

Márcia Ladeira Monteiro

Música e canto orfeônico no projeto educacional brasileiro:

institucionalização e difusão (1930-1946)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História

Linha de Pesquisa: Patrimônio, Ensino de História e Historiografia

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Regina Romeiro Chuva

Rio de Janeiro

Programa de Pós-Graduação em História

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

2019

*Para meu pai,
Minha mãe,
Clara, Gabriel, Lucas, Pedro, Luna,
e Tio Jackson*

Agradecimentos

À **Márcia Chuva**, bem mais que uma orientadora, compreensiva e companheira. Musa inspiradora. À **Leila Bianchi** também companheira. Dupla de professoras que imprimem conhecimento, orientação e acolhimento aos encontros do Grupo de Estudos. Um privilégio esse Grupo: **Jamile, Walquiria, Andréa, Hilário, Brenda, Luana, Mariana, Gabriel, Mirna, Velloso**. Grata à equipe do PPGH da Unirio: à **Priscila Luvizotto** e aos professores **Marcelo Magalhães e Luís Reznik; Ricardo Salles e Pedro Marinho; Paulo André Parente; Angela de Castro Gomes**; e acrescento ao time, **Libânia Xavier**, na qualificação. Foi aprendizado precioso. E ainda, todos os professores que se dispuseram a participar da banca.

À **Patrícia Goulart**, bibliotecária do Arquivo e Protocolo - CLA-UNIRIO, a atenção e delicadeza, e a todos os funcionários das instituições pesquisadas que, com suas práticas, nos ajudam a contar histórias. À **Valdinha Barbosa**, companheira de alma; **Clara Sampaio, Vinícius Fonseca, Gabriel Sampaio, Pedro Belchior e Lucas Sampaio**, no socorro dos últimos momentos do parto.

Grata ao exército de Brancaléone, à equipe do Museu Villa-Lobos: **Rudival Melo, Claudia Castro, Daniel Franco, Juliana Amado, Pedro Belchior, Hugo Santos, Ricardo Silva** e, no embalo, a **Hapuque Ferreira**.

Pela sorte da amizade verdadeira, na saúde, nas alegrias e nos enfrentamentos, "cada um no seu cada um", agradeço: **Ronaldo Querino, Silvia Sobreira, Bia Sampaio, Sílvia Yanase, Flavia Bonfim, Ana Kleiz, Luiza Sampaio, Marília Vilalba**.

À **José Bines**, grande incentivador, **Eduardo Millen e Blanca Rios**, pelo exemplo de delicada combinação entre ciência e sensibilidade.

À **Graciema de Lourdes**, que me plantou um gostinho pelas palavras e ao **João Monteiro** que me ensinou a plantar; aos amigos dos dias e das "noites com sol": **Sônia Monteiro, Daniel Ladeira, Ivani Flora, Keila Grinberg, Simone Intrator, Simone Raitzik, Flávio Limoncic, Maria Correa, Paulo Vidal e Ruben Zonenschein**.

À **Pedro Sampaio**, companheiro de vida; e aos nossos filhos, **Lucas, Clara e Gabriel**. E por fim, à **Elizabeth Paulon**, que no exercício amoroso de ensinar ao outro a ter coragem, me ajudou a chegar aqui.

Resumo

A proposta deste trabalho é construir uma narrativa histórica em que o fio condutor é o programa de música e canto orfeônico implementado no Distrito Federal durante os anos de 1930 e 1940. Para entender como a face do projeto educacional voltada para o campo da música – impulsionada por Anísio Teixeira a partir de 1931 e ampliada por Gustavo Capanema durante o Estado Novo – insere-se nos debates da época, mobilizando uma densa rede de intelectuais em torno do projeto político-cultural do Estado, algumas abordagens são priorizadas: a trajetória das agências responsáveis pela implementação deste programa; aspectos da dinâmica entre os agentes, entendidos como intelectuais mediadores, empenhados em colocar em prática o projeto musical modernista de construção de uma ideia de nação; e a difusão deste programa de educação musical, no ambiente dos profissionais de música, por meio das publicações impressas sob a chancela das agências investigadas. Ganha destaque no corpo desta tese o *Boletim Latino-Americano de Música*, examinado como conjunto documental, território de articulação e diálogo entre intelectuais, no contexto das políticas de aproximação cultural entre as nações americanas.

Palavras-chave: Educação musical – Canto orfeônico – Patrimônio musical – Boletim Latino-Americano de Música.

Abstract

The purpose of this study is to construct a historical narrative in which the underlying theme is the music programme and orpheonic singing initiated in the Federal District during the decades of 1930 and 1940. In order to understand how the educational project that leaned towards the music field – instigated by Anísio Teixeira from 1931 on and amplified by Gustavo Capanema during the Vargas Era – was inserted in the debates at the time, mobilizing a dense network of intellectuals surrounding the political culture project of the State, some approaches are prioritized: the trajectory of the agencies responsible for establishing this programme; aspects of the dynamics between agents, known as intellectual mediators, committed to put into practice the modernist musical project that led to the idea of a nation; and the propagation of this musical educational programme, in the background of music professionals, through publications under the approval of the studied agencies. It is emphasised throughout this thesis the Latin American Report of Music, analyzed as a documentary set, ground of articulation and dialogue between intellectuals, in the context of cultural gathering politics between american nations.

Keywords: Musical education – Orpheonic singing – Musical heritage – Latin American Report of Music.

Tudo pode ser página, depende apenas da intenção de descoberta do nosso olhar.

(Mia Couto, 2016, p. 103)

Lista de Abreviaturas e Siglas

ABM - Academia Brasileira de Música

ABE - Associação Brasileira de Educação

ABEM - Associação Brasileira de Educação Musical

AGC - Arquivo Geral da Cidade, Rio de Janeiro

AHI - Arquivo Histórico do Itamaraty, Rio de Janeiro

AN - Arquivo Nacional, Rio de Janeiro

BLAM - Boletim Latino Americano de Música

BLAR - Birô de Pesquisa Latino-Americana, Departamento de Estado, EUA

BN - Biblioteca Nacional

CB - Cinemateca Brasileira

CBM - Conservatório Brasileiro de Música

CLA/UNIRIO - Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

CNCO - Conservatório Nacional de Canto Orfeônico

CNE - Conselho Nacional de Educação

CPDOC - Centro de Pesquisa e Documentação em História Contemporânea do Brasil

CPII - Colégio Pedro II

DASP - Departamento Administrativo do Serviço Público

DAU - Departamento de Assuntos Universitários

DEDF - Departamento de Educação do Distrito Federal

DF - Distrito Federal

DIP - Departamento de Imprensa e Propaganda

DNE - Departamento Nacional de Educação

DNE - Departamento Nacional do Ensino

DS - Departamento de Estado, Washington

ENM - Escola Nacional de Música

EUA - Estados Unidos da América

FEFIEG - Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara

FEFIERJ - Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro
FGV - Fundação Getúlio Vargas
FGV - Fundação Getúlio Vargas
FNPM - Fundação Nacional Pró-Memória
FRL - Biblioteca Franklin Roosevelt
FRUS - Relações Exteriores dos Estados Unidos, Departamento de Estado
GV - Documentos de Getúlio Vargas, CPDOC
IA/UDF - Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal
IE - Instituto de Educação
IESU - Instituto de Estudos Superiores do Uruguai
IHGB - Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
IIM - Instituto Interamericano de Musicologia
INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo
INCP - Instituto Nacional de Cultura Política
INM - Instituto Nacional de Música
IVL - Instituto Villa-Lobos
MEC - Ministério da Educação e Cultura
MES - Ministério da Educação e Saúde Pública
MIS - Museu da Imagem e do Som
MRE - Ministério das Relações Exteriores, Rio de Janeiro
MVL - Museu Villa-Lobos
NA - Arquivo Nacional, Washington
OEA - Organização dos Estados Americanos
OPA - Organização Pan Americana
PAU - União Pan-Americana
PROEDES/UFRJ - Centro de Documentação de História da Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro
SCA/RJ - Sociedade de Cultura Artística do Rio de Janeiro
SCA/SP - Sociedade de Cultura Artística de São Paulo
SEE/RJ - Secretaria Estadual de Educação do Rio de Janeiro

SEMA - Serviço de Educação Musical e Artística

SEMA- Superintendência de Educação Musical e Artística

SMCO - Serviço de Música e Canto Orfeônico

UDF - Universidade do Distrito Federal

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

UAP/CLA/UNIRIO - Unidade de Arquivo e Protocolo – Centro de Letras e Artes da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Lista de Figuras, Quadros e Gráficos

Figuras

- Figura 1:** Formandos Curso Professor Especializado em Música e Canto Orfeônico, 1940**81**
- Figura 2:** ACALENTANDO, COLLEÇÃO ESCOLAR. Diretoria Geral de Instrução Pública. Carimbo Serviço de Música e Canto Orfeônico. Casa Arthur Napoleão e Sampaio Araújo.**84**
- Figura 3:** TEIRÚ, COLLEÇÃO ESCOLAR. Departamento de Educação. Superintendência de Educação Musical e Artística. Prefeitura do DF. Carimbo Departamento de Educação Complementar.**85**
- Figura 4:** CANTIGA DE REDE e BRINCADEIRA DE PEGAR, COLEÇÃO ESCOLAR. Departamento de Educação do DF. Superintendência de Educação Musical e Artística. Carimbo do Serviço de Educação Musical e Artística.....**90**
- Figura 5:** CANTO DO LAVRADOR, COLEÇÃO ESCOLAR. Revisão: 28 mai. 1941.....**91**
- Figura 6:** HEI DE NAMORAR, CARANGUEJO, COLEÇÃO ESCOLAR. Revisão: 29 mai. 1941.....**91**
- Figura 7:** HINO À PAZ, COLEÇÃO ESCOLAR. Revisão: 30 mai. 1941.**91**
- Figura 8:** DIA DE ALEGRIA, COLEÇÃO ESCOLAR. Revisão: 04 jun. 1941.**91**
- Figura 9:** MEU JARDIM, COLEÇÃO DA JUVENTUDE. Serviço de Educação Musical e Artística. Departamento de Educação Nacionalista da Prefeitura DF. Carimbo Departamento de Educação Complementar. Capa.....**92**
- Figura 10:** MEU JARDIM, COLEÇÃO DA JUVENTUDE. Serviço de Educação Musical e Artística. Departamento de Educação Nacionalista da Prefeitura DF. Carimbo Departamento de Educação Complementar. Páginas iniciais.....**93**
- Figura 11:** MEU JARDIM, COLEÇÃO DA JUVENTUDE. Serviço de Educação Musical e Artística. Departamento de Educação Nacionalista da Prefeitura DF. Carimbo Departamento de Educação Complementar. Contra-capa com foto e frase de Getúlio Vargas: “É na Juventude que deposito minha esperança e para ela que apelo”.....**93**
- Figura 12:** Lista de professores do CNCO indicados para estágio nas escolas municipais sob jurisdição do Departamento de Educação Nacionalista. 14 julho 1944.....**97**
- Figura 13:** Estrutura do CNCO, professores e respectivas disciplinas.**99**
- Figura 14:** Livro de Registro de Certificados de 06 dez. 1948. Registro da aluna CNCO Prof. Arinda Pedrinha Bezerra. Unidade de Arquivo e Protocolo do Centro de Letras e Artes da UNIRIO.....**103**
- Figura 15:** Quadro de alunos diplomados pelo CNCO - Curso de Emergência, 1944.....**105**
- Figura 16:** Concertos Culturais organização ABM e CNCO. Temporada 1949.....**107**

- Figura 17:** Ofício do diretor CNCO a Roquette Pinto, diretor do INCE. 13 jun. 1944.109
- Figura 18:** Hino ao Sol do Brasil, COLEÇÃO ESCOLAR. Carimbo da "Escola de.....146 Comercio Amaro Cavalcanti". Música de Lucília Guimarães Villa-Lobos.
- Figura 19:** O Ferreiro, COLEÇÃO ESCOLAR. Aprovada pela Comissão Técnico147 Consultiva do ensino de música e canto orfeônico da Diretoria Geral de Instrução Pública do DF. Carimbo Departamento Educação Nacionalista.
- Figura 20:** A Canção do Marceneiro, COLEÇÃO ESCOLAR. Aprovada pela148 Comissão Técnico Consultiva do ensino de música e canto orfeônico da Diretoria Geral de Instrução Pública do DF.
- Figura 21:** Acalentando, COLEÇÃO ESCOLAR. Adotado pelo Orfeão dos149 Professores do Curso Especial de Pedagogia da Música e canto Orfeônico da Diretoria Geral de Instrução Pública. Carimbo do Serviço de Música e Canto Orfeônico.
- Figura 22:** Marcha Soldado e O Despertar, COLEÇÃO ESCOLAR. Aprovada pela150 Comissão Técnico Consultiva do ensino de música e canto orfeônico da Diretoria Geral de Instrução Pública do DF. Carimbo Escola de Comercio Amaro Cavalcanti.
- Figura 23:** Soldadinhos, COLEÇÃO ESCOLAR. Adotado pelo Orfeão de151 Professores do DF e Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto orfeônico do Departamento de Educação. Dois Carimbos Departamento de Educação Complementar (esquerda) e Departamento de Educação Nacionalista (direita).
- Figura 24:** Programação da Rádio Escola PRD-5: atividade escolar "Studio".....172 com alunos das escolas públicas.
- Figuras 25 e 26:** Capas dos volumes de estudos I (1935) e II (1936).186 Boletim Latino-Americano de Música.
- Figura 27:** Capa do volume de estudos III (1937). Boletim Latino Americano de Música. ...187
- Figuras 28 e 29:** Capas dos volumes de estudos IV (1938) e V (1941). Boletim187 Latino-Americano de Música.
- Figura 30:** Capa do volume de estudos VI (1946). Boletim Latino-Americano de Música.....188
- Figura 31:** Folha de Rosto do Suplemento Musical (1935). Desenho de Cândido Portinari...189
- Figura 32:** Capa do Suplemento Musical (1938).189
- Figura 33:** Capa do Suplemento Musical, volume IV, 1938.....218
- Figura 34:** Capa do LP Native Brasilan Music. Columbia Records, 1942.235

Figura 35: Contracapa do LP Native Brasilan Music. Columbia Records, 1942	236
Figura 36: Repertório do LP Native Brazilian Music, Vol. 1. Columbia Records, 1942.....	236
Figura 37: Repertório do LP Native Brazilian Music, vol. 2. Columbia Records, 1942.....	237
Figura 38: Carta convite, Rio, 16 out. 1934, palestra de Francisco Curt Lange.	252
Instituto Nacional de Música.	
Figura 39: Folha de rosto indicando a <i>Primeira Parte</i> do volume VI, 1946	309

Quadros

Quadro 1: Volume de Estudos do Boletim Latino-Americano de Música.	191
Seis números editados entre 1935-1946	
Quadro 2: Autores e títulos dos estudos Boletim Vol. VI (1946).....	300
Quadro 3: Autores e títulos das obras musicais. Boletim Vol. VI (1946).....	303

Gráficos

Gráfico 1: produção de artigos nos seis volumes de estudos /.....	193
Percentual por país	
Gráfico 2: Produção de obras nos Suplementos Musicais /	194
Percentual por país da.	
Gráficos 3 e 4: Estudos e Obras Musicais nos seis volumes do Boletim /	208
Percentual por país.	
Gráfico 5: Índice de artigos por categoria Boletim Vol. VI – Primeira Parte.....	285
Gráfico 6: Ocorrência de artigos no país. Boletins I a V (1935-1941)	290
Gráfico 7: Categoria Ensino nos seis números do Boletim / Índice percentual	293

SUMÁRIO

ABERTURA – Cinco movimentos

I. Pertencimento e olhar	15
II. Elementos para compor um quadro.....	19
III. Conectando os agentes.....	31
IV. Construindo uma narrativa.....	36
V. Produção e reprodução de discursos.....	43

1. CONCERTO BRASILEIRO - Andamentos do ensino de música e canto orfeônico

1.1. As publicações – cenário para a formulação de questões.....	58
1.2. O programa de música e canto orfeônico no DF – as agências.....	66
1.2.1. Fase de implantação – o Serviço de Música e Canto Orfeônico.....	68
1.2.2. Fase de construção – a Superintendência de Educação Musical	75
e Artística	
1.2.3. Fase de readequação – o Serviço de Educação Musical e Artística	88
1.2.4. Fase de sedimentação – o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico	97
1.3. Política, educação e espaços de atuação do educador musical	112
1.3.1. Intelectuais educadores e as correntes heterogêneas da intelectualidade	114
brasileira.	
1.3.2. Concepções para a educação, dimensões política e organizacional	120
1.3.3. A educação como um <i>valor</i> : a ideia de um projeto de instrução	123
mais igualitário.	

