ser representadas. Tal processo ideológico é semelhante a aquele apontado no livro **Berços e ninhinhos**, de 1915.

2.4 Ciranda, cirandinha

Lançado em 1924, com o subtítulo **Coleção de cantigas populares e brinquedos**, foi uma parceria entre Julião e João Gomes Junior, na compilação de cantigas populares da época. Tem o prefácio assinado pelos editores, onde notamos a referência ao folclore de

⁵ Discurso semelhante dos grupos nacionalistas que defendiam a vida rural e se posicionavam contrários ao urbanismo crescente em alguns pontos do Brasil, como a Ação Social Nacionalista (Nagle, 2009, p. 68)

forma a enaltecê-lo, e fazendo parte de um ideário nacionalista, ideia que se evidenciou com o trabalho promovido por Mário de Andrade na busca pela “verdadeira” identidade brasileira por meio do folclore. O texto traz ainda a questão sensorial provocada pela música, que foi um aspecto comum (uso do apelo afetivo) para a sociabilização e é característica do canto orfeônico em sua raiz na França, como ficou demonstrado na primeira parte deste trabalho. E ao citar que “as modas infantis não divertem unicamente, educam em todos os sentidos também” e que “o ouvido se apura, o gosto artístico esperta” (1924, p. 3), fica clara a ideologia e o intuito civilizatório dos costumes por meio da prática coral. Para finalizar, faz uma espécie de homenagem, evidenciando a relevância que os organizadores do livro tinham.

Essas cantigas populares, que são conhecidas até hoje com algumas alterações na letra, tratam de diversos assuntos, e as separamos em eixos temáticos entre religião, comportamentos (moralizadoras), até racistas e nacionalistas. Sobre a religião, temos **A freira, Acordei de madrugada, Vamos, maninha, Canção de berço e Dona Sancha**, que trazem elementos da simbologia da religião católica, como alguns santos e objetos pertencentes à Igreja (como rosário e o terço). Fica evidente o uso ideológico da escola (AIE) ao divulgar a religião, apesar do estado laico, e isso reflete as proximidades ideológicas do Estado e da Igreja, que trabalham no sentido moralizador.

Sobre comportamento temos diversas canções; buscamos agrupá-las, pois são os vários assuntos colocados. Há aquelas que são verdadeiras divulgadoras do casamento e da formação da família como: **Ciranda, cirandinha, Pirulito, Vitu, Laranjeira pequenina, Meu bemzinho, No fundo de quintal, O sapo, Nesta rua, A bela pastora, Brinquedo 42, Brinquedo 43, Itararé e Viuvinha**, onde as letras falam de formação de casal ou têm uma ideia de amor romântico exagerado, como, por exemplo, “*Vem cá Vitú/ Vem cá meu bello par!*” (**Vitu**) e “*Quem quiser casar commigo/ Mande carta e mais cartinha*” (**Laranjeira pequenina**). Promover ideias de formação de casal para crianças é perpetuar a formação de famílias, o que, por sua vez, faz parte da ideologia que visa a reprodução da força de trabalho, como vimos, na introdução, o conceito de Althusser, onde a família é um dos Aparelhos Ideológicos de Estado.

Outra porção dessas canções fala de comportamentos das mulheres e dos homens, com cada um realizando a tarefa que seria “natural” para eles. Entre elas, estão: **O cravo**, **Terezinha** e **Sapo jururu**. Vejamos um exemplo dessa última cantiga:

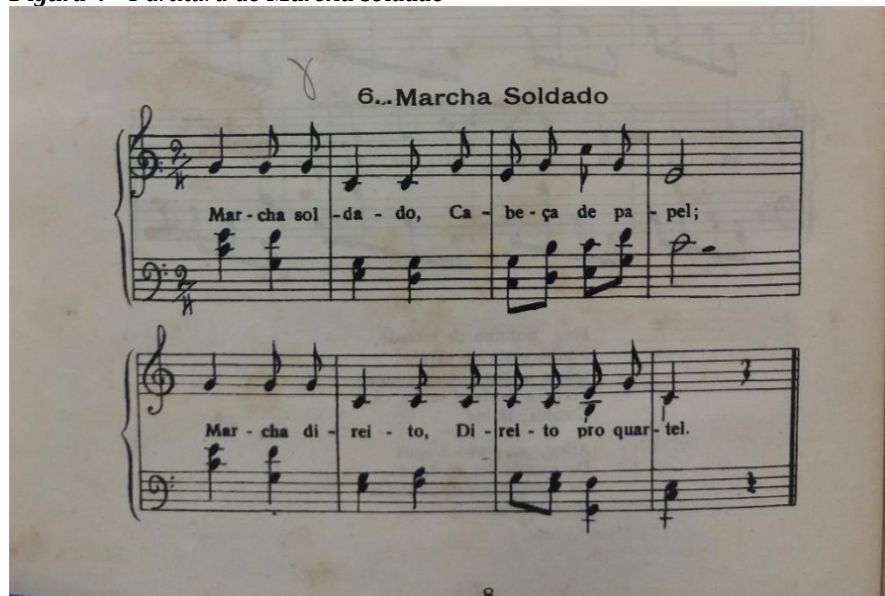
*O sapo jururu
na beira do mar;
Quando o sapo grita, maninha,
Diz que quer casar.
A mulher do sapo
Deve estar lá dentro,
Fazendo rendinha, maninha,
Para o casamento.*

Nesse trecho, notamos que por meio da escola é promovida a divulgação do papel direcionado para a mulher na sociedade, que é o de dona de casa, enquanto o personagem masculino está ao ar livre. Essa ideologia, que promove comportamentos femininos e masculinos, tem como fundamento o papel secundário da mulher na vida social daquele período.

Mais algumas cantigas que tratam de comportamentos são: **As operárias**, que cita alguns trabalhos, todos eles braçais, direcionando a mulher como lavadeira e costureira; **Carambola** e **Anquinha** falam do corpo de menina de forma ambígua, podendo haver alguma conotação sexual; a segunda delas, de fato, coloca o feminino num papel de atração sexual como podemos ver em “*Depois de joelho em terra/ Faz a gente ficar pasmada*” e “*Fulana tem dó de mim/ Fulana dá-me um abraço*”. Em **Pescador da barquinha**, uma mulher é colocada como uma possível traiçoeira. **Quando eu era pequenino**, enquanto o masculino da narrativa “agride”, o feminino dá um beijo, podendo deixar explícitas ideias e papéis dos gêneros: a mulher é amorosa, enquanto o homem é agressivo. Nas cantigas **Ainda não comprei** e **Soldado inglês**, a mensagem construída passa pelo consumo de produtos; no primeiro caso, um item que exhibe ideia de luxo e, no segundo, algo deveria ser comprado para que um amor fosse conquistado, deixando evidente que, em torno das relações, há interesse em bens materiais. **Sinha’aninha** expõe marcador social e ridicularização da pobreza, principalmente no trecho “*É mentira; ella não tem;/Nem dez réis para sabão*”; e “*Sae bicho papão*”, além de xenófoba, é racista e escravagista, como vemos em “*Mucama muito feia,/ Que veio da Bahia,/ Pega este menino/ E lava na bacia.*”

As canções que trazem símbolos nacionalistas são: **Cachorrinho**, **Sr. Capitão**, **O castello** e **Marcha soldado**, que são muito conhecidas até os dias de hoje. Em **Cachorrinho**, existe o culto a D. Pedro II, considerado herói nacional; já na canção **Sr Capitão**, a descrição do personagem mostra a figura simbólica de um posto do exército, e **Marcha soldado** insere a ideia de um soldado disciplinado.

Figura 4 - Partitura de *Marcha soldado*



Fonte: JULIÃO; GOMES JÚNIOR. *Ciranda, cirandinha*, 1924, p. 8.