2. CIRANDA DAS SETE NOTAS – As dinâmicas

2.1. Os problemas pedagógicos e a <i>campanha desfavorável</i>	130
2.2. As práticas diversas	136
2.2.1. Um exemplo de ação interdisciplinar	170
2.3. Música, educação e patrimônio	177

3. NOSSA AMÉRICA – O *Boletim Latino-Americano de Música* e o186 acervo cultural das Américas

3.1. Apresentando a coleção	187
3.1.1. Os Suplementos Musicais e as discontinuidades	202
3.1.2. Colaboradores e a rede de distribuição	204
3.2. O Boletim Latino-Americano de Música, um projeto estratégico	206
3.2.1. Francisco Curt Lange, o Americanismo Musical e o Boletim	211
3.3. O Boletim no cenário dos programas de colaboração internacional	228
3.4. A trajetória do boletim em dois tempos: contraponto com o ensino de música	245
4. QUADRILHA DAS ESTRELAS NO CÉU DO BRASIL – Uma paisagem das manifestações musicais brasileiras	
4.1. A presença brasileira nos seis números do	252
<i>Boletim Latino-Americano de Música</i>	
4.2. O número brasileiro do <i>Boletim Latino-Americano de Música</i>	267
4.2.1. Apresentando o número especial vol. VI	270
4.2.2. O atraso na impressão, tiragem, distribuição e outros aspectos	274
4.3. Traços da fisionomia brasileira: os autores e a geografia expressa no Boletim	287
4.4. O número brasileiro e a atuação dos intelectuais educadores: antecedentes.....	293
4.4.1. Formatos de educação musical no <i>número especial</i> do Boletim	305
4.5. As três partes do número brasileiro do <i>Boletim Latino-Americano de Música</i>	310
REDONDILHA – Considerações	318
FONTES E OUTRAS REFERÊNCIAS.....	329
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	338

"Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois."

Walter Benjamin¹

I. Pertencimento e olhar

A gênese desta narrativa está nas vivências que, a vida inteira, atravessam meu caminho. As sonoridades da infância e adolescência somadas à trajetória profissional como servidora do Museu Villa-Lobos deságuam agora no largo rio que é a experiência de pesquisa e escrita da história. Este trabalho representa a materialização dessas vivências. Nas palavras de Mia Couto (2007), como num sonho, é como se já estivesse lá, esperando apenas ter ocasião.

No "conjunto de preocupações" que devo enfrentar, um dos aspectos relaciona-se à ideia da impossibilidade de o historiador transformar-se num "espelho neutro". Ciente de que somos criaturas "de certo lugar, tempo, circunstância, interesses, predileções, cultura" (BEARD *apud* DRAY, 1988, p. 37), este é um ponto que desejo elucidar nesta introdução. A escolha do objeto de pesquisa é fruto de minha experiência pessoal e profissional. Portanto, "sejam quais forem os atos de purificação" (p. 39), praticados como historiadora, este trabalho possui uma forte carga de valor e está imbuído de vantagens e de riscos.

A proposta de construir uma narrativa histórica em que o fio condutor é a educação musical brasileira durante os anos de 1930 e 1940 revela questões que, de forma convergente, aproximam diferentes esferas do conhecimento como a História, a Educação, a Música, a Literatura, o Patrimônio Cultural, entre outras. Tendo em vista esclarecer aspectos que representam o nascedouro de meu interesse por este assunto e

¹ BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: _____. **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 37.

atenta aos desafios colocados por esta investigação, apresento uma síntese dos fatos – alicerces dos lugares de fala – que constituem o meu olhar.

O ponto de partida é o ano de 1982. Nesse tempo, muitos dos sujeitos históricos mobilizados nesta pesquisa estão em cena. Testemunhas de parte da história da educação musical no Brasil, eixo central desta tese. Instalado no nono andar do atual Palácio Gustavo Capanema, o Museu Villa-Lobos² é conduzido por Arminda Villa-Lobos, personagem e memória viva desta história: professora, funcionária desde 1932 das agências responsáveis pelo programa de música e canto orfeônico no Distrito Federal, segunda companheira do compositor Heitor Villa-Lobos (1936-1959), sua fiel escudeira e primeira diretora (1960-1985) do museu criado em homenagem ao artista e dedicado à sua vida e obra. Adentro este universo como estagiária do Curso de Museologia, sob a gestão de "dona Arminda".

A decisão de pleitear uma vaga para estágio no Museu Villa-Lobos se dá pelo vínculo estabelecido com a música, desde a primeira infância. As vozes do programa de música e canto orfeônico, implementado no início dos anos de 1930, e reverberadas por diferentes municípios e estados do país, deixam marcas que atravessam o tempo. Ecoam na formação de outras gerações, cerca de três décadas depois.

Este ideário perdura tanto nas experiências vividas durante o ensino primário em escola pública quanto no aprendizado em conservatório de música. Tempos depois, ao longo dos anos de 1980, no Rio de Janeiro, me aproxima de corais e grupos vocais distintos e, em especial, influência minha trajetória profissional no campo da museologia. Nas palavras de Walter Benjamin (1994) sobre "a imagem do passado que a história transforma em coisa sua", encontro argumento para esta narrativa introdutória. Nas reflexões feitas por este autor sobre o conceito de história, um pequeno trecho expressa aspectos deste prelúdio: "[...] pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem nas vozes que escutamos ecos de vozes que

² Criado pelo presidente Juscelino Kubitschek (Decreto nº 48.379, de 22 de junho de 1960), durante a gestão do ministro da Educação e Cultura Clóvis Salgado.

emudeceram? [...]. Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa [...]" (p.223).

Ao integrar o quadro funcional do Museu Villa-Lobos, encanta-me a experiência de Villa-Lobos com a educação musical. Intriga-me a representação simbólica – presente na obra e no trabalho educacional abraçado pelo compositor – construída por meio de melodias e harmonias que descrevem o folclore, o cancionário popular e a história pátria. Passo a passo, a responsabilidade pela coordenação de projetos educativos e culturais dentro da instituição sedimenta meu percurso.

A oportunidade inicial de conviver por quase quatro anos com Arminda Villa-Lobos e, posteriormente, os largos anos de experiência como técnica, me possibilitam perceber que a vocação educacional está na gênese da missão institucional do Museu Villa-Lobos. Desde sua criação, suas ações estão conectadas à relação do compositor com a educação musical estabelecida, oficialmente, na ocasião em que o compositor é convidado por Anísio Teixeira para assumir um cargo público na prefeitura do Distrito Federal. Ao longo dos quase 60 anos de existência do museu, as ideias contidas no programa de música e canto orfeônico coordenado pelo compositor a partir dos anos de 1930 são (re) significadas. A partir dos anos de 1980, os pressupostos teóricos propostos pela *pedagogia do diálogo* de Paulo Freire e pela museologia social³ fundamentam de forma mais explícita algumas de suas ações.

O reencontro com vivências pessoais do passado reflete-se em minhas experiências dentro do Museu Villa-Lobos e, num futuro distante, hoje presente, manifesta-se no objeto desta investigação. A perspectiva de produzir narrativas históricas pouco a pouco vai se consubstanciando, a partir da prática profissional e das reflexões e discussões estabelecidas junto a meus pares dentro da instituição. O compartilhamento diário deste ofício com colegas de trabalho, alguns deles, com o tempo, transformados em amigos, orienta-me no amadurecimento de perguntas, hoje traduzidas em problemas historiográficos.

³Nova Museologia também denominada Museologia Social, conceito que tem como marco de disseminação na América Latina, a *Mesa de Santiago*, evento organizado pela UNESCO em cooperação com o ICOM, Santiago do Chile, 1972.

Qual é a história das instituições responsáveis pela implementação do programa de música e canto orfeônico coordenado por Villa-Lobos? Quais tipos de ações são desenvolvidos? Quais as redes relacionais mobilizadas em torno desse programa de ensino voltado para a formação de professores e alunos de escolas primárias, secundárias e profissionalizantes das redes pública e particular? Quem são os indivíduos e as instituições envolvidos no projeto? De que forma ocorrem as aproximações com outras esferas do conhecimento? Como acontece a participação dessas agências no processo de construção de uma identidade nacional, considerando que integram a estrutura burocrática do Estado.

As sequências temporais acima descritas circunscrevem meu lugar de fala na elaboração desta tese. Esta condição evolui "no decurso de um longo processo de aprendizagem"(ELIAS,1998, p. 33). Apoiar-se no tempo e espaço das experiências como aprendiz de música e profissional de museu e orientar-se a partir da pesquisa, das leituras e das reflexões vivenciadas dentro da universidade nestes cinco últimos anos. A junção de diferentes vivências, bem como a possibilidade de diálogo mais estreito entre a História, a Museologia e a Música me permitem dimensionar com mais clareza os riscos e o mundo que existe por fazer e percorrer. Apoio-me em ferramentas teórico-metodológicas, para tentar minimizar a "equação pessoal" presente no processo de investigação e criação de uma narrativa. Procuro realizar aquilo que Bourdieu (2012) denomina um "empreendimento de objetivação participante", tentando contar uma história "habitada" pela reflexão crítica (p.10).

Ao longo de minha prática, o lugar ocupado como técnica responsável por projetos educacionais dentro do Museu Villa-Lobos orienta minha atenção para além da indubitável representatividade de Heitor Villa-Lobos. Suscita meu interesse para o amplo leque de questões que orbitam a implantação e execução desse programa de música e canto orfeônico. Isso me conduz ao exame da atuação de múltiplos agentes, instituições e pessoas, e a refletir sobre a dimensão coletiva deste plano de educação musical. A escolha desta perspectiva de abordagem me coloca diante de desafios bem maiores que o imaginado. Com esta narrativa a intenção é tentar esclarecer alguns

aspectos relativos às venturas e desventuras desse momento da educação musical brasileira e, quem sabe, estimular outras indagações.

II. Elementos para compor um quadro

Durante o período Vargas agências são criadas com o objetivo de implementar o ensino de música e canto orfeônico, de forma mais ampla, nos diferentes segmentos da sociedade. Esses organismos integram o processo de formação do Estado e construção da nação tal como proposto por Norbert Elias (1993). Por meio de projetos e práticas de ensino, a música entoada em todo o país multiplica os ícones reconhecidos como patrimônio da nação e colabora para a construção de uma comunidade nacional imaginada, descrita por Benedict Anderson (2008). Suas ações abarcam questões de memória, identidade, patrimônio cultural e estão em constante interação com o tempo presente.

O programa de música e canto orfeônico desenvolvido no Distrito Federal a partir de 1930 nasce no interior de uma reforma do sistema educacional⁴, iniciada por Fernando de Azevedo (1927-1931) e aprofundada por Anísio Teixeira (1931-1935) ao assumir o cargo de diretor-geral de Instrução Pública⁵. Inicialmente instituído no âmbito da capital do país, esse projeto de educação musical ainda sob a gestão de Anísio Teixeira como diretor-geral de Instrução Pública, estende-se para outros estados brasileiros. Com a política cultural gerenciada por Gustavo Capanema após a instauração do Estado Novo em 1937 ganha novos contornos.

⁴ Dois decretos do prefeito Pedro Ernesto Batista, o primeiro, (DF) nº 3.763, de 1º de fevereiro de 1932, e um segundo, que complementa o anterior, (DF) nº 3.864, de 30 de abril de 1932, estabelecem as orientações para a reforma educacional promovida por Anísio Teixeira. Esses decretos não pretendiam anular a reforma de Fernando de Azevedo (1927-1931), mas completar o que havia sido iniciado (CUNHA, 1999). Disponível em: <<http://www.bvanisioteixeira.ufba.br/artigos/LuizAntonio.htm>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

⁵ Exercer o cargo de diretor de Instrução Pública representava grande projeção no ambiente educacional e político. Na década de 1920, Afrânio Peixoto (1876-1947), A. Carneiro Leão (1887-1966) e Fernando de Azevedo (1894-1974) ocuparam essa função. Nos anos 1930, ao lado de Anísio Teixeira, estes intelectuais envolvem-se com a renovação do sistema de ensino no Distrito Federal. Ver: TEIXEIRA, 1931. Discurso de posse do Director Geral de Instrução Pública. Disponível em: <<http://www.bvanisioteixeira.ufba.br>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

Para entender como a face do projeto educacional voltada para o campo da música – impulsionada por Anísio Teixeira a partir de 1931 e ampliada por Gustavo Capanema durante o Estado Novo – insere-se nos debates da época, é necessário recorrer à figura de Heitor Villa-Lobos. Sob a batuta desses dois personagens o compositor representa uma linha de continuidade nesta investigação, tanto por sua atuação como diretor das agências responsáveis pelo programa de música e canto orfeônico no Distrito Federal quanto por sua participação como artista no projeto político-cultural implementado pelo Estado, durante a Era Vargas. É o próprio Anísio Teixeira que nos traz o significado da figura solar do compositor:

De tudo que estávamos tentando, no antigo Distrito Federal, nada me parecia mais importante do que essa integração da arte na educação popular. E de tôdas as formas de arte, nenhuma me parecia mais própria do que a da música. E era exatamente nesse setor que as circunstâncias haviam permitido, num verdadeiro milagre, as escolas do antigo Distrito Federal contarem com a liderança, o devotamento e o entusiasmo inextinguíveis da maior expressão musical do povo e das terras brasileiras. Imagine-se Bach dirigindo o serviço musical das escolas da Alemanha! Nada menos fôra o que o destino viera oferecer aos meninos e meninas do Rio de Janeiro. (TEIXEIRA, 1961).

Villa-Lobos integra uma ampla rede, nacional e internacional, notadamente no que concerne ao projeto musical modernista brasileiro. Ao ocupar um lugar central na implantação do programa de música e canto orfeônico, vinculado à Prefeitura do Distrito Federal, mobiliza inúmeros agentes em torno de diferentes questões educacionais e culturais do período, tornando-se, ao mesmo tempo, agente criador da própria rede. Ciente da relevância destes aspectos, uma das preocupações deste trabalho é tentar retirar o foco desse protagonismo de Villa-Lobos, sem deixar, no entanto, de pontuar fatos e informações estruturantes para esta narrativa e que, necessariamente, se apoiam na trajetória do compositor.

No relato *Villa-Lobos nas Escolas*⁶ o educador Anísio Teixeira recorda o episódio do "primeiro encontro, no Teatro João Caetano, onde fora para convidá-lo a dirigir o setor de educação musical nas escolas públicas da cidade do Rio de Janeiro, no ano já remoto de 1932". Em fevereiro de 1932 (Decreto nº 3.763), o compositor assume seu primeiro cargo na burocracia do Estado, como responsável pelo Serviço de Música e Canto Orfeônico. Desde então, e ao longo das duas décadas que se seguiram (1930 e 1940), Villa-Lobos esteve à frente das agências responsáveis pelo programa de ensino musical junto a professores e alunos.

A construção de relatos que enfatizam a concepção e execução insular desse projeto, elaborados a partir dos documentos e relatórios assinados pelo compositor, faz recair sobre a imagem do homem, do artista e do funcionário público um repertório tanto de glórias como de dissensos. Narrativas monumentalizantes (LE GOFF, 2003) que, perpetuadas, tornam-se hegemônicas. Este estudo não se propõe a enveredar pelo caminho dos aspectos referentes à centralidade desse personagem, nem mesmo sobre a genialidade do músico. Uma abordagem personalista corroboraria para tornar invisível um conjunto de preocupações relacionadas ao objeto desta pesquisa.

Sob a gestão de Fernando Azevedo, o ensino de canto orfeônico torna-se obrigatório nas escolas primárias, secundárias e profissionais da municipalidade do Distrito Federal (Decreto nº 3.281, de 23 de janeiro de 1928)⁷. Esse programa de música e canto orfeônico ganha contornos mais definidos com a renovação do sistema educacional impulsionada por Anísio Teixeira (Decreto nº 3.763, de fevereiro de 1932)⁸. Inserido em uma proposta político-pedagógica mais ampla, esse projeto de educação musical mobiliza múltiplos agentes que, em uníssono ou em dissonância, exercem diferentes funções e colaboram na invenção e no fortalecimento das representações simbólicas do Estado Nação.

⁶TEIXEIRA, Anísio. *Villa-Lobos nas escolas*. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. Rio de Janeiro, v.36, n.84, out. / dez. 1961. p.186-187. Disponível em: <<http://www.bvanisioteixeira.ufba.br>>. Acesso em: 15 jun. 2014.

⁷VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 382.

⁸VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 381.

Diferentes fatores relacionados ao cenário político-educacional do país nos anos de 1930 e 1940 interferem nos andamentos desse programa de educação musical e determinam a escolha deste recorte temporal. O investimento em "uma campanha pelo ensino popular da música" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 503) tem seu nascedouro no "programa de educação para todos"⁹, proposto pelos "educadores reformadores" (BOMENY, 2001, p. 44). O exame dos episódios ocorridos durante 1930 e 1940 demonstra a intrínseca relação entre os acontecimentos na esfera política, educacional e cultural e a trajetória desse programa de educação musical. Um outro aspecto que emerge ao longo dessas duas décadas se refere ao interesse pelo patrimônio musical brasileiro e pelas manifestações da cultura popular, que tiveram como pano de fundo iniciativas envolvendo, especialmente, a Superintendência de Educação Musical e Artística, ligada ao Distrito Federal – SEMA-DF (1933-1939), e o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, o CNCO (1942-1967), criados durante este recorte cronológico. Juntamente com outros organismos, essas agências são coadjuvantes na legitimação do projeto político-cultural promovido pelo Estado. Por meio de suas práticas podem ser visualizados aspectos da relação entre Estado, sociedade civil e patrimônio. A conjunção de eventos que marcam esse período permite tanto a configuração em rede de inúmeros atores quanto a circulação desses personagens pelos mesmos espaços sociais.

É durante este recorte cronológico que se fortalecem as redes de sociabilidade às quais Villa-Lobos está integrado. Mais do que isso, é nesse período que novas redes são construídas, a partir das ações e práticas desse projeto de educação musical. Muitos dos personagens que circulam pelos espaços de sociabilidade mobilizados em torno do campo educacional/musical atravessam o tempo e tornam-se colaboradores do Museu Villa-Lobos, durante a gestão de sua primeira diretora,

⁹ Termo extraído do **O Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova**. Disponível em: <http://download.inep.gov.br/download/70Anos/Manifesto_dos_Pioneiros_Educacao_Nova.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2013.

Arminda Villa-Lobos, também integrante da equipe técnica responsável pela implantação e execução desse projeto de educação musical.

Ao longo dos anos de 1930 e 1940 esse programa de música e canto orfeônico é marcado por andamentos distintos. São ciclos que podem ser analisados à luz das mudanças políticas ocorridas durante o primeiro período Vargas (1930-1945). Os discursos de transformação da sociedade produzidos por uma elite intelectual, com tensões e distensões, formam os diferentes matizes do projeto político-cultural empreendido pelo Estado e encontram nas agências governamentais o espaço da prática. No caso específico desse projeto de educação musical, principalmente a SEMA e o CNCO, cada uma a seu tempo, desenvolvem um plano que, em consonância com as propostas de reformulação do sistema de ensino, voltam-se para a formação e especialização de professores, visando atender às novas demandas determinadas pelas inúmeras mudanças na legislação ocorridas nessas duas décadas. A formação de professores ocupa um lugar relevante no projeto de educação coordenado por Anísio Teixeira no DF, e o programa de música e canto orfeônico também é contemplado nessa proposta. A incorporação dos cursos organizados pela SEMA à estrutura da Universidade do Distrito Federal (UDF) remete-nos a esta constatação. Esta informação se encontra nos relatórios produzidos sobre esse programa, tratados nesta tese como fonte de investigação; em depoimentos de intelectuais que trabalharam no projeto; e, ainda, em estudos mais recentes sobre o tema (BORGES, 2008; FÁVERO, 2000; FREIRE; XAVIER, 2002; IGAYARA-SOUZA, 2017; MAIA GALVÃO, 2017; MENDONÇA, 2002, 2003; ROCHA, 2017; VIDAL, 2001).

Para construir este texto recorro às ideias de Le Goff (2003) sobre a importância de o historiador não se desviar do seu "dever principal: que é a crítica do documento – qualquer que ele seja – enquanto monumento", tentando não perder de vista que o documento "é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder" (p. 535-6). No processo de "questionar" o documento, examinando" [...] a massa de elementos que é preciso isolar, reagrupar, tornar pertinentes, colocar em relação, constituir em conjunto [...]" (FOUCAULT, 1969, p. 13-14, *apud* LE GOFF, 2003, p.536), procuro problematizar alguns assuntos

relacionados ao objeto desta pesquisa, observando, também, nas narrativas históricas produzidas e reproduzidas sobre este tema, as tensões e os discursos que se tornam hegemônicos.

Parte da literatura sobre este assunto ainda trabalha de forma imprecisa com a historicidade das instituições responsáveis por esse projeto de educação musical (ARCANJO LOQUE, 2013; CHERŃAVSKY, 2003; CONTIER, 1998; FUKS, 1991; GALINARI, 2007; GILIOLI, 2003; GONÇALVES, 2017; HIKIJI, 2006; MARIZ, 1994, 2005, 2006; MAZZEU, 2002; MONTI 2009; PAZ, 2000, 2004). Para tentar recontar essa história, este ponto representa uma chave importante. A hipótese considerada nesta tese é a de que essas imprecisões contribuem para uma interpretação naturalizada acerca da vinculação desse programa de música e canto orfeônico ao regime autoritário, em uma abordagem que privilegia a sua função como propaganda política do Estado Novo, em detrimento de outras fases e aspectos educacionais e culturais desse programa. No tempo presente, a análise desse projeto num quadro mais amplo de reformas do sistema de ensino brasileiro, bem como suas diferentes ações e propostas pedagógicas, representa novas possibilidades de discussão e de construção de narrativas.

O primeiro capítulo desta tese trata dos diferentes andamentos desse projeto de educação musical, pensados sob a ótica de dois momentos da história da educação no DF: o tempo de Anísio Teixeira e o tempo de Capanema. O tempo de Anísio compreende as fases de *implantação* e *construção* desse programa de música e canto orfeônico; e o tempo de Capanema, durante o Estado Novo, marcado por outras duas fases de *readequação* e posterior *sedimentação* do projeto.

No início dos anos de 1930, os rumos políticos e sociais do país possibilitam um terreno fértil para a realização de iniciativas renovadoras no campo educacional. No âmbito da prefeitura do DF, novos organismos são criados visando à consecução das propostas de reforma do sistema de ensino. A *fase de implantação* desse programa é examinada como um movimento de curta duração, quando o projeto é efetivado por meio do Serviço de Música e Canto Orfeônico (DF, Decreto Municipal nº3.763, de 1º de fevereiro de 1932).

A mudança do Serviço de Música e Canto Orfeônico para Superintendência de Educação Musical e Artística, a SEMA (MELLO, 1936 p. 29; SILVEIRA, 1960, p. 196; TUPINAMBÁ, 1985; VILLA-LOBOS, 1946, p. 507) delimita o início da segunda fase. Esse momento é tratado como um período de *construção*, quando Anísio Teixeira reformula a estrutura organizacional da Inspeção de Ensino do DF. São criados vários organismos e superintendências, entre elas a SEMA (DF, *Decreto Municipal nº 4.387, de setembro de 1933*). O modelo de educação musical adotado pela prefeitura do DF é difundido e aplicado em outros estados brasileiros. É também nesse momento que os cursos – organizados desde 1932 e voltados para a formação de professores de canto orfeônico – são incorporados à estrutura da Universidade do Distrito Federal criada em abril de 1935 pelo Decreto Municipal nº 5.513 (MELLO, 1936, p. 66; SILVEIRA, 1960, p. 196; TUPINAMBÁ, 1985).

Tanto a implantação desse programa de música e canto orfeônico quanto parte significativa das ações que o reformulam acontecem durante a gestão de Pedro Ernesto (1931-1936), inicialmente nomeado interventor do Distrito Federal por Getúlio Vargas e, posteriormente, em 1934, eleito prefeito da capital. Em uma gestão marcada pela atenção especial dispensada às áreas de saúde e educação, Pedro Ernesto convida Anísio Teixeira a ocupar a Diretoria-Geral de Instrução Pública. Especialistas de diferentes áreas do conhecimento são convocados pelo educador para colocar em prática uma reforma no sistema educacional do DF. No campo da música, experiências já praticadas em outros estados como Pará (SALLES, 2007) e São Paulo (GILIOLI, 2008), desde as primeiras décadas do século 20, bem como referências internacionais na esfera da educação musical são adaptadas visando à implantação do programa de música e canto orfeônico, coordenado por Villa-Lobos e uma equipe de funcionários e colaboradores.

Com a instauração do regime autoritário, em 1937, Gustavo Capanema ministro da Educação e Saúde Pública (julho de 1934 - outubro de 1945) passa a controlar projetos e iniciativas nos campos da cultura e educação. A orientação política de Capanema leva a uma reformulação dos organismos de Estado, dando início a um segundo tempo na trajetória do projeto de música e canto orfeônico. Em 1939, a

extinção da *Superintendência* de Educação Musical e Artística (SEMA) está relacionada ao desmonte da UDF e à reestruturação de agências no âmbito da Prefeitura do Rio de Janeiro (MAIA GALVÃO, 2017). Sob a perspectiva adotada neste estudo, estes eventos caracterizam uma *fase de readequação*, que abarca a criação do *Serviço* de Educação Musical e Artística (SEMA), em 1940. A mudança de *superintendência* para *serviço*, ocorre na fase mais autoritária do Estado Novo (PANDOLFI, 2009). A hipótese construída com este estudo se apoia na concepção de que a essência desse projeto de educação musical - a estruturação dos cursos de formação de professores e a configuração da música e do canto orfeônico na grade curricular - insere-se nas propostas de reformulação do sistema de ensino engendradas desde os anos de 1920 e ganha materialidade, especialmente a partir de 1931, nos quase cinco anos de mandato da gestão de viés democrático empreendida por Anísio Teixeira. (FÁVERO, 2000; LIBÂNIA, 2002, 2012; MAIA GALVÃO, 2017; MENDONÇA, 2002).

Com a criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (Decreto-Lei nº 4.993, de novembro de 1942), agência vinculada ao Ministério da Educação e Saúde, as atribuições do SEMA (desde 1940, um *serviço*), ligado ao Departamento de Educação Nacionalista da Prefeitura do DF, são reduzidas. Ou seja, a formação de professores de canto orfeônico desloca-se da esfera municipal transferindo-se para o âmbito do MES. Desde então, o SEMA passa a responder apenas pelo ensino de música e canto orfeônico junto aos bancos escolares. Inicia-se outra fase, um movimento assinalado pela *sedimentação* dos "processos técnicos e métodos", em todo o território nacional. Cabe agora ao recém-criado CNCO formar professores do DF e de outros estados e municípios brasileiros, missão já experimentada desde 1934 pela SEMA (VILLA-LOBOS, 1937a), e ainda, regular e "orientar tecnicamente todas as iniciativas dessa natureza em todo o país" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 559).

O percurso institucional deste projeto de educação musical é desenhado pela trajetória das agências responsáveis pela sua implementação. As publicações produzidas durante o recorte cronológico analisado são as referências escolhidas para traçar este caminho. A repetição dos mesmos textos ou de partes, em todos os documentos, sugerindo uma reprodução, nos levava a um olhar indisciplinado para este material. A

perspectiva de construir uma narrativa demarcando em dois tempos e em diferentes fases o percurso institucional deste projeto renova a apreciação destas publicações. Impressas sob a chancela das agências investigadas, e entendidas como um conjunto documental, são objeto de análise nos capítulos 1 e 2 e acionadas como fonte em toda a tese.

Por reunir um relevante conjunto de informações que interessam a este trabalho, o *Boletim Latino-Americano de Música* (1935-1946) é examinado como fonte documental e ganha espaço em dois capítulos desta tese. Os seis volumes do periódico permitem uma visualização da estreita relação entre intelectuais, artistas e diversas instituições que, naquele momento, encontram-se envolvidos com a defesa de ideias e com a valorização das manifestações culturais no continente americano, em especial na América Latina. Em suas páginas pode-se perceber tanto a interdisciplinaridade entre música, educação, história, etnografia e outras esferas do conhecimento quanto o processo de delimitação de campos¹⁰, tornando-se universos sociais relativamente autônomos, muitos deles abarcados pelo que hoje se entende como campo do patrimônio cultural (material e imaterial)¹¹.

¹⁰ Pierre Bourdieu (2008) chama de campo "os universos sociais relativamente autônomos nos quais profissionais da produção simbólica enfrentam-se em lutas que têm como alvo a imposição de princípios legítimos de visão e de divisão do mundo natural e do mundo social." (BOURDIEU, 2008, p. 83).

¹¹ Com a Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, que dispunha quanto à organização do Ministério da Educação e Saúde (MES), nasce o órgão de preservação brasileiro denominado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), que tinha como objetivo "[...] promover, em todo o país e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional." (PROTEÇÃO..., 1980, p. 107). Na ocasião em que foi criado estava em andamento um amplo projeto de construção da nação e de modernização para o Estado brasileiro (CHUVA, 2003). Logo após a instauração do Estado Novo foi promulgado o Decreto-Lei nº 25, de 30 de novembro de 1937. O referido decreto organizou o Sphan, definindo os bens passíveis de tombamento como o "[...] conjunto dos bens móveis e imóveis existentes no país e cuja conservação seja de interesse público, quer por sua vinculação a fatos memoráveis da história do Brasil, quer por seu excepcional valor arqueológico ou etnográfico, bibliográfico ou artístico." (PROTEÇÃO..., 1980, p. 111). Em sua trajetória o Sphan contou com várias denominações. O seu primeiro nome foi Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan). Em 1946, a partir da elaboração de seu Regimento Interno, passou a se chamar Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Dphan) – Decreto-Lei nº 8.534, de 2 de janeiro de 1946. As denominações para o Sphan se alteraram em diferentes momentos históricos e atualmente chama-se Iphan. Para saber mais, ver Abrahão (2012). O Museu Villa-Lobos esteve ligado ao IPHAN até 2008. Com a criação do Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM, em 2009, passa a integrar o quadro de instituições museológicas deste novo organismo.

O protagonismo do Boletim no corpo desta tese se justifica principalmente pelos significativos subsídios que traz acerca do programa de música e canto orfeônico, como estratégia de difusão desse programa e seu reconhecimento no próprio campo da educação musical. Agentes envolvidos direta ou indiretamente com a educação musical no Brasil dos anos de 1930 e 1940 são colaboradores do periódico. O lugar privilegiado que progressivamente é conferido ao Boletim o coloca como espaço de legitimação do programa de educação musical e dos agentes autorizados a falar em nome deste projeto.

No terceiro capítulo serão apresentados os seis números do Boletim publicados entre 1935 e 1946. O periódico materializa a rede de sociabilidades e as ideias mobilizadas em torno do projeto político-cultural para as Américas. Neste conjunto encontramos informações que demonstram a colaboração de agentes e agências brasileiras nesta rede, bem como qual o entendimento acerca da educação musical, da cultura popular e do folclore difundidos em um projeto de dimensão transnacional.

O quarto capítulo vai destacar a presença brasileira no Boletim. Como se desenhou, sob a mediação de Guilherme Fontainha, diretor do Instituto Nacional de Música, e Villa-Lobos, superintendente da SEMA a proposta de uma edição brasileira do *Boletim Latino-Americano de Música* (Boletim vol. III, 1937, p. 538) que somente se concretiza em 1946, com o "número especial", integralmente dedicado ao Brasil, e considerado por Mário de Andrade (1944) uma "paisagem das manifestações musicais brasileiras"¹². Aspectos do programa de música e canto orfeônico privilegiados nesta tese podem ser examinados a partir dos seis números do periódico. Notadamente, a trajetória da SEMA e do CNCO, os diferentes andamentos desse programa, as ações dele decorrentes, bem como a densa rede de agentes e agências. Um conjunto de pistas pode ser identificado nas notas informativas, nos artigos, nas fotografias e nas partituras

¹² Em seu artigo intitulado "Número Especial", publicado na coluna semanal "O Mundo Musical", Mário de Andrade comenta sobre essa edição brasileira do Boletim Latino-Americano de Música. **Folha da Manhã**, São Paulo, 18 maio 1944 (COLLI, 1998, p. 147).

dos seis volumes, em especial nos dois relatórios publicados: *SEMA – Relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936 (Ano III, Tomo III, 1937, p. 369-406)*; e *Educação Musical (Ano VI, Tomo VI, 1946, p. 495-588)*, ambos assinados por Villa-Lobos. O primeiro, em abril de 1937, como superintendente da SEMA e o segundo, em abril de 1946, como diretor do CNCO.