O castello descreve um incêndio no castelo, onde o fogo pode ser visto como qualquer inimigo que tente destruir a nação, e, em meio ao fogo, temos a bandeira nacional, que deve ser salva, simbolizando a salvação da própria nação.

*O castello pegou fogo
S. Francisco deu signal;
Accuda, accuda, accuda,
A bandeira nacional.*

*Um, dois, tres
Quatro, cinco, seis,
Sete, oito, nove
Para doze faltam três.*

Na produção do nacionalismo, segundo Smith, existem “atributos óbvios” que encontramos nas canções citadas há pouco, que são: a “Bandeira nacional”, “D. Pedro II”, a figura do “soldado” e o “capitão” (esses dois últimos como elementos militares), todos como símbolos que integram a linguagem nacionalista. Em **A canoa virou**, onde a desunião é

colocada como responsável pelo fracasso da nação, é promovida uma aspiração de união geral, que faz parte da ideologia do nacionalismo (SMITH, 1997, p. 97 e 101).

Por fim, catorze dessas cantigas não puderam ser classificadas, pois algumas delas são dúbias em seu conteúdo, podendo significar diversas coisas, as quais não possuímos ferramentas para uma análise concisa, como: **Mando tiro, tiro, l e Esta noite**. Outras não possuem caráter ideológico, como: **Fui passar na ponte, A canoa virou e Na Bahia tem**.

2.5 Cantos escolares

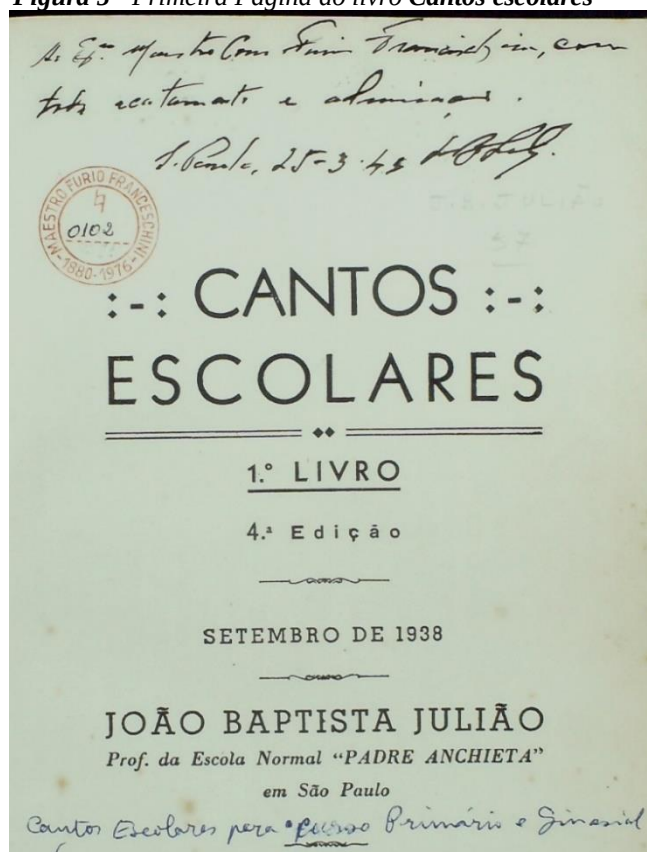
Com esse título, foram produzidos livros para primeira e segunda série, cada qual contendo diversos volumes, como iremos observar adiante. Encontramos exemplares desse livro em forma de compilação, publicados entre 1938 e 1940, e uma 2ª edição do 3º volume da 1ª série do ano de 1940, todos em período onde o canto orfeônico se encontrava geralmente mais bem estruturado nas escolas. Embora nosso desejo seja o de organizar e compreender os anos aos quais cada edição se refere, muitas dúvidas restam em relação às datas, pois o material foi danificado e não apresenta tudo o que precisamos saber para afirmá-las precisamente.

O período onde se situa a publicação das edições que tivemos contato é o do Estado Novo, que teve início em 1937, com o golpe de Getúlio Vargas. Contando com o apoio dos militares e dos Integralistas (grupo de doutrina nacionalista), esse período caracterizou-se principalmente por ser um governo autoritário (FAUSTO, 2012, p. 301-311). Villa-Lobos, que buscou ter controle da circulação e da formação de novos professores de canto orfeônico desde que assumiu a direção do SEMA, vê a oportunidade de disseminar uma arte interessada aos propósitos políticos do Estado Novo. Assim, a função da música orfeônica no contexto do novo Estado nacional não se limitaria à importância da formação estética, mas assumiria um caráter voltado para a formação moral e cívica da juventude brasileira. O hábito de comemorar datas importantes e promover celebrações dos acontecimentos históricos do Brasil era o principal foco, o centro da disciplina, e a música estaria em segundo plano. É nesse

contexto que Julião produz esse livro, que contém muitas das características citadas, demonstrando claro alinhamento aos ideais do Estado Novo.

Na primeira página, temos a apresentação do livro com o título, o nome do autor e uma indicação fazendo referência a Julião, então “Prof. da Escola Normal ‘PADRE ANCHIETA’”. O exemplar analisado neste trabalho pertence à Biblioteca Prof. Dr. José de Arruda Penteado, do Instituto de Artes - Unesp, e possui a assinatura do próprio Julião (Figura 5).

Figura 5 - Primeira Página do livro *Cantos escolares*



Fonte: JULIÃO, *Cantos Escolares* 1ª série, 1938

Na página seguinte, é apresentado um índice com os volumes e os conteúdos, sem indicação da série, como aparece no livro destinado a 2ª série. O primeiro volume se encontra logo na página seguinte ao índice; porém, após o índice ser apresentado novamente, iniciando um novo livro, ao invés de ser o 2º volume, o que temos na verdade é o 3º e, na sequência, todas as músicas desse volume (segundo o próprio índice). Assim, imaginamos que esse livro pode ter sido “colado”, excluindo dados como data e editora. Depois da música **Gigante de**

pedra do volume 3, temos (sem repetir o índice ou com qualquer outra informação de que um novo volume se inicia) **Lei áurea**, que, segundo o índice, está no 2º volume. As próximas músicas são **A madrugada**, pulando a sequência, indo direto para a canção **Colombo**, e, novamente, deixando de fora a música indicada no índice e indo direto para **Descobrimento do Brasil**. Curiosamente, a seguinte música é **Voo alto** (letra de Marquês da Cruz), a qual sequer se encontra no índice apresentado até aquele ponto.

Uma nova apresentação se segue, agora indicando ser a 1ª série do 4º livro, sendo a 2ª edição, com data de 1940. Não existem informações sobre a editora de tal volume e novamente aparece o mesmo índice apresentado no início do livro.

Seguindo a sequência das páginas, o que temos é a indicação de que o livro é indicado para a 2ª série, sendo o 1º livro e a 2ª edição com data de outubro de 1939. Depois, temos músicas que não foram indicadas no índice apresentado anteriormente. Um outro índice contendo a sequência dessas músicas se encontra após a última música dessa série.

A apresentação do 2º livro indica que é a 1ª edição, com data de março de 1939. Após as músicas serem apresentadas exatamente como indica o índice, temos a apresentação do 3º livro, também com indicação de 1ª edição e data de março de 1939, além da indicação da cadeira de professor que Julião ocupava na Escola Normal “Padre Anchieta” em São Paulo. Ao final do livro, com a sequência das canções apresentadas segundo o índice, novamente é apresentado o índice desse livro da 2ª série. As canções que seguem obedecem ao que foi apresentado como 4º livro.

Propomos a análise em eixos temáticos, assim como nos livros anteriores. É importante esclarecer que, em geral, as canções tratam às vezes de mais de um assunto, pois eles se relacionam, como veremos. Encontraremos canções de culto à natureza ou ao território, heróis e símbolos nacionais, culto à instituição escolar, culto ao trabalho e algumas falando de comportamento e higiene.