A decisão de trabalhar com este tema é motivada pela perspectiva de poder problematizar as narrativas construídas, sem perder de vista tanto os acontecimentos que antecedem a implantação deste projeto de educação musical quanto as continuidades no decurso do tempo. Lidamos com uma grande variedade tipológica de documentos, encontrados em diferentes instituições. Parte significativa do material referente a esse programa de música e canto orfeônico, especialmente aquele relativo à fase de implantação desse projeto, encontra-se dispersa em diversos arquivos institucionais e pessoais. É provável que as rupturas na trajetória das agências de Estado, ocasionadas tanto pelas mudanças burocráticas na administração pública quanto pelas transformações mais amplas ocorridas no contexto político-social, tenham contribuído para a fragmentação desses conjuntos documentais, dificultando com isso o acesso às informações.

O arquivo documental do Museu Villa-Lobos é a principal referência para este trabalho de pesquisa. A experiência acumulada por uma prática que se inicia com o processamento técnico de parte de seu acervo (programas de concerto, documentos textuais, fotografias, partituras, entre outras fontes) e, gradativamente, volta-se para ações educacionais, aproxima-me do objeto desta tese. Essa vivência favorece a compreensão sobre como a frequência de certos documentos e os espaços de silêncio nas coleções representam e promovem a construção de discursos que ecoam tanto nos estudos produzidos sobre o assunto como nas práticas institucionais. Esta percepção resulta da combinação entre atividade profissional e problematização do objeto de pesquisa, decorrente da investigação acadêmica. Para refletir sobre estas questões me aproprio do conceito de *documento-monumento* proposto por Le Goff (2003). O autor recorre a Marc Bloch para elucidar que "a presença ou ausência de certos documentos no fundo dos arquivos, numa biblioteca, num terreno, dependem de causas humanas que

não escapam de forma alguma à análise" (LE GOFF, 2003, p. 534). As considerações desses historiadores inspiram a condução deste processo investigativo, assim como a reflexão acerca da produção historiográfica sobre esse programa de música e canto orfeônico.

Fontes documentais e bibliográficas de outros arquivos, institucionais e pessoais, também foram mobilizadas: Seção de Música da Biblioteca Nacional (BN); Biblioteca do Conservatório Brasileiro de Música (CBM); Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea (CPDOC-FGV); Biblioteca da Escola Nacional de Música da UFRJ; Arquivo Histórico do Itamaraty; arquivo pessoal do compositor Nelson de Macedo; Acervo Cleofe Person de Mattos¹³; e, de forma especial, o conjunto de documentos encontrado na Unidade de Arquivo e Protocolo do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (CLA-UNIRIO).

A história do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico está entrelaçada à Escola de Música da UNIRIO, denominada Instituto Villa-Lobos desde 1967. Durante o processo de pesquisa, em busca de possíveis pistas sobre essa memória, encontro na Unidade de Arquivo e Protocolo do CLA-UNIRIO um importante conjunto documental: centenas de minutas de ofício relativas à década de 1940; alguns livros de registro de certificados (1951-1955); atas e relatórios (décadas de 1940–1960). Esses documentos registram diferentes aspectos da rotina burocrática e das práticas pedagógicas do CNCO¹⁴. Embora recuperado pela arquivista e bibliotecária Patrícia Machado Goulart França, o material necessita de tratamento técnico adequado (higienização e catalogação). Representa um relevante acervo para a reconstituição da história do CNCO. Oferece pistas acerca de possíveis arquivos pessoais/familiares e institucionais propiciando a perspectiva de novas frentes de investigação.

Não obstante a impossibilidade de percorrer todos os arquivos mapeados, outros potenciais espaços de pesquisa merecem ser apontados, como o Centro de Documentação de História da Educação no Rio de Janeiro (PROEDES-UFRJ); o

¹³Arquivo Cleofe Person de Mattos. Projeto Petrobrás. Disponível em: <<http://www.acpm.com.br/>>. Acesso em: 06 jan. 2019.

¹⁴ Ainda sem tratamento técnico, essa documentação é de certa forma inédita, e não integra o acervo do Museu Villa-Lobos.

Arquivo Nacional (AN); o Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro (AGCRJ); o Museu da Imagem e do Som (MIS); a Biblioteca Universitária da UFMG (Acervo Curt Lange). A expectativa com este estudo é de procurar estimular o interesse para os inúmeros desdobramentos que o tema abarca, principalmente se considerado a complexidade que caracteriza as décadas de 1930 e 1940, em seus aspectos político cultural e educacional. E ainda, sinalizar para as lacunas existentes nas narrativas construídas, em certa medida decorrentes da dispersão das fontes por diferentes arquivos.

III. Conectando os agentes

No início dos anos de 1930, ao ser convidado por Anísio Teixeira, diretor de Instrução Pública do Distrito Federal, para assumir um cargo na prefeitura e coordenar o projeto de música e canto orfeônico, Villa-Lobos cerca-se de uma equipe formada por professores e especialistas que se identificam com a proposta de "mobilização pedagógico-política", promovida pelos intelectuais educadores (BOMENY, 2001, p. 59). Segundo Bomeny (2001), embora com diferentes posições ideológicas, um amplo segmento da elite intelectual brasileira vislumbra a possibilidade de interferir na organização da sociedade brasileira sob o ponto de vista da educação. Nas palavras da historiadora, a missão de salvar o Brasil pela educação transforma-se, nesse momento, em verdadeira "religião cívica" (p. 59). Essa perspectiva pode ser identificada nos relatórios publicados no *Boletim Latino-Americano de Música*. Ao escrever sobre a experiência dos primeiros anos de implantação desse projeto de educação musical, Villa-Lobos, coordenador da agência responsável pelo trabalho, refere-se a uma "campanha educacional por meio da música" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 506), realizada no município do Rio de Janeiro e em outras cidades do país.

No cenário político-cultural do Brasil nos anos de 1930 e 1940, agentes envolvidos com a "integração da arte na educação popular" (TEIXEIRA, 1961, p.186), em especial diferentes tipos de intelectuais (educadores, músicos, escritores, antropólogos, historiadores, entre outros), estabelecem vínculos e atuam em rede nos

espaços de sociabilidade. Esses vínculos se estendem para além do recorte temporal proposto neste trabalho. Na tentativa de contextualizar os fortes laços da trama que abarca o objeto de estudo desta tese, apresento uma breve história.

O Museu Villa-Lobos, atualmente vinculado ao Instituto Brasileiro de Museus¹⁵, é responsável pela preservação e difusão da herança material e simbólica de Heitor Villa-Lobos. O mais completo acervo musical sobre o artista, incluindo a quase totalidade de seus originais, está preservado nesse museu¹⁶. Uma parcela significativa de coleções que têm como suporte o papel – partituras manuscritas e impressas, correspondências, documentos textuais, fotografias, programas de concertos, recortes de jornais nacionais e internacionais e cartazes –, além do acervo sonoro e multidimensional, encontra-se sob a sua guarda.

Em continuidade à política de criação de museus nacionais iniciada desde a década de 1930, durante a gestão do presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961) dois museus são inaugurados no ano de 1960: o Museu Villa-Lobos¹⁷, instalado no nono andar do atual Palácio Gustavo Capanema; e o Museu da República, situado no antigo Palácio do Catete (JULIÃO, 2016, p. 25). O argumento utilizado por Clóvis Salgado, então ministro da Educação e Cultura, para justificar a criação de um museu voltado para a figura de Villa-Lobos baseia-se na relevância de sua obra reconhecida dentro e fora do país e, ainda, por seu legado à educação musical brasileira. Nessa ocasião,

¹⁵ Criado em 2009 (Lei nº 11.906, de 20/1/2009), o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) é uma autarquia vinculada ao Ministério da Cultura (MinC), que sucede o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) nos direitos, deveres e nas obrigações relacionados aos museus federais. Atualmente, o Ibram é responsável por 30 unidades museológicas distribuídas por diversas regiões do território nacional. Disponível em: <www.museus.gov.br>. Acesso em: abr. 2017.

¹⁶ O acervo documental do Museu Villa-Lobos está disponível para consulta na Biblioteca José Vieira Brandão que reúne a mais relevante coleção pública de material relacionado ao compositor. Possui cerca de 56.000 itens, entre partituras, livros, teses, monografias, periódicos, programas de concertos, fotografias, recortes de jornais, correspondências e outros documentos. E ainda, um arquivo sonoro e audiovisual composto de 2.850 itens, entre CDs, LPs, filmes, fitas K7 e fitas de rolo, contendo depoimentos, músicas, gravações de concertos, etc.

¹⁷ O Museu Villa-Lobos é instituído pelo Decreto nº 48.379, de 22 de junho de 1960. A Portaria nº 21, de 20 de janeiro de 1961, expedida pelo ministro de Estado da Educação e Cultura Clóvis Salgado, determina instruções para a sua organização.

Arminda Villa-Lobos¹⁸, contando com o apoio de intelectuais, músicos e políticos ligados à memória do compositor e ao patrimônio cultural no Brasil, assume a direção do Museu. Em 1981, com a transferência de diversos órgãos da administração federal para a recém-criada Fundação Nacional Pró-Memória¹⁹, o Museu Villa-Lobos, juntamente com o Instituto Nacional do Livro, o Serviço Nacional do Teatro, o Museu Imperial, o Museu Nacional de Belas-Artes, o Museu Histórico Nacional, o Museu da República e a Biblioteca Nacional (REALE, 2012, p.258) passam a integrar o elenco de instituições²⁰ da nova entidade.

A incorporação do Museu Villa-Lobos²¹ ao quadro de museus da Fundação Nacional Pró-Memória representa um marco em sua história. Desde 1960, o disciplinar trabalho sedimentado por Arminda Villa-Lobos e seus colaboradores, voltado para a legitimação do museu junto aos diversos setores da sociedade e, especialmente, junto às instituições culturais e educacionais nacionais e estrangeiras, viabiliza essa conquista. Até o seu falecimento, em 1985, a primeira diretora assenta as bases do Museu Villa-Lobos, na sua missão de resguardar e difundir a memória do artista e do patrimônio musical brasileiro. Em agosto de 1986, o Museu é transferido para o bairro de Botafogo e instala-se em um casarão do fim do século 19, tombado pelo Iphan, sua atual sede.

Para assegurar a missão institucional do museu e, em se tratando de Arminda Villa-Lobos, seu projeto de vida, a diretora conta com a colaboração de inúmeros personagens. Muitos deles, assim como Arminda, vivenciaram os acontecimentos relacionados ao programa de música e canto orfeônico desde a década de 1930 e irão povoar os capítulos desta tese. Alguns desses agentes, assim como Villa-Lobos, integram uma rede mais ampla, nacional e internacional, estruturada em torno

¹⁸Sobre a trajetória de Arminda Villa-Lobos, ver a publicação **Presença de Villa-Lobos: 100 anos de Arminda**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2012. V. 14.

¹⁹ O Congresso Nacional aprova a Lei nº 6.757, de 17 de dezembro de 1979, que institui a Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM). Supervisionada pelo Ministério da Educação e Cultura, essa fundação possui personalidade jurídica de direito privado. É criada como órgão operacional destinado a proporcionar os meios e recursos que permitam agilizar a Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Decreto-Lei nº 84.198, de novembro de 1979). REALE, 2012. Ver também: MOURÃO, 2012.

²⁰ Sobre a situação dos Museus na fase de criação da Fundação Nacional Pró-Memória ver: MOURÃO, 2012; REALE, 2012.

²¹ Portaria nº 585, de 29 de outubro de 1981(REALE, 2012).

das questões da música, da educação e do patrimônio cultural brasileiro. Numerosos coadjuvantes, de maior ou menor visibilidade, pouco a pouco se agregam à rede construída e fomentada pelo compositor após assumir, em 1932, a chefia do Serviço de Música e Canto Orfeônico do Distrito Federal.

Os vínculos profissionais e pessoais estabelecidos por Villa-Lobos e Arminda com alguns desses intelectuais representam um importante suporte para a criação do Museu Villa-Lobos (1960) e sua gestão nas duas décadas subsequentes. Essa colaboração está documentada pelo acervo institucional do museu. São musicólogos, professores, compositores, instrumentistas, escritores, críticos musicais, servidores públicos, juristas e políticos, entre outros, que atuam como conselheiros e articuladores de projetos junto a Arminda. Dedicam-se à promoção da música brasileira e à memória do patrono, dando continuidade à narrativa monumental construída em torno da figura do compositor e de sua obra desde os anos de 1930. A partir do convívio com o homem, com o artista e com o funcionário público aplicam-se em destacá-lo, em fazê-lo excepcional. A construção dessa imagem é engendrada tanto pelo próprio compositor ainda em vida quanto pelos diferentes tipos de intelectuais que constituem essa rede. Villa-Lobos integra uma rede relacional que ele mesmo produz e, em parte, também controla. Após a morte de Villa-Lobos, em 1959, Arminda, sua fiel escudeira, assume o papel de protagonista e procura dar sustentação a essa rede por meio do Museu. Promover um discurso monumental sobre seu patrono é uma condição definida e assegurada na missão institucional do Museu Villa-Lobos e, portanto, um compromisso da primeira diretora da instituição. Assentada e alimentada de maneira ativa, essa operação concorre e continuará a concorrer para o processo de (re) construção e valorização da memória do compositor.

Olhar essa retrospectiva com maior atenção resulta do esforço em tentar encontrar o fio da meada das inúmeras questões que habitam minhas reflexões. As considerações *sobre o tempo* propostas por Norbert Elias (1998) servem-me de inspiração. No intervalo entre a implantação do ensino de música e canto orfeônico, no início dos anos de 1930, e a gestão de Arminda como diretora do Museu Villa-Lobos

(1960-1985), uma sequência de fatos tem sua gênese nas redes de sociabilidade construídas nos anos de 1930 e 1940 e reflete-se nas práticas do museu.

Os diferentes tipos de intelectuais ligados ao programa de música e canto orfeônico ou, de alguma maneira, a ele relacionados, estabelecem redes em âmbito pessoal, institucional e transnacional. Desenvolvem ações que aproximam o campo da música a diversas esferas do conhecimento e encontram na figura de Villa-Lobos um forte ponto gravitacional. Para compreender esse projeto de educação musical, uma das estratégias utilizadas é examinar, sob a lente desse programa, a conexão desses mesmos agentes, suas ações e práticas, em uma série de eventos correlatos.

Alguns dos agentes que transitam no cenário educacional e artístico desenhado a partir das políticas públicas empreendidas nos anos de 1930 e 1940 e integram a rede produzida por Villa-Lobos, cerca de duas décadas depois, tornam-se colaboradores do Museu Villa-Lobos e mantenedores dessa rede, como intérpretes na produção e circulação de narrativas sobre a trajetória do compositor, disseminadas pelo Museu. São eles: José Cândido Andrade Muricy (1895-1984), Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992), Manuel Bandeira (1886-1968), Arnaldo de Azevedo Estrella (1908-1980), Adhemar Alves da Nóbrega (1917-1979), Renato de Almeida (1895-1981), José Vieira Brandão (1911-2002), Ênio de Freitas e Castro (1911-1975), Eurico Nogueira França (1913-1992), Homero Dornelas (1901-1990), Cleofe Person de Mattos (1913-2002), Ayres de Andrade (1903-1974), João Caldeira Filho (1900-1982), Francisco Mignone (1897-1986), Iberê Gomes Grosso (1905-1983), Octávio Bevilacqua (1887-1959), Murilo de Carvalho (1939-), Pedro Calmon (1902-1985), Mercedes Reis Pequeno (1921-2015), Gabriel Lemos Brito (1886-1963), Liddy Chiaffarelli (1891-1962), Antenor Nascentes, (1886-1972), e outros.

Nas narrativas construídas sobre o objeto desta tese, sejam naquelas de caráter laudatório produzidas por agentes que integraram a rede estabelecida por Villa-Lobos e, posteriormente, mantida pelo Museu, ou naquelas que propõem um discurso crítico, focado principalmente nos aspectos disciplinares do regime autoritário instituído com o Estado Novo, chama a atenção tanto as insistências quanto as ausências. As constantes invisibilidades observadas na literatura sobre o tema acerca das possíveis

dimensões deste projeto, inserido em um complexo momento da história política e educacional do país podem ter corroborado para versões cristalizadas. Em suas reflexões acerca da história e da memória, Le Goff (2003) nos fala dos "silenciamentos" na escrita da história (p. 534). O exame da produção historiográfica sobre este projeto de música e canto orfeônico se apoia nesta perspectiva.

IV. Construindo uma narrativa

A ideia deste trabalho é procurar contar *uma* história da educação musical considerando as esferas institucionais e pessoais, assim como o capital simbólico mobilizado pelos diferentes tipos de agentes, por entender que o programa de música e canto orfeônico pode ser compreendido na trama dos sujeitos que participam de sua implementação. Para realizar essa tarefa, os acontecimentos ocorridos no Brasil das décadas de 1930 e 1940, que levam à instituição de um nacionalismo como política de Estado, bem como as relações entre intelectuais e o Estado brasileiro são pensados sob a ótica de Norbert Elias (1993), ao tratar do processo de longa duração que envolve a construção dos Estados nacionais na época moderna. Esta perspectiva entende as nações como "um tipo específico de integração" que se dá por meio de "conflitos e tensões" singulares, "que não são acidentais, mas estruturais, e de lutas pelo equilíbrio de poder". (CHUVA, 2009, p.57).

A perspectiva analítica desenvolvida por Márcia Chuva (2009), em sua discussão sobre a sociogênese e das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil dos anos 1930 e 1940, inspira a construção desta narrativa que tem como eixo a educação musical. Assim como o Sphan "identificou a porção edificada do Brasil ajudando a edificar o país", naquilo que viria a ser designado patrimônio histórico e artístico nacional, ainda que abrangendo "uma porção ínfima do imenso território desconhecido e delimitado como nacional por linhas imaginárias" (CHUVA, 2009, p. 30-31), também as agências responsáveis pela música e pelo canto orfeônico, em especial a SEMA e o CNCO, participam do projeto de "unificar nação e cultura", fazendo com que suas representações sobre a nação sejam a metonímia de toda a nação.

As expressões musicais brasileiras como representação deste projeto de nação são apresentadas no sexto volume do *Boletim Latino-Americano de Música* analisado no capítulo 4.

O investimento na "invenção de um passado nacional" está associado à formação dos Estados nacionais modernos no mundo ocidental. É na França revolucionária, quando a ideia de nação é "sentida como algo completamente novo" e significa uma ruptura com relação à "visão de mundo existente", que nasce a noção de patrimônio²², atrelada à produção de uma história ancestral (CHUVA, 2009, p.46). No Brasil, apesar de haver, desde fins do século 19, ideias neste sentido, é durante o primeiro Governo Vargas que medidas efetivas são criadas para a construção de uma memória nacional. Nos anos de 1930 e 1940, o nacionalismo configura-se como uma política de Estado orientada por um "projeto de unidade nacional", ou seja, um projeto que busca uma "feição homogeneizada" que deve ser reconhecida por toda a comunidade da nação "imaginada". Nesse processo de formação do Estado acontece um significativo investimento em uma "biografia da nação", com o objetivo de produzir "profundidade histórica" (CHUVA, 2009, p.30-31; ANDERSON, 2009).

Em "A República, a História e o IHGB", Ângela de Castro Gomes (2009) nos fala deste investimento em uma "biografia da nação" (CHUVA, 2009, p.30-31) e propõe uma releitura da Primeira República, quando as questões de memória e de uma identidade nacional por meio do civismo, da história pátria, do ensino de História e, por conseguinte, da música como uma marca nacional estão associadas ao projeto político cultural do período, voltado para a "formação da nacionalidade brasileira". Estes valores, são debatidos e maturados "na arena" dos campos intelectual e político por diferentes tipos de intelectuais (produtores de bens simbólicos), que "elegem o campo da educação como espaço privilegiado para uma práxis(ideias indissociáveis de ação)". Este investimento em um projeto político cultural de nação moderna, desde as décadas iniciais da Primeira República, em meio às tensões, disputas e lutas políticas, encontra condições de materialidade no Brasil do pós-1930 (GOMES, 2009, p.13).

²² Sobre a origem da noção de patrimônio e a produção de uma história ancestral da nação ver: POULOT, 2009.

Para dar andamento ao projeto político-cultural do Estado, num contexto de (re) organização do estamento burocrático, como tratou Sérgio Miceli (1979) em seu livro seminal,²³ múltiplas agências são instituídas. O interesse pelo patrimônio, no que se refere aos "domínios do social passíveis de gerar heranças", leva à criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) em 1937²⁴. As ações de preservação cultural instauradas pelo Sphan concentram-se nos objetos arquitetônicos, distinguidos como *monumentos históricos*. Iniciativas voltadas para o registro e a pesquisa de manifestações e fazeres culturais de grupos étnicos originados de diferentes épocas históricas e de ambientes sociológicos podem ser identificadas nas práticas de outros organismos, como é o caso da Discoteca Pública Municipal de São Paulo (CAROZZE; TONI, 2013; MOYA, 2010), e, no âmbito da América Latina, por meio da Divisão de Pesquisas Musicais do Instituto de Estudos Superiores da Universidade de Montevidéu (MONTERO, 1998), responsável pelas primeiras edições do *Boletim Latino-Americano de Música*. Ao longo desta tese, vamos verificar iniciativas desse tipo quer na atuação da SEMA, vinculada à Prefeitura do DF, quer no CNCO, ligado à estrutura do Ministério da Educação e Saúde.

Para a legitimação do projeto político de Estado, a noção de patrimônio torna-se "tão natural e reconhecida quanto a própria ideia de nação" (CHUVA, 2009, p.30). São desenvolvidas estratégias em que a noção de "patrimônio nacional" – que subentende a valorização de bens materiais e imateriais eleitos como símbolos do Estado – perpassa as questões educacionais. Nesse processo, um diálogo interdisciplinar é estabelecido no sentido de dar materialidade ao projeto de Estado. Um amplo grupo de reformadores sociais que acredita "no poder transformador da cultura e do ensino da palavra escrita" (GOMES, 2009, p. 10) investe na educação como um campo propício, capaz de aglutinar diferentes disciplinas para a consecução de um ideário. Na concepção desse grupo, por seu valor pedagógico, a história possui uma "evidente *missão* fundada em sua capacidade de fazer conhecer o passado comum de uma nação e, assim, despertar o

²³ MICELI, Sergio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil*. 1979.

²⁴ O órgão de preservação brasileiro denominado Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan) nasce com a Lei nº 378, de 13 de janeiro de 1937, que dispõe quanto à organização do Ministério da Educação e Saúde (MES).

amor à pátria de seus cidadãos" (GOMES, 2009, p. 10). Nesse momento, também a música, em "seu destino social e educativo" (GOMES, 2009, p. 50), é acionada nessa missão. Apoiada em narrativas históricas e integrada a outras linguagens artísticas (literatura, cinema, teatro, dança, artes plásticas), sua vertente educacional é utilizada como ferramenta estratégica para motivar o sentimento de pertencimento a uma comunidade imaginada, na construção de um passado comum, como a história de vida da nação. As agências públicas responsáveis por esse programa de música e canto orfeônico, em conjunto com outros organismos, podem ser consideradas lugares de sociabilidade, espaços de atuação dos sujeitos que participam do processo de produção de uma identidade nacional brasileira, processo esse que, além de inconcluso e permanente, remete sempre "[...] a dimensões simbólicas, envolvendo a invenção, a divulgação, a imposição e a adesão de um grupo a ideais, valores, crenças, ideologias, etc., operacionalizados e/ou materializados em instituições, rituais, festas, símbolos, etc. [...]" (GOMES, 2009, p.29).

Para entender, no âmbito do programa de música e canto orfeônico dos anos de 1930 e 1940, a configuração particular das práticas de intelectuais e artistas, em suas diferentes funções junto às agências de Estado, recorro ao conceito de campo (político, cultural), de Pierre Bourdieu (2001). Este conceito é imprescindível a este estudo para o entendimento sobre o "funcionamento" dos campos (musical, educacional), ou seja, "[...] a lógica de suas transformações, a estrutura das obras que produz e a lógica de sua sucessão [...]". Contribuí ainda no exame sobre a "representação" de bens simbólicos nas relações de "produção, reprodução e difusão", em constante diálogo com as questões políticas e sociais de seu tempo (BOURDIEU, 2001, p.105). Isso porque, para além de questões específicas tratadas neste trabalho, esta perspectiva é operacional para se compreender dois aspectos identificados a partir desta investigação: a gênese da estruturação de um campo para a educação musical brasileira, relacionada ao lugar que o ensino de música passa a ocupar no projeto político-cultural do Estado; e como se configura, no campo musical do Brasil e da América Latina (1930 e 1940), a preocupação e a valorização de elementos das manifestações culturais. Nas décadas subsequentes, esta questão vai se constituir em objeto de interesse na construção, desde

os anos 2000, de uma nova esfera de atuação no campo específico do patrimônio cultural, desdobramentos estes que não serão tratados neste estudo.

Ao propor uma investigação sobre este projeto de educação musical por meio de um recorte que envolve agências e agentes reunidos por um tipo específico de integração, que visa o consentimento e adesão pela via cultural, a abordagem de Antonio Gramsci (1932-1933) oferece uma importante contribuição à reflexão acerca das práticas pedagógicas realizadas no campo da música. O pensador italiano trata da construção de um pensamento hegemônico que objetiva não apenas um projeto econômico, mas a formação de um consenso junto às massas. Esta perspectiva de análise pode ser aplicada ao programa de música e canto orfeônico se considerarmos as diversas formas de atuação dos agentes e agências que participam desse projeto, especialmente se recorrermos à uma das lentes proposta por Gramsci que privilegia a dimensão da vontade e a dimensão da perspectiva de transformar nos discursos e nas práticas desses atores, mobilizados em torno de um projeto moderno de nação.

Sob essa perspectiva, diversas pistas e possibilidades de análise emergem das fontes documentais acionadas nesta investigação, em especial dos números do *Boletim Latino-Americano de Música*, entendido neste trabalho como um espaço organizacional de expressão de uma rede transnacional de intelectuais. Em diálogo com as questões políticas e sociais de seu tempo, estes intelectuais produzem, reproduzem e difundem por meio do *Boletim* suas ideias, suas obras musicais, seus projetos educativos e culturais (bens simbólicos) voltados, entre outros aspectos, para a formação de consenso em seus campos de atuação.

No livro *Intelectuais Mediadores – práticas culturais e ações políticas*, o ponto de vista adotado por Ângela de Castro Gomes e Patrícia Hansen (2016), com relação aos diferentes tipos de intelectual "nomeados como intelectuais mediadores" ou "mediadores culturais", e à opção por designar "seus diversos tipos de ação" como "atividades ou práticas de mediação", é também utilizado como referência para este estudo (GOMES; HANSEN, 2016, p.8-9). Este modelo de abordagem vem ao encontro de uma das principais preocupações desta tese que é "[...] vislumbrar a variedade de práticas, funções, produtos e modos de operar, sempre sociais e políticos [...]", que

correspondem ao fazer desses intelectuais na "construção de identidades culturais de indivíduos e comunidades" (GOMES; HANSEN, 2016, p.8-9). Ou seja, o conceito de intelectual medidor é operacional na medida em que um dos objetivos deste estudo é, na esfera da educação musical, tentar entender e, dentro do possível, apontar como ocorrem as práticas culturais de mediação desenvolvidas por um grupo de intelectuais vinculados, direta ou indiretamente, às agências governamentais.

Ao operar com uma "acepção mais ampla" sobre o conceito de intelectual, Gomes e Hansen (2016) consideram intelectuais os indivíduos que produzem conhecimentos, comunicam ideias e estão "direta ou indiretamente vinculados à intervenção político-social". Sob essa lente, minha intenção é tratar os agentes que transitam de forma entrelaçada pelas áreas da música, da educação, da política, entre outras, como *atores estratégicos*, que se articulam "[...] não sem tensões, mas com distinções, ainda que historicamente ocupem posição de reconhecimento variável na vida social [...]" (GOMES, HANSEN, 2016, p.10).

As pesquisas voltadas para a história cultural, além de priorizar as dinâmicas de produção e circulação de bens culturais, interessam-se "pelas operações de apreensão da realidade" em função dos "pontos de vista dos sujeitos históricos" (GOMES; HANSEN, 2016, p.12). Em grande parte da literatura sobre o objeto desta tese os trabalhos sobre recepção cultural em que os sujeitos ou o público podem ser deslocados para um lugar de diálogo e apropriação das intenções do criador são desconsiderados. Os técnicos e professores das agências, os alunos, seus familiares e mesmo as gerações posteriores são colocados num espaço sedimentado pela passividade. Por sua relevância, esta questão-problema merece um exame aprofundado e neste estudo será tangenciado.

Para tentar compreender o discurso produzido pelos intelectuais mediadores que, nos anos de 1930 e 1940, atuam na *formação cívica, artística e educacional* de crianças, jovens e adultos e, do mesmo modo, entender, na literatura produzida sobre o assunto, qual a representação construída sobre esse momento da educação musical brasileira, o estudo de John G. A. Pocock (2013) acerca das questões da linguagem na elaboração do discurso fornece ferramentas que auxiliam na interpretação das informações que estão

nas entrelinhas tanto das fontes documentais quanto das referências acionadas sobre o tema.

A hipótese defendida nesta tese é de que o discurso monumental elaborado em torno da figura de Villa-Lobos artista e funcionário público oculta questões mais específicas de um projeto político-cultural em curso. Parte expressiva da literatura sobre o programa de música e canto orfeônico classifica Villa-Lobos como "produtor original ou criador" (GOMES; HANSEN, 2016, p.12) deste projeto de educação musical. Sob esta perspectiva o compositor é destacado do conjunto de agentes – indivíduos e instituições – no qual está inserido para ser tratado como protagonista. Nos termos utilizados, é atribuída ao compositor a total ingerência tanto na criação dos decretos relacionados ao ensino de música e canto orfeônico quanto na instituição das agências responsáveis por esse programa. Apesar de apresentar variações, essa operação de monumentalização se desenvolve por duas vias distintas. Por um lado, no sentido da excepcionalidade e, por outro, num tom de julgamento crítico, pela associação do canto orfeônico à propaganda política do Estado Novo. Ambas impregnadas de "carga de valor", pela impossibilidade de o narrador transformar-se num "espelho neutro" (BEARD *apud* DRAY, 1988, p. 37). Esses diferentes tipos de discurso monumental colaboram com a imprecisão das informações acerca dos aspectos burocráticos administrativos relativos aos organismos de Estado responsáveis pelo programa de música e canto orfeônico, assim como com relação às questões conceituais e práticas e aos referenciais teóricos utilizados para a consecução desse projeto.

Ciente de que "os termos escolhidos não são neutros" (GOMES; HANSEN, 2016, p.13), o objeto desta tese não é enveredar por uma narrativa que demarque o caráter excepcional de Villa-Lobos, ou que referende sua participação ou "cooptação" (MICELI, 1979) ao projeto político-ideológico do Estado. Procuro me afastar dessas leituras estanques, por entender que os discursos monumentais podem enfraquecer a problematização dos fenômenos culturais em seus múltiplos aspectos. Em outras palavras, podem levar ao silenciamento acerca das diferentes abordagens que esse projeto apresenta e, dessa forma, reduzir o potencial interpretativo que o tema oferece. O aspecto monumental em Villa-Lobos é uma questão que demanda atenção,

considerando-se que é muito tênue a linha a ser percorrida por um narrador que pretende tratar o tema da educação musical nos anos de 1930 e 1940 sem deixar que esse personagem ocupe o centro do texto. Logo, mesmo incorrendo em certos riscos, sua presença não pode ser desconsiderada, uma vez que o compositor representa uma consistente linha de continuidade nos diferentes andamentos do ensino de música e canto orfeônico do período.

Ao examinar os fatos históricos e refletir sobre as versões construídas sobre o tema, busco me afastar da premissa que Norbert Elias (1995) denomina "a presunção da visão *a posteriori*". Segundo Elias (1995), "[...] tal presunção esconde a estrutura do que agora chamamos de *história*. Também impede nossa compreensão do significado que, num tempo passado, o curso dos eventos tinha para os próprios seres humanos que os viviam [...]" (p.16).