Começaremos com as canções que relatam a natureza e o território; elas, em geral, exaltam a natureza do país e a riqueza do território como podemos ver em **Brasil**, onde as belezas naturais são citadas com exagero, como podemos notar:

*Como são lindos
Os passarinhos,
Que tem seus passarinhos
Nos palmeirões!
Cantam nas matas
Mil harmonias
E melodias
Sentimentais!*

*Como são belas as borboletas,
Que disinquêtas,
De flôr em flôr,
Num vôo constante,
E em torno delas,
Sobre as mais belas
Se vão dispôr!*

*Pelas campinas,
Que lindas flôres
Quanto odôres!
Que bela côr!
Terra formosa!
Terra querida!
De nossa vida
Espero amor!*

*Terra dos sonhos!
Tardes amenas!
Noites serenas!
Terra gentil
Que formosura
Quanta beleza
Na natureza
Tens ó Brasil.*

Nela, o uso das palavras “harmonias” e “melodias sentimentais” exprime o canto dos pássaros de forma romantizada; a mesma canção, ainda, coloca o território brasileiro como lugar desejável de se viver pela sua beleza natural. Das outras canções que exaltam a beleza natural, temos: **A madrugada**, **Os ninhos**, **A natureza**, **Libélula** e **Gigante de pedra**, que exalta o tamanho territorial do país. **O amanhecer** coloca de forma sutil que a natureza é tão bela que convida os cidadãos para a luta e para a vida, pois a natureza que simboliza a nação é tão maravilhosa que todos devem se doar por ela. Também vale um destaque para a canção **Café**, que exalta as grandes plantações de café que simbolizaram a riqueza de muitos proprietários do país. Vemos sua preciosidade em “*Aqui transformou-se em ouro/ É ouro verde o café*”. Essa exaltação faz parte do uso de uma linguagem onde um discurso nacionalista atinge a população em seus desejos mais gerais de pertencimento e identidade.

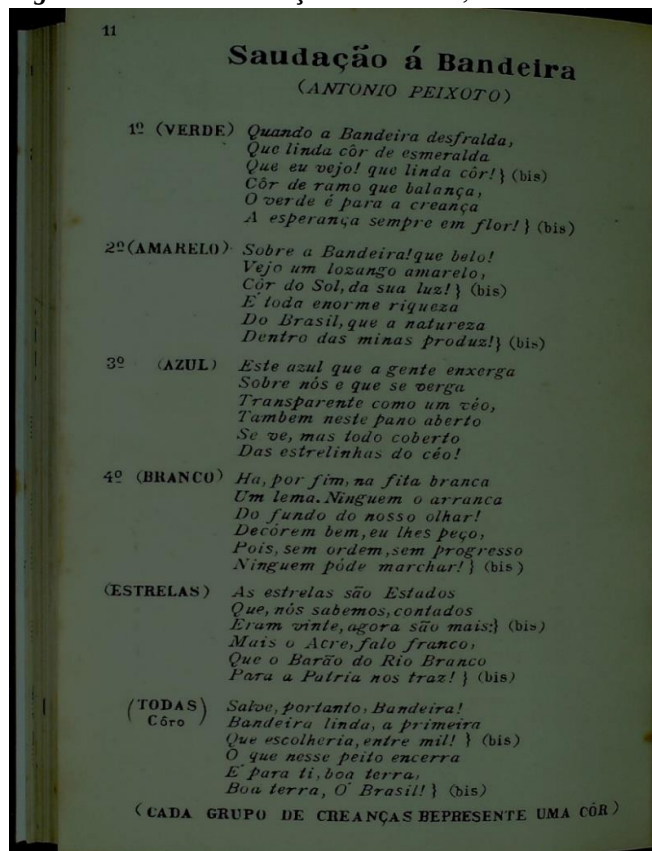
Do segundo grupo do eixo temático, temos aquelas músicas que fazem uso de símbolos, datas comemorativas e heróis nacionais. Temos **Lei Áurea e 15 de novembro**, relacionadas a datas comemorativas de conquistas do país. A primeira exalta a data da libertação dos escravos, no trecho *“No horizonte apareceu!/ Já não há magua nem pranto.../ Sobre os tristes estendeu/ A Liberdade o seu manto.”* A Lei é lembrada de forma fantasiosa e exagerada, pois sabemos que o processo de libertação dos negros escravos foi longo e marcado por interesses econômicos. A questão da liberdade dos escravos como uma data de “glória” da “grande nação”, citada na canção, também é fantasiosa, pois a Lei Áurea não garantiu a inserção da mão de obra negra no universo do trabalho, como podemos notar nas palavras de Fausto (2012, p. 189): “Apesar das variações de acordo com as diferentes regiões do país, a abolição da escravatura não eliminou o problema do negro”. Assim, a comemoração da data entra na memória da população de forma simbólica, com o objetivo de exaltar a nação.

A segunda canção se refere à Proclamação da República, de maneira a garantir às gerações futuras memórias que simbolizem uma autoafirmação da própria nação. Outras canções sob o mesmo eixo temático tratam de heróis de maneira enaltecida, como: **Colombo**, tratado como “ilustre” descobridor de novas terras; **O descobrimento do Brasil**, com Pedro Álvares Cabral, *“Um intrépido almirante,/ Heroico, audaz, varonil[...]”*, e ainda, *“De linhagem nobre e brava,/ Do glorioso Portugal!”*; e **Liberdade**, referindo-se a Tiradentes como um “mártir” que deu a própria vida pela busca de liberdade para a nação. Outro personagem que é colocado entre os heróis é o índio, pela **Canção do Tamoio**, fazendo referência à tribo indígena e suas batalhas; nela, é colocada a imagem heroica do índio como resistente às adversidades e a exaltação dos homens fortes.

E, por fim, do conjunto das canções que fazem uso de símbolos, temos **Saudação à Bandeira** que relaciona cada cor da bandeira a uma ideia: *“O verde é para a criança/ A esperança sempre em flor!”*, com a criança representando o futuro da nação; a cor amarela é *“Côr do Sol [...] É toda enorme riqueza/ Do Brasil, que a natureza/ Dentro das minas produz!”*, colocando a questão do ouro extraído das minas de forma grandiosa/importante como o sol; o azul é o céu; o branco carrega o lema da nação, Ordem e Progresso, como um corpo ordenado do qual sem ele *“Ninguém pôde marchar!”*. Quanto às estrelas referentes aos

estados, nesse ponto se exalta a conquista do território do Acre pelo Barão do Rio Branco, simbolizando a unidade nacional.

Figura 6 - Letra de Saudação á Bandeira, 1939



Fonte: JULIÃO, *Cantos Escolares*, 2º série, III volume, 1939

A instituição escolar e os professores também são homenageados nesse livro com: **A escola**, **Canção**, **Adeus** e **A abelhinha**, na qual, ao estudar, a criança se torna “sã”, como se a escola fosse uma instituição que curasse alguma enfermidade. **Nossa escola**, além de exaltar a instituição escolar, iguala-a à Igreja, se referindo a “*Fonte de bênçãos*”. Já **Escola rural**, além de moralizadora pelo trabalho, enaltece a vida rural e a nação que produz riqueza, com a escola significando esperança:

*Nesta escola modesta da roça,
Rodeada de pés de café,
O Brasil se levanta e remoja,
Numa nova alvorada de fé!
Através da lavoura florida,
Que a riqueza da Pátria produz,
Nossos pais vão lutar pela vida
E nós vimos em busca de luz!*

*Escolinha, querida e modesta,
De paredes branquinhas de cal!
És um dia risonho de festa,
Palpitando na vida rural.
A nossa alma formando enobreces,
Boa escola risonha e gentil,
Ensinando a cantar como preces,
As cantigas do nosso Brasil!*

*Batida de sol ardente,
És do saber um fanal,
Que nos guia para frente
Bendita escola rural!*

A figura do professor recebe suas homenagens nas canções **Professor**, **Voo alto e Mestre e sol** onde a ele é dirigida tamanha magnitude quando comparado com o sol, pois o professor “[...] *abre almas de crianças*”.