V. Produção e reprodução de discursos

Ao pensar este programa de música e canto orfeônico na história da educação musical no Brasil, retomo as palavras do crítico e professor de literatura brasileira Alfredo Bosi (1999): "é preciso atravessar o mosaico das superfícies"(p.8). Parte da literatura que aborda este programa de música e canto orfeônico opera com a perspectiva autoritária que caracteriza o Estado Novo para tratar todas as fases deste projeto (CHERÑAVSKY, 2003; CONTIER, 1989, 1996, 1998; FUCCI AMATO, 2016; FULKS, 1991; GILIOLI, 2003, 2008; LEMOS JUNIOR, 2012; MAZZEU, 2002; MONTI, 2009; NORONHA, 2011; SOUZA, 1992; WISNIK, 1977, 1999, 2004). Alguns traços recorrentes são observados nestes trabalhos: associação generalizada deste programa de educação musical e do conjunto de suas práticas educacionais a uma concepção autoritária; ênfase nas demonstrações orfeônicas, atividade de fácil conexão com os argumentos fundamentados nesta perspectiva autoritária, e que "a pressunção da visão *a posteriori*" (ELIAS, 1995, p.16) nos impulsiona a distinguir em detrimento de outros aspectos e ações menos visíveis; imprecisão na historicidade das instituições; tratamento insular conferido à figura de Heitor Villa-Lobos que, de forma contínua,

atravessa o recorte temporal examinado como coordenador das agências encarregadas da execução deste projeto.

Insistir com os discursos acima mencionados significa naturalizar determinadas versões dos fatos e minimizar o influxo de versões imaginadas à luz da evolução da historiografia em curso sobre o período Vargas, apresentadas por BOMENY, 1999, 2001; FÁVERO, 2000; GOMES, 2009; GOMES; HANSEN, 2016; MENDONÇA, 2002; PANDOLFI, 1999; VIDAL, 2001; XAVIER, 2002, 2012, 2016. Como observado por Norbert Elias (1995), as abordagens que se apoiam em conceitos estáticos de épocas, deixam de considerar as dinâmicas do conflito num campo social e político mais amplo. O sociólogo adverte ainda que, tais categorias, por serem “abstrações acadêmicas, que não fazem justiça ao caráter processual dos dados sociais observáveis a que se referem”, podem deixar escapar situações, peculiaridades e até mesmo “realizações notáveis” nas chamadas “fases de transição” (ELIAS, 1995, p. 15).

O aspecto propagandístico deste programa como instrumento ideológico do regime autoritário, bem como o prestígio político de Villa-Lobos, pela representação de sua obra como retrato do Brasil, projetados em uma relação de mão dupla e colocando em destaque as Concentrações Orfeônicas, foi (CONTIER, 1998; WISNIK, 2004) e continua sendo profundamente analisado e exaustivamente debatido (BORGES, 2008; GONÇALVES, 2017; PARADA, 2008, 2009). Neste trabalho interessa examinar o tema sob outras perspectivas.

De acordo com Jusamara Souza (2014), no Brasil “temos pouca experiência com a pesquisa em história da educação musical” (p.112). A proposta desta tese é levantar algumas questões e tentar apontar caminhos para as histórias da educação musical brasileira, contidas no seio deste programa de música e canto orfeônico: a história das instituições; a história do ensino de música e sua institucionalização dentro da escola; a história de movimentos pedagógico-musicais; a história dos cursos superiores de música no Brasil; a história da educação musical a partir dos livros didáticos; a história do processo de formação profissional do educador musical. E ainda, no caso do recorte proposto, destacar a difusão deste projeto de música e canto orfeônico no ambiente do *Boletim Latino-Americano de Música*, espaço relacional que

materializa a rede de ideias e práticas de determinados grupos de intelectuais envolvidos com a música.

Os discursos produzidos sobre o canto orfeônico durante o período Vargas abarcam múltiplas disputas, inerentes à ação política dos diferentes tipos de sujeitos,"[...] desde aqueles referentes a posições de reconhecimento e poder no campo intelectual e político até as que se referem às definições e concepções [...]" de uma história a ser narrada (GOMES, 2009, p.27). As ideias de Foucault (1979) sobre as narrativas de *poder-estratégia* podem ser consideradas quando pensamos a produção e reprodução de discursos e sua apropriação por indivíduos e instituições, de forma mais ou menos contundente. Esta reflexão pode ser aplicada tanto às narrativas construídas pelos agentes que integram a rede mobilizada por Villa-Lobos a partir da década de 1930 e mantida com a criação do Museu Villa-Lobos, quanto à literatura sobre o tema produzida e reproduzida nas últimas três décadas.

Pela posição que ocupa como agente catalisador, pois participa de redes já existentes e mobiliza novas redes, Villa-Lobos é responsável por impulsionar e dar representação a um projeto que nasce no interior das reformas do sistema de ensino do Distrito Federal e que, para além da instrução de crianças, jovens e adultos, investe na formação de professores. A centralidade de Villa-Lobos na implantação do programa de música e canto orfeônico é referendada pela historiografia e predomina nas narrativas produzidas pelo Museu Villa-Lobos. Herdeiro do legado do compositor, o museu produz discursos e dissemina informações por meio de suas "práticas de mediação cultural", desenvolvidas "por um conjunto diversificado de atores" (GOMES; HANSEN, 2016, p. 9). A construção desse tipo de relato se fundamenta no reconhecimento de sua obra musical, dentro e fora do país, somado ao fato da total entrega e exposição do artista na condução de agências públicas responsáveis por um amplo programa de educação musical, durante a Era Vargas.

Nas décadas posteriores aos episódios ocorridos nos anos de 1930 e 1940, um grupo de intelectuais especialistas que conviveu com Villa-Lobos, já mencionados anteriormente, exerce atividades no campo da música e musicologia, da crítica musical, do ensino em universidades e escolas, e em outros organismos públicos. Testemunhas

dos eventos que hoje são parte da história da música e da educação musical brasileira, estes agentes tornam-se responsáveis pela produção e circulação deste capital (as vivências). Detentores dessa memória, dedicam-se a afirmar a genialidade musical do compositor e destacar sua importância como educador. Essa operação favorece a centralidade de Villa-Lobos nas narrativas sobre o programa de música e canto orfeônico. Personagens do campo das artes e das ciências, com frequência, sofrem esse procedimento que chamamos aqui de monumentalização. No caso de Villa-Lobos, o lugar ocupado como expoente do nacionalismo musical brasileiro colabora para a contínua renovação desse processo. Outros autores, que não participaram ao lado do compositor da execução desse programa de música e canto orfeônico alinham-se a esta abordagem: Bruno Kiefer, (1977, 1981); Ermelinda Paz (2000, 2004); José Maria Neves (1981); Luiz Paulo Horta (1987); Maria Célio Machado (1987); Vasco Mariz (1994, 2005, 2006) e outros. Esse aspecto monumental consolida a vinculação da imagem/obra do compositor ao patrimônio cultural brasileiro. A própria existência do Museu Villa-Lobos alicerça essa condição.

Das últimas duas décadas do século passado até agora, distintas vozes somam-se ao coro de especialistas acima mencionados para discorrer sobre o ensino de música e canto orfeônico no Brasil dos anos 1930 e 1940. O tema é esquadrihado por profissionais de diferentes campos do conhecimento que aplicam suas ferramentas de ofício na análise desse projeto de educação musical. Como observou Gomes (2005), a curiosidade intelectual traduzida em pesquisas nas áreas de Música, Educação, História, Literatura, Antropologia, entre outras, aflora a partir dos anos de 1980, quando o Brasil se mobiliza para dar fim ao regime militar e restabelecer o pacto entre sociedade e Estado em bases mais democráticas. Entram em pauta temáticas que permitem uma discussão sobre "[...] como o país construiu seu conceito de cidadania e de democracia através do tempo [...]" (GOMES, 2005, p. 9). Nesse ambiente ocorre a ampliação dos cursos de pós-graduação nas universidades e são disseminados os primeiros estudos que, de forma mais explícita, relacionam o programa de música e canto orfeônico às políticas culturais, ao autoritarismo e às classes trabalhadoras na Era Vargas. As concentrações orfeônicas são destacadas como um dos principais recursos de

comunicação e propaganda de massas, utilizados na construção de identidades coletivas e na legitimação do projeto político-ideológico do Estado. Nas dinâmicas de produção, reprodução e circulação de bens simbólicos, outras maneiras de tratar o assunto se configuram. Uma geração de autores afinados com as narrativas produzidas pelos sujeitos históricos que viveram os eventos ocorridos em 1930 e 1940 (muitos deles colaboradores do Museu Villa-Lobos) coexiste com estudiosos que, sob outra perspectiva, especialmente a partir dos anos de 1980, publicam trabalhos sobre o assunto.

Na esteira dos debates e da "curiosidade intelectual" (GOMES, 2005, p. 9) que marcam a década de 1980, dois autores, Arnaldo Daraya Contier²⁵ e José Miguel Wisnik²⁶ estabelecem um estreito diálogo entre os campos da Música, da História e da Literatura. Voltam-se para a compreensão e (re) leitura do período Vargas, capítulo da história brasileira em que a música e o canto orfeônico ganham visibilidade e são referenciais para o tema. No cenário de desfecho do regime militar e da redemocratização política, sintomaticamente, ambos evocam o Estado Novo. É possível dizer que a perspectiva analítica destes dois especialistas influencia uma grande parcela dos estudos produzidos sobre o assunto a partir da década de 1990 (BORGES, 2008; CHERŃAVSK, 2003, 2006; FULKS, 1991; GILIOLI, 2003, 2008; HIKIJI, 2006; MAZZEU, 2002; MONTI, 2009; NORONHA, 2011). Por essa razão, seus nomes/estudos são aqui considerados.

No caso de Arnaldo Daraya Contier, em seu trabalho de livre-docência realizado em 1988, o historiador reflete acerca das relações entre Música, Nação e Modernidade e analisa tanto o ideário de Mário de Andrade quanto a relação cultura e poder político nos anos de 1920 e 1930, por meio da atuação de Heitor Villa-Lobos no programa de música e canto orfeônico. Este assunto se inscreve, gradativamente, nas reflexões do historiador, como demonstram seus artigos *Música e Ideologia no Brasil* (1978) e *Música e História* (1989). Nos anos de 1990, Contier publica *Villa-Lobos: o*

²⁵ Historiador, professor de História Contemporânea pela Universidade de São Paulo (1988) e professor na área de História Cultural na Universidade Presbiteriana Mackenzie.

²⁶ Músico, compositor, ensaísta e professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo.

selvagem da modernidade (1996) e *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo* (1998). Este segundo estudo, Resultado da conferência "Villa-Lobos e o Programa de Canto Orfeônico" proferida em setembro de 1998, no XIV Encontro (Sujeito na História: Práticas e Representações), promovido pelo Núcleo Regional de São Paulo da Associação Nacional de História (ANPUH-SP), *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo* (1998) é mencionado com maior regularidade na literatura sobre o tema e nos permite, de forma mais explícita, uma abordagem comparativa com o também difundido ensaio intitulado *Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)*, produzido por outro autor, referencial nas décadas de 1980 e 1990, José Miguel Wisnik.

O estudo em questão, *Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)* do músico e ensaísta José Miguel Wisnik (2004) resultou do seminário *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira* (1980-1981), organizado por Adauto Novaes, com a participação de Marilena Chauí e promovido pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas da Funarte. Este ensaio foi editado conjuntamente com o trabalho de Enio Squeff (2004), intitulado *Reflexões sobre um mesmo tema*, no livro *O nacional e o popular na cultura brasileira*. Publicado pela primeira vez em 1982, o livro ganha uma segunda edição em 1983, e é reimpresso em 2004. Desde os anos de 1970, Wisnik aproxima-se desta temática em *O coro dos contrários* (1977) e, ainda, ao fim dos anos de 1990 escreve *Villa-Lobos, um descobridor do Brasil* (1999).

De modo breve, é possível dizer que a aproximação de ideias entre esses dois autores pode ser percebida tanto no agradecimento de Wisnik (2004) ao historiador – logo na abertura, Wisnik (2004) agradece a Arnaldo Contier "a indicação das fontes de consulta sobre o programa do Canto Orfeônico" (p. 129) – quanto nas referências feitas por Contier (1989) ao autor de *O coro dos contrários*, no artigo *Música e história*. Esse diálogo transparece, também, nas semelhanças encontradas nos ensaios – *Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo* (CONTIER, 1998) e *Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)* (WISNIK, 2004) –, ambos produzidos a partir de palestras proferidas em espaços de debates. Nesses estudos, os

textos dos especialistas possuem pontos em comum, identificados na estrutura analítica, no uso de vocabulário e nos exemplos utilizados.

Cada um a seu modo e com as ferramentas próprias do ofício, José Miguel Wisnik e Arnaldo Daraya Contier apoiam-se nas considerações de Walter Benjamin²⁷ sobre a organização das massas e a "estetização da política" no fascismo (WISNIK, 2004, p. 189; CONTIER, 1998, p. 37-38). Discorrem sobre a pedagogia autoritária do programa do canto orfeônico no Estado Novo, que imprime disciplina e civismo ao povo (deseducado ou educando), partindo do tom patriótico e hínico (WISNIK, 2004, p. 73 e 174; CONTIER, 1998, p. 29). Para tais associações, o "aspecto propagandístico cívico" das concentrações orfeônicas é bastante explorado no corpo dos dois textos, em especial nos subitens *O orfeão do Estado Novo / Esse coqueiro que dá coco* (WISNIK, 2004, p. 178); e *Os "espetáculos" cívico-artísticos* (CONTIER, 1998, p. 65). Os dois autores acionam diversas fontes, apoiam-se em trabalhos produzidos pelos colaboradores do Museu Villa-Lobos, como a série *Presença de Villa-Lobos*, e, ainda, utilizam como referência o *Boletim Latino-Americano de Música*, volumes III (1937) e VI (1946). Na estrutura do texto enfatizam termos como "disciplina" e "civismo". Para demonstrar essa ideia recorrem a um exemplo comum: a dedicatória registrada pelo antropólogo Edgard Roquette Pinto, na ata de abertura do primeiro ensaio do Orfeão de Professores do Distrito Federal, em 1932 (WISNIK, 2004, p. 180; CONTIER, 1998, p. 32).

Os dois autores utilizam um modelo semelhante para falar da "luta pela institucionalização do canto orfeônico" e para expor como "o projeto de Villa-Lobos sobre o ensino do canto orfeônico" se concretiza lentamente, durante os anos de 1930 (CONTIER, 1998, p. 26). A criação da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) é mencionada: Contier (1998) descreve que "[...] Getúlio Vargas em atenção aos apelos de Villa-Lobos [...] aprovou a criação da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) para implantação do canto orfeônico nas escolas

²⁷ BENJAMIN, W. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural. A edição utilizada por Wisnik (1984) é de 1975 (p. 33). E Contier (1998) recorre a uma edição de 1980 (p. 27).

da municipalidade do Rio de Janeiro [...]” (p. 29-30); e Wisnik (2004), “[...] zelava pelo Orfeão e pelo curso que formava professores de canto uma Superintendência de Educação Musical e Artística da Municipalidade [...]” (p. 181).

Na mesma linha que Contier (1998), Wisnik (2004) analisa o programa de música e canto orfeônico e menciona a instituição responsável pela execução do projeto (p. 179; 185). Avança com algumas informações e sinaliza para um ponto que na literatura produzida sobre o tema se configura como uma ausência e, neste sentido, representa uma tensão, ganhando destaque nesta tese: “[...] há quem considere que a ação orfeônica de Villa-Lobos não deveria ser encarada pela faceta autoritária com que se apresenta nos numerosos relatórios e textos de propaganda do DIP getulista, mas como representante de uma orientação humanista tradicional que marcava presença nos primeiros anos do Governo Vargas por intermédio da ação de Anísio Teixeira na Diretoria de Instrução Municipal do Rio de Janeiro. [...]” (p.185). Apesar desta breve observação, Wisnik (2004) segue no caminho apontado por Contier, reforçando a associação da imagem do compositor à figura de Getúlio Vargas e ao Estado Novo. Recorre a um paralelismo poético simbólico entre os dois personagens para refletir sobre o "modelo autoritário" desse programa de educação musical.

A construção de uma narrativa associando a ação orfeônica de Villa-Lobos aos "numerados relatórios e textos de propaganda do DIP getulista" (WISNIK, 2004, p. 185) é também uma questão que promove imprecisões com relação à historicidade tanto das agências quanto das publicações sobre este projeto de educação musical, considerando-se que, entre os relatórios impressos²⁸ até o momento conhecidos, e

²⁸ Tratados nesta tese como fonte documental, todos esses relatórios são assinados por Heitor Villa-Lobos: **SEMA – relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936**. Boletim Latino-Americano de Música, Instituto de Estudos Superiores, Montevidéu, tomo III, ano III, abr. 1937(a); **Programa de Ensino de Música**. Série C, Programas e Guias de Ensino, Número 6. Jardim da Infância, Escolas Elementar Experimental e Técnica Secundária e Cursos de Especialização e Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico. Departamento de Educação do Distrito Federal. Oficina Gráfica da Secretaria-Geral de Educação e Cultura, DF, 1937(b); **O ensino popular da música no Brasil: o ensino da música e do canto orfeônico nas escolas**. Introdução, Síntese de um Relatório e o "Índice e Quadro Sinótico" do "Guia Prático". Departamento de Educação do Distrito Federal, Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), Oficina Gráfica da Secretaria Geral de Educação e Cultura, RJ, 1937(c); **A música nacionalista no Governo Getúlio Vargas**, DIP, s.d. [1940]; **Educação Musical**. Boletim Latino-Americano de Música, Instituto Interamericano de Musicologia, Rio de Janeiro, ano VI, tomo VI, primeira parte. abr. 1946.

acionados como fonte nesta tese, três são de 1937, anteriores à instauração do Estado Novo e à criação do DIP (*SEMA – relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936; Programa do Ensino de Música, Série C, Programas e Guias de Ensino, Número 6; O Ensino Popular da Música no Brasil: o ensino da música e do canto orfeônico nas escolas*). Apenas um deles é produzido sob a chancela do DIP (*A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas*) e, ainda, o mais citado na literatura, intitulado *Educação Musical*, publicado no *Boletim Latino Americano de Música* em 1946, remete a uma compilação de todos os textos mencionados.

Esclarecer a “orientação humanista tradicional” desse programa nos “primeiros anos do Governo Vargas”, por meio da “ação de Anísio Teixeira” (WISNIK, 2004, p. 185), não representa uma preocupação para esses autores. Prevalece a opção por uma escrita construída sob a ótica do período estadonovista, que privilegia a “faceta autoritária” do programa de música e canto orfeônico, associado à centralidade da figura de Villa-Lobos. Curiosamente, na mesma ocasião em que os trabalhos de Contier (1984) e Wisnik (1982, 1983) são disseminados, a diretora do Museu Villa-Lobos registra um depoimento no *Boletim Técnico-Cultural*²⁹ da instituição. Em “Villa-Lobos – o educador”, Arminda observa: [...] “Muito se tem escrito e estudado sobre a sua figura, mas na verdade ainda tal pesquisa não corresponde ao resultado que se espera [...]”.

Sem pretender circunscrever esta análise à produção desses dois autores, estas considerações objetivam pontuar o papel desses estudos como referência para o tema. Brotadas da interdisciplinaridade entre Música, História, Literatura, as

²⁹ Depoimento de Arminda Villa-Lobos sobre o trabalho de Villa-Lobos e a educação musical: “Muito se tem escrito e estudado sobre a sua figura, mas na verdade ainda tal pesquisa não corresponde ao resultado que se espera. Não de pensar que já se trouxe à tona todas as facetas desse grande vulto. Como se enganam! Há controvérsias, indiferentismo ao que Villa-Lobos se propôs no campo educacional. Esta é a principal faceta – O Educador. Considera-se assombro, magia e milagre vê-lo dominar uma grande massa atingindo um número superior a 40.000 estudantes, músicos de banda e instrumentos de percussão. Não há a seleção exigida para que esses espetáculos sejam considerados manifestações de arte. A beleza plástica e a precisão de todo o conjunto, no entanto, transmitem o sentimento artístico. Esse trabalho gigantesco de grandiosidade não é, porém, a marca principal de Villa-Lobos na missão de educador apaixonado. É apenas um reflexo, fruto do cotidiano. O que importa no educador Villa-Lobos é sua entrega total à educação social por intermédio da música”. In: *VILLA-LOBOS, Arminda. Villa-Lobos – o educador. Boletim Técnico-Cultural, Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, ano II, n. 1, p. 1-2, 1984.*

contribuições de Contier e Wisnik podem ser identificadas nas investigações realizadas nas últimas três décadas. Uma nova geração, nos campos da História, da Literatura, da Educação Musical, da Antropologia, entre outros, apoia-se nas reflexões ora enfrentadas ora sinalizadas por estes especialistas (CONTIER, 1978, 1996, 1998; WISNIK, 1977, 1999, 2004). A chave de interpretação proposta, que pretende uma abordagem crítica do assunto, ainda que sob uma perspectiva às avessas dos tradicionais discursos musicológicos, do mesmo modo, reforça o aspecto monumental da figura de Villa-Lobos, favorecendo as ausências em torno de questões que, por constituírem uma preocupação nesta tese, merecem ser problematizadas.

Com este recorte, alguns pontos relevantes para os aspectos examinados neste estudo podem ser sinalizados. Um deles refere-se à centralidade da figura de Villa-Lobos nesse programa de educação musical. Retirado do contexto das reformas de ensino promovidas pelo Estado, especialmente pela Prefeitura do Distrito Federal em sua fase de implantação, e da rede de agentes e agências em que está inserido, é tratado sob a perspectiva do "produtor original ou criador" (GOMES; HANSEN, 2016, p. 12) na idealização e condução deste projeto em suas diversas dimensões (política, educacional, artística, jurídica). A abordagem privilegiada por Contier (1998) e Wisnik (2004) reproduz-se em diferentes estudos produzidos posteriormente, sejam aqueles de caráter laudatório ou de tonalidade crítica. Em muitos casos, apesar do empenho dos autores em contextualizar historicamente os fatos e/ou elaborar um discurso analítico, voltado para aspectos específicos do programa de música e canto orfeônico (currículo, repertório, práticas pedagógicas), ainda assim a presença monumental do compositor invade as narrativas e rouba a cena.

O segundo ponto diz respeito à trajetória das agências de Estado responsáveis por coordenar esse programa de música e canto orfeônico. Em grande parte da literatura, a historicidade dessas instituições não é distinguida. Nos termos colocados, as informações sobre a constituição desses organismos e suas diretrizes institucionais são imprecisas. Os aspectos político-administrativos que dizem respeito à criação, organização e às formas de atuação das agências responsáveis pela implantação deste programa estão relacionados às reformas políticas e educacionais no sistema de

ensino que se iniciam no âmbito da prefeitura do Distrito Federal. No caso desse projeto de educação musical, "iniciativas idênticas" acontecem "em outros estados por influência do DF" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 559). Posteriormente, o projeto é transposto para todo o território nacional, por meio do Ministério da Educação e Saúde.

A dimensão metodológica do programa de música e canto orfeônico representa outro ponto que demanda maior investigação. Observado sob a lente das redes de sociabilidade, este aspecto é apenas tangenciado nesta tese, por não ser objeto da pesquisa. É possível dizer que o tratamento monumental conferido a Villa-Lobos, do mesmo modo que os exemplos anteriores, de certa forma, ofusca um olhar mais atento acerca das referências teóricas, autores e bibliografia adotada pelos inúmeros e diferentes tipos de intelectuais mediadores, ou seja, tanto os especialistas que atuam na formação do corpo docente para lecionar nas escolas, quanto os professores que aplicam suas nas práticas pedagógicas nos bancos escolares.

O compromisso com os fatos, a partir do contexto histórico, e "a interpretação do sentido desses fatos" (GOMES, 2013, p. 93-94) estão presentes neste processo de escrita. Ao selecionar, ordenar e relacionar os diversos acontecimentos entre si, na tentativa de dar "um sentido ao tempo" em que eles se produzem, o objetivo desta tese é tentar esclarecer tanto o lugar ocupado pelo programa de música e canto orfeônico no projeto de reformulação do sistema educacional do Distrito Federal quanto sua ressonância em todo o território nacional, especialmente a partir da instituição do Decreto nº 4.387, de 8 de setembro de 1933, quando Anísio Teixeira reestrutura os organismos de ensino do Rio de Janeiro. Com esse decreto são criados "institutos e divisões técnicas e administrativas", além de "órgãos de administração, orientação e fiscalização", entre os quais sete superintendências, sendo uma delas a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA)³⁰. Para se compreender a complexidade desse quadro se faz necessário ter como referência a gestão de Pedro Ernesto Batista (1931-

³⁰ Mensagem apresentada à Câmara Municipal do Distrito Federal pelo prefeito em exercício, Olympio de Mello, em 3 de maio de 1936. Oficinas Gráficas do "Jornal do Brasil". Rio de Janeiro. 121p. Disponível em: <<http://memoria.org.br/pub/meb000000430/mensg1936distrfed/mensg1936distrfed.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2018.

1936), inicialmente interventor no Distrito Federal e eleito prefeito constitucional em abril de 1935. Ao convidar Anísio Teixeira para assumir o cargo de diretor-geral de Instrução Pública, em 1931, Pedro Ernesto procura dar continuidade à série de reformas no sistema educacional do Rio de Janeiro, iniciada por Fernando Azevedo, em 1927.

Outra questão verificada nos estudos sobre a educação musical durante a Era Vargas refere-se à forma assimétrica com que as concentrações orfeônicas são analisadas, em detrimento de outros objetivos e ações desenvolvidas. Por ser uma constante nas narrativas sobre o assunto, chama a atenção a ênfase dada tanto ao repertório de hinos e temáticas inspirados nos heróis pátrios quanto aos valores como *disciplina* e *civismo*, atrelados a esses eventos orfeônicos. Esses elementos são realçados em um discurso que os distingue como característicos do regime autoritário instituído com o Estado Novo, sem se levar em consideração o processo de construção "de uma escrita da história e de uma cultura cívica republicana" (GOMES, 2009, p.12) que é anterior aos anos de 1930 e destina-se a legitimar um projeto político para o país desde a Primeira República. De acordo com Gomes (2009), a "criação ou (re)criação" da memória e identidade nacional (p.12) está diretamente relacionada à problemática da educação. No processo de formação dos Estados nacionais modernos (CHUVA, 2009), o valor pedagógico da História, da Literatura e da Música é reconhecido e utilizado em suas diferentes formas de linguagem. Sob esta perspectiva, a apropriação de valores como disciplina e civismo (capital simbólico), enquanto ferramenta para a legitimação de um projeto político-cultural deveria ser analisada na complexidade que caracteriza a materialização dos eventos no decorrer do tempo e espaço, e não apenas de forma circunscrita à instauração do Estado Novo.

As questões-problema acima mencionadas podem ser associadas ao tratamento generalizado dado ao assunto. O quadro histórico que emerge tanto das narrativas elogiosas quanto daquelas de viés crítico caracteriza-se por análises que reforçam a centralidade Villa-Lobos (o caráter monumental), destacando seu posicionamento político no âmbito da educação musical varguista (CHERÑAVSKY, 2003; FUKS, 1991; GALINARI, 2007; HIKIJI, 2006; MAZZEU, 2002; MONTI 2009; ARCANJO LOQUE, 2013). Em vista disso, as permanências e as ausências nos

discursos formulados com relação às ações e práticas educacionais, a rede de intelectuais que atuam nesse projeto, e a imprecisão na historicidade das agências são preocupações que mobilizam a construção desta narrativa e atravessam os capítulos desta tese.

As observações e questões apresentadas acerca dos ensaios de Wisnik (2004) e Contier (1998) sobre o programa de música e canto orfeônico implantado em 1932 objetivam estimular uma reflexão acerca das inúmeras variantes que estão postas quando pretendemos construir uma narrativa, ou seja, quando selecionamos, ordenamos e conectamos os diversos acontecimentos entre si, para interpretá-los segundo a experiência e escolha de uma perspectiva analítica. Não obstante a utilização de fontes referentes a eventos ocorridos na fase anterior a novembro de 1937, relacionadas à atuação da superintendência (SEMA) na administração desse programa de educação musical, a proposta dos dois ensaios é tratar o canto orfeônico durante o Estado Novo. Para o quadro que se quer montar, no momento em que esses trabalhos são produzidos, parece não interessar as perspectivas relacionadas aos episódios ocorridos na fase anterior à Revolução de 1930, relacionados aos intelectuais educadores e às ações junto à Associação Brasileira de Educação³¹ (ABE). Tampouco é relevante o contexto da primeira metade dos anos de 1930, quando esse programa de educação musical ganha materialidade, a partir da reforma da instrução pública promovida inicialmente por Fernando Azevedo³² (1927-1930), quando diretor-geral de Instrução Pública do Distrito Federal, e, posteriormente, continuada e ampliada por Anísio Teixeira (1931-1935) ao assumir o mesmo cargo. No discurso formulado em parte da literatura sobre o programa de música e canto orfeônico (1930-1940) esse tipo de tratamento é recorrente. E

³¹A Associação Brasileira de Educação (ABE), instituída em 1924, no Rio de Janeiro, por um grupo de intelectuais educadores. Faziam parte do grupo: Heitor Lira, José Augusto, Antônio Carneiro Leão, Venâncio Filho, Everardo Backeuser, Edgard Süsskind de Mendonça, e Delgado de Carvalho. (PAIM, 1981; ROMANELLI, 1989).

³² Consubstanciada pelo Decreto nº 3.281, de 23 de janeiro de 1928, essa reforma atinge o ensino técnico profissional, o ensino primário e o normal.

demonstra que houve pouco investimento em aspectos que para este trabalho são relevantes.

Parte dos estudos produzidos após os anos de 1980 busca empreender uma narrativa histórica *a contrapelo* (BENJAMIN, 1994), em oposição aos trabalhos identificados como pertencentes à "tradição musicológica brasileira" e à "cultura oficial" (CHERÑAVSKY, 2003; GALINARI, 2007). Ainda que na contramão dos tradicionais lugares de fala, os discursos críticos, ao reafirmarem a monumentalidade da figura de Villa-Lobos, sob outra perspectiva, silenciam questões e tornam-se hegemônicos. Ao tentar refletir sobre o assunto busco me afastar da "presunção da visão *a posteriori*" (ELIAS, 1995, p.16), compreendendo que a escolha dos elementos relevantes para a composição do quadro a ser montado é, também, determinada por interesses e perspectivas do momento. No tempo presente, quando as ciências sociais e políticas, assim como o campo das artes, em seus inúmeros recortes, oferecem novas possibilidades de leitura, as imprecisões reproduzidas na literatura levam-me a "desconfiar das dicotomias", a me "afastar das chaves explicativas" e a buscar outras "curiosidades intelectuais" (GOMES, 2006, p.9).

A intenção ao escrever esta tese é contar uma história "habitada" pela reflexão crítica, em que "as condições sociais e os condicionamentos [...] tudo que se dissimula e se passa ao mesmo tempo" seja lembrado. E, assim, procurar expor aos leitores "[...] um olhar tão *compreensivo* quanto o que as exigências do método científico nos impõem e nos permitem conceder-lhes [...]" (BOURDIEU, 2012, p. 9-10; grifo meu). Tentar romper com modelos de discurso que, consciente ou inconscientemente, cristalizam-se nos sentidos disseminados sobre este tema representa um *risco* (porque envolve paixão) e um *desafio* (pela responsabilidade de pisar em território complexo e cultivado por especialistas). Entretanto, o universo de possibilidades de leitura que o tema revela instiga este mergulho.

CAPÍTULO 1. CONCERTO BRASILEIRO – Andamentos do Ensino de Música e Canto Orfeônico

Para a construção de uma narrativa acerca do programa de educação musical implantado no Distrito Federal a partir de 1932 e, posteriormente, disseminado por outros municípios do Rio de Janeiro e estados do território nacional, cinco documentos são mobilizados como fontes referenciais. Editados ao longo do recorte cronológico investigado, as décadas de 1930-1940, e assinados por Villa-Lobos, esses materiais são tratados como eixo estruturante para a elaboração deste capítulo, e da tese como um todo. Tendo como foco aspectos políticos e organizacionais, bem como a trajetória das instituições responsáveis pela execução do programa, algumas ações e práticas desenvolvidas são abordadas neste capítulo. As informações encontradas dispersas tanto no conteúdo dos textos quanto na editoração, são pistas para compreendermos o programa de educação musical. As cinco publicações selecionadas são as seguintes:

1-**"S.E.M.A. – Superintendência de Educação Musical e Artística – Relatório Geral dos serviços realizados de 1932 a 1936"**. *Boletim Latino-Americano de Música*, volume III, Oficina Gráfica "Gutenberg", Montevideú, Uruguai, abr. 1937(a), p. 369-405³³;

2- **"Programa do Ensino de Música – Jardim de Infância, Escolas Elementar Experimental e Técnica Secundária e Cursos de Especialização – Série C – Programas e Guias de Ensino, número 6"**³⁴. Departamento de Educação do Distrito Federal. Oficina Gráfica da Secretaria-Geral de Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1937(b), 83p.;

³³ Embora não tenha sido produzido para esse fim, o referido relatório foi publicado no *Boletim Latino-Americano de Música*, volume III, abr. 1937(a), sendo essa a versão que utilizamos.