O eixo temático do trabalho tem seu lugar de destaque entre as canções do livro, somam-se sete ao todo. **Os dedos**, **Quem mais trabalhou?**, **Canção do barqueiro** e **A jardineira** são algumas delas. Das demais que daremos destaque, iniciamos por **Abelhas**, onde o trabalho é romantizado, como podemos perceber no decorrer de todo o conteúdo: “*O mel e a cera/ colhendo a zumbir/ nesse labor/ tecemos nós abelhinhas/ a nossa lenda de amor/ Dentro da paz e da ordem/ sem tristeza ou dores/ a nossa vida é um poema/ por nós cantado entre flores.*” E a ordem é elemento colocado para ressaltar a importância do corpo coletivo da nação. Na canção **Pássaro da sala azul**, a questão religiosa transparece, quando a moral é exprimida pelo desejo de ser puro, como notamos no trecho “*Nossas almas alvinhas/ Precisamos ter*”. E o trabalho é por fim colocado como algo prazeroso e novamente romantizado em “*Vivendo a gorjear/ Nesse ninho táful/ Sempre a trabalhar*”.

Na canção **O trabalho**, damos destaque ao autor de sua letra, Olavo Bilac, que foi um nome importante entre os mentores de um movimento nacionalista já iniciado há algum tempo. Nessa canção, o trabalho é um elemento moralizador do cidadão, onde “*dizer ‘nunca fui vadio’*” é motivo de orgulho; a canção coloca a infância como o período da vida onde se deve ser ensinar a importância do trabalho para se adquirir riqueza. Vamos à letra:

*Tal como a chuva caída
Fecunda a terra, no estio,
Para fecundar a vida
O trabalho se inventou.*

*Feliz quem pode, orgulhoso,
 Dizer “nunca fui vadio”
 E, se hoje sou venturoso
 Devo ao trabalho o que sou! (bis)
 É preciso, desde a infância,
 Ir preparando o futuro,
 Para chegar a abundancia,
 É preciso trabalhar.*

*Não nasce a planta perfeita,
 Não nasce o fruto maduro,
 E, para ter a colheita,
 É preciso semear. (bis)*

Das canções sobre comportamento, **Canto da manhã** exprime ideia de um comportamento bondoso; **Contra a vapor** é sobre o comportamento adequado como sendo aquele da pessoa que fala pouco; **Tonto de orgulho** traz questão moralizadora sobre o uso do álcool, e **A escovinha** trata de instruir sobre a importância da higiene bucal. **Brinquedo de roda** é um apanhado de canções encontradas no livro **Ciranda, cirandinha** com pequenas alterações na letra.

Para compreendermos o nacionalismo promovido pelo governo getulista e consequentemente manifestado em diversos meios como esse livro, utilizaremos o trabalho de Smith, que demonstra que o nacionalismo sendo utilizado enquanto uma ideologia é uma doutrina política, onde os detentores do poder ditam o conjunto de regras e ordens da sociedade baseando-se em seus interesses econômicos. Ainda afirma que o nacionalismo deve ser conhecido como uma forma de cultura. Essa cultura nacionalista, quando criada por elites intelectuais, como no caso do Brasil, se traduz e chega às massas por meio de elementos de linguagem e símbolos que fazem uso de elementos cognitivos e expressivos, englobando desejos comuns e sentimentos gerais para mobilizar a população.

Os elementos da doutrina central da ideologia nacionalista, segundo Smith (1997), que foram encontrados tanto nesse livro quanto em outros de Julião são: autonomia, unidade e identidade; para o autor, a autonomia promove o apelo à liberdade política, e, para se chegar a isso, os elementos de linguagem levam para a população a ideia de liberdade individual se conecta com a de liberdade coletiva, ideia presente, por exemplo, na canção **Liberdade**, onde a independência da nação é colocada como um desejo popular, representado por Tiradentes.

Assim, ao utilizar a figura de alguém que foi morto ao buscar a independência do país, ganha-se uma simbologia heroica de busca pela autonomia da nação.

A ideia de unidade em Smith é, assim, um significado de coesão social, na canção em que o Barão do Rio Branco é retratado como um herói que unificou o país. A conquista do estado do Acre traz, além da ideia de unidade territorial, a ideia de coesão social, buscando promover homogeneidade cultural. A ideia de coesão social também é encontrada nas grandes apresentações orfeônicas do período do Estado Novo. A autonomia se relaciona com a unidade, pois um povo que se identifica como um corpo único pode certamente buscar autonomia; ao contrário, sem integração social, um poder político não consegue guiar seus interesses e ter adesão popular.

Para promover a identidade nacional é necessário o uso adequado da linguagem e dos símbolos. O primeiro deles é a língua, que, como vimos anteriormente, foi ferramenta importante para o crescimento da ideia de nacionalismo. A identidade trabalha com elementos onde os membros de um grupo devem se sentir diferentes dos não-membros. Smith aponta elementos, como vestuário e comida, que podem ser usados como símbolos distintivos entre uma nação e outra, além da língua vernácula. Ainda podemos dizer que o culto à natureza encontrado em diversas canções busca promover uma diferenciação entre aqueles que possuem “terras naturalmente ricas” (em sentidos amplos) e aqueles que não, promovendo sentimento de pertencimento e identidade de um povo.

Os heróis e símbolos nacionais, assim como as cerimônias, as formas de se comportar inclusive em relação ao trabalho, e a escola como algo moralizador – como foi encontrado em diversas canções –, fazem parte de códigos comuns, que, quando partilhados pelos membros de uma sociedade, promovem ideia de identidade e unidade no sentido de coesão social. Dessa maneira, vemos esse livro promover a ideologia nacionalista do Estado Novo.

2.6 Hinos e cantos escolares

Analisaremos exemplares da 4ª e da 18ª edição desse livro, sendo que apenas a 18ª indica o ano de publicação em sua capa; na 4ª edição, existe apenas registro de direito de cópia do ano de 1949, mas, segundo Gilioli (2003), a 1ª edição teria sido lançada naquele ano. A edição número 18 data de 1963, quando já tinham se passado dois anos após a morte de Julião. Iremos analisar as duas edições conjuntamente, expondo as diferenças entre elas.

Na 4ª edição, há uma indicação na parte interna sobre o fato de o Conservatório do Estado de São Paulo ter sido anexado ao Instituto Musical de São Paulo, além do cargo de direção, do próprio Julião, e o corpo docente. Pela indicação: “Para uso dos Conservatórios e dos Cursos primário, secundário, normal, comercial, industrial e colegial”, deduzimos que o canto orfeônico transitou em diversos meios, além do escolar.

A apresentação do livro começa com imagens do autor do **Hino Nacional** no canto superior esquerdo, ao lado do autor do **Hino à Bandeira**; abaixo, temos a imagem de Agostinho Dias Nunes de Almeida, seguida de um texto enaltecendo-o como um amante de sua terra. Almeida foi um artista premiado na Grande Exposição Nacional do Rio de Janeiro no ano de 1922, evento que, entre outras coisas, tinha a intenção de promover o Brasil e comemorar o Centenário da Independência. Ainda, como cita Julião na página 13, sobre palestra realizada em 1948 sobre o **Hino Nacional**, foi Almeida que realizou pesquisas sobre a criação desse Hino.

Estão impressas no livro (em ambas as edições citadas acima) as portarias que regulamentavam o canto orfeônico no curso secundário. As portarias, além de indicações sobre conteúdo das aulas, indicam as finalidades do canto orfeônico, que eram a educação social, o sentimento cívico, de disciplina, e que o canto, por ter estas finalidades, não poderia adotar caráter festivo, e sim estar a serviço de solenidades cívicas. Temos também a descrição da palestra sobre o **Hino Nacional Brasileiro** ocorrida em 1948, assinada por Julião, como citamos acima. Encontram-se também a oficialização do Hino, comentários sobre o autor do poema do Hino, biografias de Francisco Manuel da Silva e de Joaquim Osório Duque Estrada. Existe também determinação legal para se entoar o Hino em escolas. Após a palestra sobre o

Hino, temos a partitura do mesmo com a letra. Seguindo, encontra-se a palestra sobre o **Hino à Bandeira Nacional**, com mesma data da anterior e mesma autoria. Nessa seção, tem-se a indicação de que a palestra foi realizada do Conservatório, em 19/11/1948. Depois disso, uma história sobre a Bandeira Nacional, outra sobre o **Hino à Bandeira** e seus compositores Francisco Braga e Olavo Bilac, e o **Hino à Bandeira Nacional**.

Em ambas as edições encontramos, além dos hinos citados, o **Hino da Independência** e o **Hino da Proclamação da República**. Esses hinos fazem parte dos símbolos pátrios; outros, que encontramos nesse livro, são de menor importância, pois foram raros aqueles que chegaram até nós com o mesmo valor simbólico que os primeiros hinos citados.

As edições que trabalhamos contém diferenças, mas vamos nos ater à análise apenas das canções que tem autoria de Julião, como nos outros livros. Seguiremos com a proposta de dividir as canções por eixos temáticos. Canções que abordam assuntos relacionados ao trabalho, à escola, e a relação dessas duas coisas com o progresso da nação foram as mais numerosas no livro da 18ª edição, sendo que apenas a canção **Industrial** se encontra na 4ª edição.

Industrial com letra e música de Julião, coloca o aprendizado como uma luz que faz o país crescer, e o trabalho para que a vida privada simbolizada pelo lar seja feliz, além de também cultivar o aprendizado técnico proveniente dos cursos técnicos que se tornavam populares desde a Velha República, como podemos ver:

*Todos nós vamos estudar,
Ó sim! Pra nossa mente iluminar.
Todos nós vamos aprender,
Ó sim! Para nossa Pátria engrandecer.
Todos nós vamos trabalhar,
Ó sim! Pra ser feliz o nosso lar.
Todos nós vamos afinal,
Ó sim! Saudar o curso industrial.
Salve!*

Nesse mesmo sentido, **Canon do trabalhador**, uma Marcha de Rancho, que tradicionalmente possui relação com a marcha militar, colocava no indivíduo que trabalha a responsabilidade pelo progresso da nação, como também podemos notar no trecho a seguir: “*Para o bem de nossa terra,/ vamos trabalhar!// A escola bem nos guia/ através de nosso lar, há!// vamos trabalhar!// Vivendo sempre alegres,[...]*”.

As duas canções tratam o trabalho e o estudo como meios para o progresso. Ambas têm processos ideológicos onde o trabalho é colocado ao cidadão como algo essencialmente bom, pois com ele o indivíduo contribui com o desejo coletivo de construção de algo em comum, que é a nação. Ideologia, segundo Chauí (2001), é um conjunto de ideias, valores e regras que dizem como os membros de uma sociedade devem se comportar, direcionando seus desejos, sentimentos. Os cidadãos, ao possuírem o desejo de trabalhar por uma pátria, têm em si a sensação de pertencer a um corpo social. A finalidade de seu trabalho é o enriquecimento do patrão ou do Estado, sendo ocultado do cidadão esse fim, assim como ocorre no processo de aprendizado, onde todo conhecimento que se adquire é para o aperfeiçoamento da mão de obra, para produzir mais e melhor, garantindo lucro ao empregador. O processo ideológico oculta a finalidade tanto do trabalho quanto do estudo desse cidadão, que é o lucro do patrão pelo uso de sua mão de obra. Ao cidadão, o sentimento de unidade, de pertencimento, basta para que seu esforço seja direcionado para o bem comum.

As canções **Saudação orfeônica ao Colégio Estadual Pres. Roosevelt**, **Canção do estudante** e **Hino às mães**, promovem os mesmos mecanismos de sentimento de unidade e amor a um bem comum, que é a escola e, na última canção, a família, por meio da imagem enaltecida da mãe.

O uso da figura do herói é bastante presente nesse livro; nele encontramos **Bandeirantes**, onde o bandeirante é quem engrandece a pátria, pois conquista novos territórios; **Anhanguera**, um bandeirante do século XVIII que ficou famoso ao descobrir ouro no interior do país, e por isso é tido como herói. Em **Saudação orfeônica à Rui Barbosa** ocorre o mesmo, sendo ele o “*ídolo Nacional*”. **Caxias** é o “soldado do Brasil” sendo retratado de forma fantasiosa, assim como vemos na canção **Saudação a Tiradentes**, onde morrer pela liberdade é o símbolo máximo de entrega pela salvação da pátria.

Canções que utilizam a natureza ou paisagens como uma linguagem simbólica para promover sentimento de pertencimento de unidade nacional são: **Hino às arvores** e **Sabiá, sabiá, sabiá**, essa também lançada na 4ª edição. Ambas retratam elementos da natureza, porém a primeira delas, além da descrição fantasiosa da natureza, exalta a figura de Cabral.

Existem também as canções que exaltam São Paulo, como é o caso de **9 de julho** que é encontrada apenas na 4ª edição. E ainda **Batuque a São Paulo** e **Canon**. Temos também as canções que trazem símbolos religiosos. Entre elas, estão **Hino dos congressistas brasileiros**, que, além da religião católica, também enaltece a figura do bandeirante. **Hino a Santo Amaro** e **Hino a Santa Rita** são colocados como caminhos para se chegar ao Deus católico, pois a vida de sacrifício que os santos tiveram lhes garantiram o céu. **Carrilhão** é uma canção que usa elementos do catolicismo, como a reza, para se ter proteção. Essas músicas, junto a outras de cunho patriótico, demonstram como a Igreja esteve ao lado do Estado na busca pela hegemonia religiosa, por meio da divulgação das ideias morais que o livro promove.

Assim como nos outros livros, o uso de figuras heroicas, paisagens, territórios, faz parte de uma linguagem que utiliza símbolos, como bandeiras ou memórias de personagens históricos, para produzir no imaginário popular uma história comum, que resulta num processo de identidade nacional (SMITH, 1997).

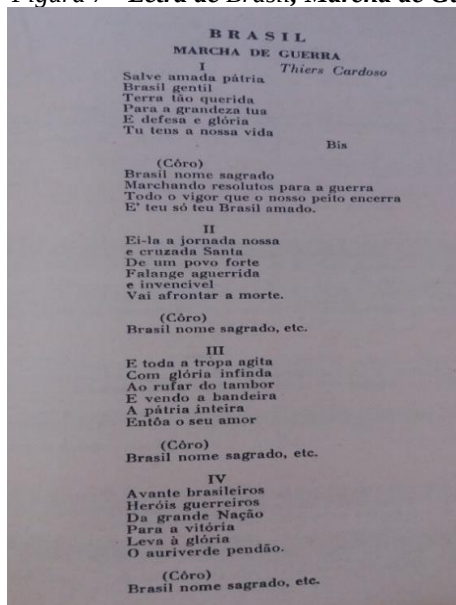
A política autoritária promovida pelo Estado Novo, cujos ecos ainda se encontram nesse livro, pode ser notada sob a ótica de Eliana Freitas Dutra (2012, p. 30), que explica o núcleo ideológico do autoritarismo se apresentando na sociedade por meio de “micro-organizações”; tais organizações são compostas pela família, pela escola, pela empresa etc. As organizações são apresentadas à sociedade como lugares privilegiados, e, por meio de símbolos e cerimônias, ganham reconhecimento no imaginário popular. Esse mecanismo cumpre a busca por identificação social, e provoca sentimentos de unidade. Nesse sentido, as organizações (família, escola, empresa/trabalho) garantem aos indivíduos um papel na sociedade e “[...]vão lhes dar elementos de identidade social e princípios para uma conduta coletiva.” Assim, a ideologia contida nas músicas orfeônicas cumpre o papel “civilizador” do governo totalitário de Getúlio.

2.7 Hinos escolares

Lançado em 1961, esse é o livro mais recente que tivemos contato e iremos analisar. Semelhante ao **Hymnário brasileiro**, esse livro começa com a imagem dos compositores dos hinos do livro. No topo, em uma posição central Francisco Manuel, seguido de D. Pedro I e Leopoldo Miguez; logo abaixo, Carlos Gomes, e os dois últimos, no fim da página, são Francisco Braga e Julião. Essa disposição pode demonstrar uma hierarquia em relação aos próprios hinos que compuseram, sendo o Hino Nacional o símbolo máximo entre todos.

Dos trabalhos de Julião que fazem parte desse livro, oito são novidades, e quatro já foram analisados em outros livros, que são **Anhanguera**, **Hino às árvores**, **Hino às aves** e **Canção dos escoteiros**. As canções sobre símbolos, como a bandeira, e exaltação da terra são **A Bandeira** e **Brasil**. Temos também uma canção exaltando São Paulo: **Salve São Paulo**. Essas canções são muito semelhantes a tantas outras encontradas e por nós analisadas nos outros livros. Em **A Bandeira**, encontramos uma exaltação do símbolo de forma fantasiosa, refletindo uma nação como transparente, rica, orgulhosa de si. Já na canção **Brasil** (Figura 7), que é uma marcha de guerra, ou seja, de cunho militar, temos a pátria, que deve ser defendida com o sacrifício da vida dos cidadãos; em outra seção, a marcha de guerra enaltece os brasileiros como heróis da nação.

Figura 7 - *Letra de Brasil, Marcha de Guerra*



Fonte: JULIÃO, **Hinos Escolares**. Brasil, 1961, p. 26.

Encontramos ainda a canção **Salve São Paulo**, que exalta o estado ou a cidade; novamente, vemos o bandeirante como um herói e, ao fim, a instituição escolar simbolizando a direção de São Paulo.

Outros hinos também engrandecem a instituição escolar como: **Hino do liceu**, que fala sobre o ensino voltado para a profissionalização como algo nobre e ascendente. No trecho “*és escola, és um templo, és um lar*”, a escola ganha conotação divina, aconchegante e íntima ao ser colocada como um lar. O **Hino do Instituto Profissional Feminino** coloca o trabalho de forma exaltada, fantasiando seu valor social. A honestidade é colocada como algo divino, puro, celestial, reforçando a pureza do trabalho das mulheres do Instituto, colocando-o como o centro da vida daquelas pessoas.

*Na glória de sêr honestas,
No afã de ser laboriosas,
Tecemos, com a alma em festas,
Casulos, teias e rosas.
Rosas da nossa pureza,
Teias do nosso aranhôl,
Fiando o Sonho e a Beleza
com fios de ouro do Sol!*

*“Per laborem ad honorem
Non ducor, duco”: formamos
Novas almas, que reflorem
Nas flores dos nossos ramos.
Tecemos da honestidade,
Nossos mantos inconsúteis:
É o sonho da Virgindade
Florindo em labores uteis.
Honra do nosso trabalho!
Gloria do nosso dever!
A luz da instrução é orvalho
Das almas a florecer.*

*Servindo a Deus, na altura,
E em nossas votivas palmas;
Na fé com que nos apura
Nosso corpo e nossas almas:
Si cada alma é uma corola,
Guardemo-lhes a flôr subtil,
Somos abelhas: e a Escola
é a colmeia do Brasil*

Vemos, com essas letras, o culto à instituição escolar e a promoção da ideologia do Estado, dentro da teoria de Althusser dos Aparelhos Ideológicos do Estado, onde o aprendizado é para garantir a dominação, além de promover o sentimento de unidade, o

pertencimento a um corpo social que trabalha para o mesmo objetivo, que é divino, podendo ser um deus ou a própria nação.

O **Hino das normalistas** coloca o amor pela pátria de forma diferente das várias outras canções; de maneira romantizada, compara a natureza do território do país com o corpo de uma mulher, como vemos em “*Deu-nos Deus uma terra que é um poema/ Qu’em seu corpo puríssimo e nú*”, e que o amor à pátria ocorre pela exploração da terra, “*Mas que vale possuir essa terra [...] Que aprendendo é que se ama o Brasil*”. Essa canção trata de forma fantasiosa a natureza do país.

A religião é louvada no **Hino pontífico**, canção de ritmo marcial que convida a comunidade a marchar **Com fé e amor** e glorifica a figura do Papa, que simboliza a divindade na terra. Embora em menor número, se comparado a outros livros, vemos que o Estado sempre esteve fazendo propaganda da Igreja Católica nas instituições escolares.

A canção **O futuro**, de autoria de Olavo Bilac, grande propagandista do nacionalismo no início do século XX, ao se referir ao passado da nação como algo ruim, do qual se deve fugir, inclusive de qualquer questão problemática, que deve ser deixada para trás, sem resolvê-la, como, por exemplo, o analfabetismo ou mesmo a marginalidade da população negra ex-escrava, como podemos ver em “*Vamos fugindo de um passado escuro/ Pátria querida, às glórias do futuro/ Para teu nome e teu porvir cantar/ Num hino vasto que o triunfo exprima/ Falem teus campos que o trabalho anima/ Teus verdes montes e teu largo mar...*”. Esse trecho fala de cantar as vitórias do que virá, faz referência das belezas naturais com a bandeira nacional e coloca na juventude a esperança de construção e as conquistas da nação. Dessa maneira, promove nos indivíduos o sentimento de que são todos responsáveis pela vitória do país; um sentimento de unidade, de coesão do corpo social em busca de um bem comum, de construir a nação.

Nessas canções, encontramos tanto Aparelhos Ideológicos do Estado (Althusser), representados pela Igreja e pela escola; o trabalho não como um aparelho ideológico, mas inserido no processo moralizador da conduta que é também divulgado pela Igreja e pela escola, moldando assim comportamentos; encontramos também os símbolos que fazem parte de um discurso nacionalista, segundo Smith (1997), onde bandeira, território e unidade

(identidade) constroem a ideologia do Estado. E ainda que esse livro tenha sido publicado após o fim do Estado Novo vemos os mesmos símbolos e ideias morais sendo divulgadas nas escolas.

2.8 Músicas lançadas avulsas pela editora Mangione

Desse conjunto de canções algumas delas não têm letra (**Minueto, Minueto das bonecas e Tarantella**); outras foram lançadas em livros já analisados, e entre essas temos **A mocidade**, que se encontra no livro **Hinos e cantos escolares** com o título **O futuro**.

Uma coleção foi lançada contendo 5 canções dedicadas ao símbolo da bandeira. A **Canção nº 1**, faz referência dos elementos da natureza na bandeira, além do cuidado com “Deus” e a pátria. Na **Canção nº 2**, traz-se o símbolo da bandeira como representante da história do país de forma fantasiosa, e também cita uma sociedade que luta pelo seu país. A **Canção nº 3** é uma Marcha-canção, também comparando elementos da natureza com a bandeira. Na **Canção nº 4**, a nação, representada pela bandeira, é tida como pura, rica e sinônimo de esperança. Ainda vemos em **Do paiz de Santa Cruz**, como a religião católica era guia da nação. **Saudação orfeônica** é a **Canção nº 5**, e trata da exaltação do país pelo símbolo da bandeira.

Figura 8 - Capa da coleção Saudação á Bandeira



Fonte: Editora Mangione

A Marcha-canção **Dez de novembro** exalta o golpe de Getúlio Vargas e a instalação do Estado Novo. “*Mocidade sadia e galharda/ Estuda e com denodo e valor/ Cada cérebro tenha uma idéia,/ Para dar á Nação com ardor*” imprime a ideia do sacrifício dos jovens pela pátria. No trecho “*Com aurora de 10 de Novembro/ Novo dia de glória raiou,/ E pujante de força invencível/ Uma nova Nação se formou*”, o golpe é descrito como o começo de uma nova era para a nação de maneira fantasiosa, como um devaneio. Ainda, o trecho “*Mocidade, de pé pela glória/ Dentre as terras da terra gentil./ Brasileiros! Olha: - Liberdade!.../ Mocidade, vós sois o Brasil!*”, descreve o golpe como um ato de libertação. Foram informações encontradas na partitura com direito de cópia datado de 1942, quando o golpe já estava em andamento desde 1937. A canção tem a intenção de celebrar a data e imprimir na população a memória do golpe com conotação positiva, e aí vemos como Julião se aliava declaradamente a ditadura de Getúlio.

Na canção **Em pleno azul**, a ideologia se apresenta de maneira menos óbvia; o texto conta que alguém faz um convite para que um outro seja um guia, como vemos no trecho a seguir: “*Não te esqueças de mim/ Minha'lma é a gondola perdida/ num mar que não tem fim/ Vem ser o gondoleiro dos amores/ iremos juntos desfolhando flores*”. Esse alguém a guiar pode ser um parceiro, um deus ou a própria nação.

A religião católica também teve suas edições avulsas: **Ave Maria**, exaltando o símbolo religioso, e **Pátria**, com data de 1946, que, além de elogios exagerados e reverenciadores à pátria, coloca a religião católica como a religião de todos os cidadãos e um guia da nação, como podemos notar em “*Das noites lindas/ No escuro véu/ Rebrilha e treme/ A cruz no céu;/ Como um emblema/ Da fé geral/ Acende rubra/ O seu fanal*”. **Chapeuzinho vermelho** é uma canção moralizadora que faz uso da religião para castigar e corrigir. Vamos à letra:

*Eis das crianças a sorte
Eis como as castiga Deus
Vão ao encontro da morte
Buscando os prazeres seus
E chapeuzinho vermelho
Uma lição aprendeu
Por ser desobediente
Quase que o lobo a comeu
O chapeuzinho vermelho
Quase que o lobo a comeu.*

A religião, além de outras funções da vida social, promove a moral e o comportamento “desejável”, segundo sua ideologia.

E o **Hino das crianças pobres** fecha esta seção de análise das canções avulsas. A seguir a letra:

*Somos pobres, mas cheios de vida!
Nosso ser a vagar pelo mundo
É inocência, tão bem parecida
Com estes lagos que mostram seu fundo,
Sem segredos do leito que enfeitam,
Em farrapos brincamos com tudo,
E as manhãs do porvir nos espreitam
Porque somos da Pátria o escudo!*

*Hoje somos humildes da sorte,
Mas na aurora futura seremos,
Homens sábios, eretos no porte
Anunciando o Brasil que nascemos!*

A letra descreve a pobreza das pessoas colocada como algo puro, divino. E embora exista a pobreza das pessoas, a união delas para defender a nação fará com que seu futuro seja promissor. Promove a ideologia que busca ocultar as diferenças (de classe) em busca da construção da nação, um ideal comum a todos os cidadãos. Com isso, notamos que as canções que Julião musicou promovem a ideologia do Estado, independentemente dos momentos mais ou menos autoritários.

CONCLUSÃO

O presente trabalho trouxe a clareza da presença de uma campanha nacionalista promovida desde a República Velha até o Estado Novo. O uso do canto orfeônico como meio para se fazer essa propaganda não esteve presente apenas nas canções de Julião, mas de outros autores que transitaram no meio escolar compreendidos nos cenários políticos citados. As canções de Julião por nós analisadas demonstram como os elementos simbólicos são utilizados na construção de um conjunto de ideias e valores referentes ao período, ditando comportamentos morais e sentimentos patrióticos.

Diante de tais símbolos, ideias e valores presentes nas letras das canções, percebemos o claro alinhamento de Julião com a ideologia dos períodos em que suas obras foram publicadas. Notamos uma leve diferença entre os primeiros trabalhos, que se referiam quase que completamente a assuntos morais, como comportamentos desejados, religião e o culto à instituição escolar. Posteriormente, as letras encontradas em livros publicados aproximadamente a partir de 1930 se referem a elementos diretamente nacionalistas, como bandeiras, datas comemorativas e heróis nacionais, buscando promover uma identificação entre os diversos setores da sociedade, uma unidade no corpo social. Comportamentos morais e o culto à escola também estiveram presentes nesses livros.

Com esta pesquisa, também foi possível observar que Julião teve grande importância na estruturação do curso de canto orfeônico para professores, servindo de referência para Villa-Lobos na construção do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Contudo, Villa-Lobos acabou recebendo os créditos por esse modelo de curso. Talvez seja por esse motivo que Julião seja ofuscado na história do canto orfeônico no Brasil.

Finalmente, concluímos que a música coral possui elementos afetivos capazes de promover integração entre aqueles que a praticam. Assim, ela pode ser usada como ferramenta de propaganda política de governos centralizadores, como no Estado Novo. Mas muitas outras pesquisas seriam necessárias para uma melhor compreensão do uso das artes de modo geral, que recorrem a símbolos nacionais e suas linguagens, cujo objetivo é promover sentimentos de identidade nacional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA (Brasil). **Fundador João Baptista Julião**. Rio de Janeiro. Disponível em: <https://www.abmusica.org.br/academico/joao-batista-juliao/>. Acesso em: 19 set. 2019.

ALTHUSSER, Louis. Ideologia e aparelhos ideológicos. In: ZIZEK, Slavoj (org.). **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

ARRUDA, Yolanda de Quadros. **Elementos de canto orfeônico**: para uso dos ginásios, colégios, escolas normais, industriais e comerciais. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1951.

ATAMATTO, Maria Inês Sucupira. Um olhar na história: a mulher na escola (Brasil: 1549-1910). In: II Congresso Brasileiro de História da Educação: História e memória da educação brasileira, 2002, Natal/RN. **Anais [...]**. Natal, 2002.

BARBOSA, Alexandre Marcos Lourenço. João Baptista Julião (Silveiras - SP). **Jornal O Lince**, Aparecida, n. 30, nov./dez 2009. Disponível em: <http://www.jornalolince.com.br/2009/dez/pages/focus-jjuliao.php>. Acesso em: 19 set. 2009.

BEUTTENMÜLLER, Leonila Linhares. **O orfeão na Escola Nova**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1937.

BEVILACQUA, Octavio. **Notas sobre história do canto coral**. Rio de Janeiro: O Globo, 1933.

BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. Autores e editores de compêndios e livros de leitura (1810 - 1910). **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 30, n. 3, p. 475-491, set./dez. 2004.

BRASIL. **Decreto nº 28.168, de 01 de junho de 1950**. Concede reconhecimento ao Conservatório de Canto Orfeônico Maestro Julião, de Campinas. Rio de Janeiro: Presidência da República. Disponível em: <https://www.diariodasleis.com.br/legislacao/federal/107440-concede-reconhecimento-ao-conservatorio-de-canto-orfeonico-maestro-juliao-de-campinas.html>. Acesso em: 19 set. 2019.

CLÁSSICOS do rock ao som da Orquestra de Cordas do Conservatório no Sorocaba Club. **Diário de Sorocaba**, Sorocaba, 22 de outubro 2013. Disponível em: <http://www.diariodesorocaba.com.br/noticia/225736>. Acesso em: 19 set. 2019.

CAVALCANTI, Jairo José Botelho. **Luiz Heitor Corrêa de Azevedo na historiografia musical brasileira**: história, ideologia e sociabilidade. Orientador: Prof. Dr. Regis Duprat. 2011. 228 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

CHERNÁVSKY, Analía. **Um maestro no gabinete:** música e política no tempo de Villa-Lobos. Orientador: Prof. Dra. Maria Clementina Pereira Cunha. 2003. 243 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

CONTIER, Arnaldo D. **Passarinhada do Brasil:** canto orfeônico, educação e getulismo. Bauru: EDUSC, 1998.

CONSERVATÓRIO Musical Maestro Julião. **Quem somos.** Presidente Prudente. Disponível em: <http://www.maestrojuliao.com.br/quemsomos.php>. Acesso em: 19 de set. 2019.

DURTA, Eliana Regina de Freitas. **O ardil totalitário:** imaginário político no Brasil dos anos de 1930. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

EAGLETON, Terry. **Ideologia:** Uma introdução. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Editora Boitempo, 1997.

FAUSTO, Boris, **História do Brasil.** 14. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

FUKS, Rosa. Prática Musical na Escola Pública do Rio de Janeiro. **Revista Interlúdio**, Rio de Janeiro, ano 4, n. 6, 2016.

GILIOLI, Renato S. P. **“Civilizando” pela música:** a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da Primeira República (1910-1930). Orientador: Profa. Dra. Maria do Rosário Silveira Porto. 2003. 279 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

GONZÁLEZ, Juliana Pérez. **Da música folclórica à música mecânica:** Uma História do Conceito música popular por intermédio de Mario de Andrade (1893-1945). Orientador: Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes. 2002. 276 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

HOBBSAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780:** Programa mito e realidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

IGAYARA-SOUZA, Suzana Cecília. A disputa pela história do canto orfeônico e a memória das suas instituições em manuais didáticos (décadas de 30-60). In: IX Congresso de história da Educação, 2017, João Pessoa – Universidade Federal da Paraíba. **Anais eletrônicos [...]** João Pessoa, 2017.

JARDIM, Vera Lúcia Gomes. Institucionalização da profissão docente: o professor de música e a educação pública. **Revista ABEM**, Porto Alegre, v. 17, n. 21, 2009.

JARDIM, Vera Lúcia Gomes. Os sons da República – O ensino da música nas escolas de São Paulo na primeira República (1889-1930). In: **27º Reunião Anual da ANPED**, 2004.

Disponível em: <http://www.anped.org.br/biblioteca/item/os-sons-da-republica-o-ensino-da-musica-nas-escolas-publicas-de-sao-paulo-na>. Acesso em: 19 set. 2019.

KUHLMANN JÚNIOR, Moysés. **As grandes festas didáticas: a educação brasileira e as exposições internacionais (1862-1922)**. Bragança Paulista: Editora da USF, 2001.

MAESTROS e o canto orfeônico na Escola. 2012. Disponível em: <http://www.caetanodecampos.com.br/diretores-e-professores-biografias/273/maestros-e-canto-orfeonico-na-escola>. Acesso em: 19 de set. 2019.

MARCÍLIO, Maria Luiza. **História da educação no Brasil e em São Paulo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Instituto Fernand Braudel, 2005.

MOYA, Fernanda Nunes. **Diálogos entre Mário de Andrade e Francisco Curt Lange: nacionalismo e americanismo musicais nas décadas de 1930 e 1940**. Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Jordão Machado. 2014. 207 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2014.

NAGLE, Jorge. **Educação e sociedade na Primeira República**. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

PAJARES, Vania Sanches. **Fabiano Lozano e o início da pedagogia vocal no Brasil**. Orientador: Prof. Dra. Nilza De Castro Tank. 1995. 237 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

SANTOS, Marco Antonio Cabral dos. Francisco Campos: um ideólogo para o Estado Novo. **Locus: Revista de História**, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 31-48, 2007.

SMITH, Anthony D. **A identidade nacional**. Lisboa: Gradiva, 1997.

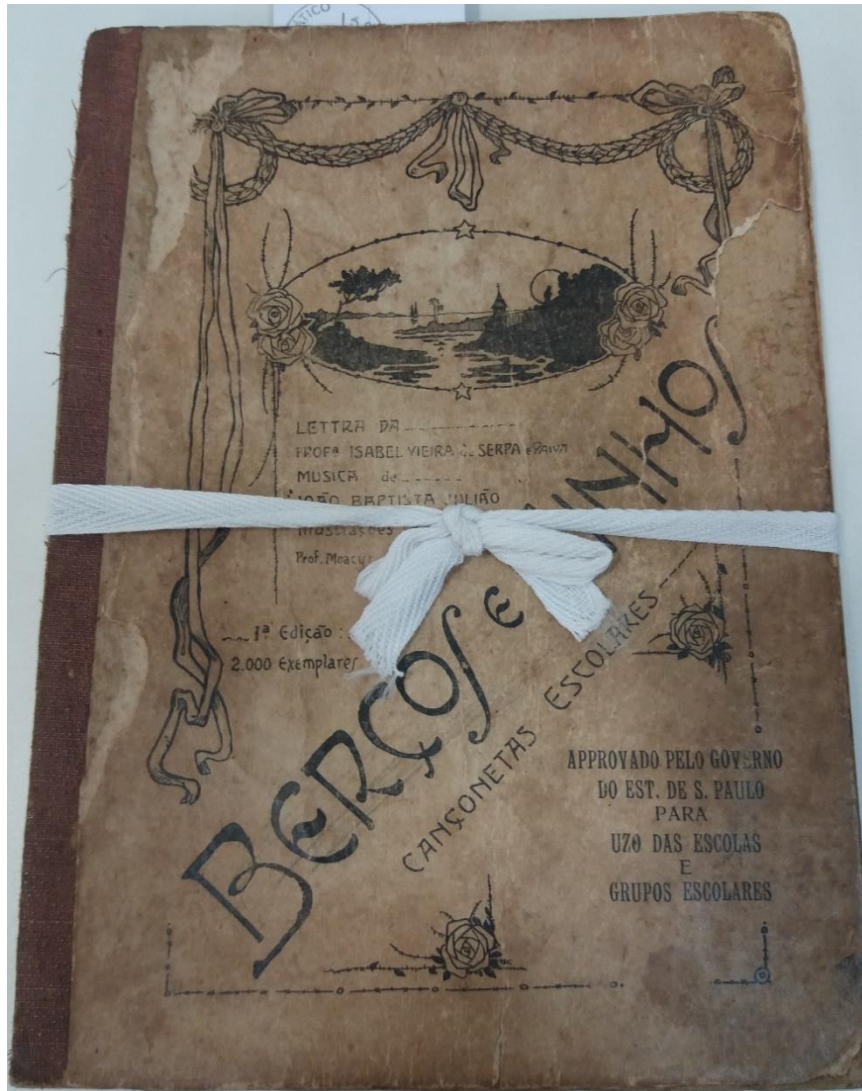
SOUZA, Rosa Fátima de. Templos de civilização: a implantação da Escola Primária Graduada no estado de São Paulo, 1890-1910. **Revista brasileira de história da educação**, Maringá, n. 6, p. 235-239, ago./dez. 2003.

TÉO, Marcelo. **O tocador pelo pincel: O sonoro, o visual e a sensorialidade do modernismo à era Vargas**. Orientador: Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes. 2011. 378 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: uma teoria na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis: Vozes, 1995.

ZANELATTO, João Henrique. Estado, cultura e identidade nacional no tempo de Vargas. **Revista Tempos Acadêmicos** (Unesc – Universidade do Extremo Sul Catarinense), Santa Catarina, n. 5, 2007.

ANEXOS

ANEXO A – Capa do livro **Berços e ninhos**

ANEXO B – Capa do livro *Ciranda, cirandinha*, 1924



ANEXO C - Capa de **Cantos escolares**, 1ª série, III volume. 2ª ed. 1940



ANEXO D - Capa de **Cantos escolares**, 1ª série, III volume. 2ª ed. 1940



Maestro João Baptista Julião