³⁴ O presidente da Associação Brasileira de Imprensa, Herbert Moses, escreve ao superintendente de Educação Musical e Artística, H. Villa-Lobos, agradecendo o recebimento de quatro exemplares da "última edição do livro Programa do Ensino de Música e Canto Orfeônico, adotado por esta Superintendência desde 1932, sendo um para uso desta Associação e os restantes para a Imprensa". Rio de Janeiro, 1/12/1937, **Pasta Associação Brasileira de Imprensa**, MVL 1979.17A.0002.

- 3- **"O Ensino Popular da Música no Brasil – O Ensino da Música e do Canto Orfeônico nas Escolas – Introdução, Síntese de um Relatório e o Índice e Quadro Sinótico do Guia Prático"**³⁵. Departamento de Educação do Distrito Federal, Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA). Oficina Gráfica da Secretaria-Geral de Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1937(c), 55p.;
- 4- **"A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas"**³⁶. DIP [1940], 69p.;
- 5- **"Educação Musical"**. *Boletim Latino-Americano de Música*, volume VI, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1946, p. 495-588.

1.1. As publicações – cenário para a formulação de questões

Ao analisar o conjunto das publicações elencadas acima verificamos a reprodução dos mesmos textos. Observamos que ocorrem discretas alterações, provavelmente decorrentes dos critérios de organização e objetivos específicos de cada livro. Estas alterações resultam em acréscimos e/ou subtrações de pistas e informações. Examinar de forma simultânea os cinco documentos nos permite perceber a construção dos discursos, as estratégias de circulação e disseminação das ideias acerca desse projeto de educação musical, além de outros aspectos como a historicidade das agências e as formas de atuação dos agentes.

Dentre este conjunto, os dois textos publicados no *Boletim Latino-Americano de Música* - "S.E.M.A. – Superintendência de Educação Musical e Artística –Relatório Geral dos serviços realizados de 1932 a 1936", volume III, 1937(a); e "Educação Musical", volume VI, 1946 - possuem um caráter mais explícito de relatório. Ilustram o aspecto da difusão em rede, no âmbito nacional e internacional, dos variados

³⁵ O presidente da Associação Brasileira de Imprensa, Herbert Moses, escreve ao superintendente de Educação Musical e Artística, H. Villa-Lobos, agradecendo o recebimento do livro *O Ensino Popular da Música no Brasil*, "introdução e synthese do relatório dos trabalhos realizados pela SEMA". Rio de Janeiro, 29/12/1937, **Pasta Associação Brasileira de Imprensa**, MVL 1979.17A.0003.

³⁶ Em um dos exemplares pertencentes ao acervo do Museu Villa-Lobos consta a dedicatória de Villa-Lobos: "À D. Maria Olímpia de Moura Reis, Recordação de Villa-Lobos, Rio 22/11/40". Esta dedicatória é um indicativo do ano de publicação do livro.

estudos e projetos em andamento no período e fazem a principal conexão entre os capítulos desta tese.

O primeiro documento, publicado no Boletim, volume III (1937), como o próprio título informa, "Relatório Geral dos serviços realizados de 1932 a 1936", apresenta uma retrospectiva dos primeiros cinco anos desse projeto de educação musical. Oferece subsídios para se compreender a inserção do programa de música e canto orfeônico no cenário das reformas do sistema de ensino, coordenadas por Anísio Teixeira no Distrito Federal (DF), e que tem na formação de professores uma de suas principais frentes (FÁVERO, 2000; GUALTIERI, 2013; MENDONÇA, 2002; NUNES, 1996; VIDAL, 2001; XAVIER, 2002). Esse relatório se constitui em documento relevante para a compreensão da fase inicial, principalmente se cotejado com as fontes documentais e bibliográficas acionadas. Demonstra o amplo investimento em variadas ações educacionais na esfera da iniciação musical empreendido pelo Diretor Geral de Instrução Pública da Prefeitura do Rio de Janeiro. O canto orfeônico e o "ensino especializado de músico de banda nas escolas técnicas secundárias onde havia banda recreativa" (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 384) são contemplados por meio de práticas pedagógicas interdisciplinares, dentro e fora da escola, e da edição e distribuição de material pedagógico. O teatro infantil, "num gênero entre a *zarzuela* e a *opereta*, dentro da psicologia, temperamento e mentalidade das nossas crianças", utilizando "músicas de temas populares infantis" e "ilustradas com coreografia e bailados" (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 392) e a radiodifusão são mencionados como parte do trabalho desenvolvido pela SEMA. Os corais e as bandas de música escolares apresentam-se em "irradiações pela estação PRD 5, do Departamento de Educação e pela P.R.A. 2 Rádio Sociedade do Rio de Janeiro" (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 389; p. 391). Do mesmo modo, o esforço em arregimentar e formar profissionais de outros municípios e estados (Ceará, Minas Gerais, Pará, Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Sergipe) acontece nessa fase inicial e está registrado nesse relatório (p. 393; p. 404). E, por fim, fica também evidente, em termos sociais, o caráter popular e abrangente do projeto educacional implantado no DF, que, desde o início, investe no protagonismo do canto orfeônico e, de forma simbólica, inaugura o primeiro "grande ensaio de conjunto de várias escolas,

em 14 de julho de 1932, data de comemoração, na França, da queda da Bastilha e da vitória dos revolucionários em 1789, e que simboliza a vitória da liberdade contra a opressão, reunindo 6.650 alunos no estadium do Fluminense Foot Ball Club"³⁷ (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 375).

Já o artigo "Educação Musical", impresso no *Boletim Latino-Americano de Música*, volume VI (1946), possui dupla feição: relatório e programa de ensino. Rememora 14 anos do projeto e, ao mesmo tempo, apresenta o programa de ensino (grade curricular e aspectos metodológicos) dos cursos reconhecidos como de nível superior para magistério, oferecidos pelo CNCO. Publicado em 1946, o texto é uma compilação de trechos dos livros já indicados, que serviram de documento para este capítulo. Apresenta formatação adaptada ao modelo do Boletim, com fotografias e um programa curricular do CNCO. O conjunto de artigos impressos, as agências e os agentes que colaboram nesta edição, e as circunstâncias políticas e culturais que marcam a edição brasileira do *Boletim Latino-Americano de Música*, são aspectos relevantes para a composição da narrativa construída nesta tese, e por isso esse número especial do Boletim será analisado separadamente no capítulo 4.

No ano de 1937, além do relatório impresso no Boletim, volume III (abril, 1937), outros dois documentos são publicados. Um deles, *O Ensino Popular da Música no Brasil – o Ensino da Música e do Canto Orfeônico nas Escolas*, é sugestivo das ideias propostas por Anísio Teixeira com relação à integração da arte na educação

³⁷ Referências sobre o evento de 14 de julho de 1932 foram encontradas nas fontes: 1) "*O ensino de música e canto orpheônico nas escolas públicas: o êxito do ensaio conjunto sob a direção do maestro Villa-Lobos – Uma próxima demonstração de 13 mil vozes*". *Jornal do Brasil* [jul. 1932]. MVL, **Coleção Recortes de Jornais**, 01.062.1.e00; 2) e no Folhetim do "*Jornal do Comercio*". *Pelo Mundo das Artes*. Oscar Guanabara. [jul. 1932]. MVL, **Coleção Recortes de Jornais**, 01.069.1.b.00. Na crônica Oscar Guanabara menciona: "aquele que está educando os coros da escola Normal e das escolas públicas", o "maestrino" Villa-Lobos, "está ameaçando o Rio de Janeiro com uma parada monumental dos seus coros, no dia 14 de julho", para fazer "o que pode ser feito por qualquer professor de cordões carnavalescos, entre os quais existe uma grande quantidade de Villa-Lobos de todos os tamanhos e de todas as cores"; e 3) Ata de reuniões Comissão Técnico Consultiva. Livro de Ouro. Acervo MVL. HVL 05.08.01 / Registro: 82.11.03E.

popular³⁸. E o subtítulo, "Introdução, *Síntese de um Relatório* e o Índice e Quadro Sinótico do Guia Prático", remete à possibilidade de que o texto do Boletim, volume III (1937), tenha servido de referência a essa publicação. O tratamento dado ao "Guia Prático" o diferencia dos outros documentos. O livro destaca-se por mostrar um gráfico denominado "Esquema de Organização e Programa de Ação e Função Técnica e Administrativa da S.E.M.A. – Recreação Social, Cívica e Artística (Música, Bailado, Cenografia e Teatro)". Esse quadro é significativo para demonstrar, em termos conceituais e administrativos, a concepção interdisciplinar do programa de música e canto orfeônico operacionalizado por meio da Superintendência de Educação Musical e Artística. O organograma apresentado, além de possibilitar a visualização da estrutura organizacional da SEMA (cargos e categorias profissionais que são organizadas para atender às demandas do programa), sinaliza para as funções técnicas e administrativas desenvolvidas por essa superintendência não apenas junto a escolas técnicas secundárias e primárias, como também ao lado de outros organismos da prefeitura mencionados neste gráfico: as radioescolas, com destaque para a Rádio PRD 5, os teatros municipais e particulares subvencionados pela municipalidade, a Escola de Bailados e Cenografia e, em especial, a Universidade do Distrito Federal. Esse quadro evidencia o aspecto da integração da arte na educação, para além do protagonismo do canto orfeônico. Observa-se na estrutura da 1ª seção (função técnica e administrativa), ligada diretamente ao gabinete do superintendente, que o ensino instrumental voltado para a formação profissional do músico de banda ocupa um espaço importante, seguido dos Bailados Artísticos e do Teatro Escolar. Nesse livro, a formatação do texto já sinaliza para o modelo adotado no relatório publicado no Boletim, volume VI (1946). Entretanto, o seu conteúdo detalha informações relevantes sobre o projeto e a estrutura da SEMA, que não aparecem nos demais documentos.

O outro livro impresso em 1937, o *Programa do Ensino de Música – Série C, Programas e Guias de Ensino, número 6*, também focaliza aspectos relativos à estrutura

³⁸A "integração da arte na educação popular" é um dos eixos que orientam o projeto político-pedagógico defendido por Anísio Teixeira. Esta expressão é utilizada pelo educador no texto "Villa-Lobos nas escolas" (TEIXEIRA, 1961, p. 186-187).

organizacional e metodológica do ensino de música e canto orfeônico, com ênfase na grade de disciplinas e no funcionamento tanto dos cursos de *canto em conjunto*³⁹, nos segmentos ensino elementar, ensino técnico secundário e formação e especialização para o magistério, quanto dos cursos de instrumentos de banda de música, no caso do ensino técnico profissionalizante. Informações sobre as categorias das escolas, a seriação dos alunos e observações sobre o trabalho desenvolvido esclarecem aspectos do projeto ao mesmo tempo em que abrem espaço para investigação. Logo nas primeiras páginas, as notas: "A organização deste programa foi feita no ano de 1934 pelo maestro H. Villa-Lobos, superintendente de Educação Musical e Artística", e ainda: "edição revista e aumentada em 1937"(p.3), indicam que o primeiro documento impresso sobre o plano de educação musical implantado no DF a partir de 1932 é esse exemplar de 1934. Esclarece ainda que a edição de 1937 representa uma síntese do trabalho desenvolvido nos primeiros cinco anos de execução do programa. No prefácio do álbum *SOLFEGIOS originais e sobre temas de cantigas populares, para ensino de canto orfeônico – 1º volume* (edição Irmãos Vitale, 1940) aparece outra referência a esse documento de 1934: "Do Programa do Ensino de Música escrito em 1934".

O *Programa do Ensino de Música – Série C – Programas e Guias de Ensino, número 6* pode ser analisado como parte da coletânea de Programas e Guias de Ensino – Série C, elaborada em fins de 1934, para atender às diferentes disciplinas e serem utilizados no ano letivo de 1935. Exemplares de *Linguagem e Ciências*

³⁹ Expressão extraída do *Boletim Latino-Americano de Música*, volume III (1937). O autor explica as diferenças entre canto coral, lírico e orfeônico e conclui: "[...] apesar de diferentes entre si, não são mais do que ramos de um tronco único: *o canto em conjunto*". VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 370.

*Sociais*⁴⁰ são mencionados por Vidal (2001, p.72). De acordo com a autora, no contexto de implantação do projeto político-pedagógico pela prefeitura do DF, os *Programas e Guias de Ensino* têm a função de "vulgarizar" e traduzir para ao professorado os conteúdos propostos (VIDAL, 2001, p.73). Seu texto deveria espelhar a experiência dos dois anos anteriores, com relação "à adequação material, pessoal e de horas de aula, de maneira a aproximar-se o mais possível do real" (VIDAL, 2001, p. 321). No caso da educação musical, esse programa representa também a sistematização de conteúdo, pensado especialmente para esse projeto, visando, em maior escala, orientar a formação desse professorado. Tanto a primeira edição do Programa do Ensino de Música (1934) quanto esse exemplar de 1937 são impressos sob a chancela da SEMA (superintendência). Uma parcela dos subsídios coletados para o programa de 1934 se baseiam nas experiências realizadas na administração da agência anterior à SEMA, o Serviço de Música e Canto Orfeônico, responsável pela implantação do projeto desde março de 1932, e somente transformado em Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA), a partir de setembro de 1933.

A pesquisa de Vidal (2001) redimensiona o lugar do exemplar produzido para a esfera da iniciação musical – *Programa do Ensino de Música - Jardim de Infância, Escolas Elementar Experimental e Técnica Secundária e Cursos de Especialização - Série C - Programas e Guias de Ensino, número 6* – no projeto educacional mais amplo. Os programas de ensino das disciplinas deveriam ser reeditados a cada biênio, "incorporando críticas, sugestões e revisões, provenientes de técnicos, de professores e da sociedade" (p. 73). Ao informar a periodicidade da

⁴⁰ Os programas mencionados por Vidal (2001, p. 258) são: PROGRAMA DE LINGUAGEM, Departamento de Educação do Distrito Federal, Série C, Programas e Guias de Ensino, n. 1. Rio de Janeiro: Cia. Ed. Nacional, 1934; PROGRAMA DE CIÊNCIAS SOCIAIS, Departamento de Educação do Distrito Federal, Série C, Programas e Guias de Ensino, n. 4. Volume primeiro: 1º, 2º e 3º anos. Edição Preliminar. Rio de Janeiro: Cia. Ed. Nacional, 1934; PROGRAMA DE CIÊNCIAS SOCIAIS, Departamento de Educação do Distrito Federal, Série C, Programas e Guias de Ensino, n. 4 A. Volume segundo: 4º e 5º anos. Edição Preliminar. Rio de Janeiro: Cia. Ed. Nacional, 1934. Segundo Vidal (2001, p. 72) os guias de ensino têm sido analisados por Marta M. Chagas de Carvalho no projeto "Impressos, Leituras e Instituições Escolares no Brasil", desenvolvido no Centro de Memória da Educação, Faculdade de Educação/USP.

proposta de impressão desses guias de ensino, Vidal (2001) nos ajuda a contextualizar a reedição do documento⁴¹, "revista e aumentada em 1937" (VILLA-LOBOS,1937(b), p. 3). Mais detalhes acerca dessa publicação são apresentados no capítulo 2, tópico 2.2. *As práticas diversas*, que trata das ações desenvolvidas por meio do programa de música e canto orfeônico.

O livro "A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas", editado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda [1940], evidencia as mudanças feitas no projeto político-educacional. A publicação apresenta um caráter bem definido de relatório. Seu conteúdo demonstra, por um lado, que não houve interferências estruturais no conteúdo do programa de educação musical. Contudo, indícios das alterações podem ser percebidos, como a introdução de uma dimensão nacionalista indicada pela ampliação das dimensões dos eventos orfeônicos; pelo controle da edição feita pelo DIP e não mais pela agência da prefeitura do DF, responsável pela coordenação do programa. E verificam-se também mudanças administrativas: é nesse momento que ocorre a modificação da SEMA (Superintendência de Educação Musical e Artística) para Serviço de Educação Musical e Artística (o SEMA). Sob este aspecto, o texto alterna o nome das duas agências numa clara demonstração de reprodução de trechos e sem nenhuma alteração conceitual em termos das práticas desenvolvidas. Dessa maneira, o título do livro e três subtítulos – "A Unidade da Cultura Nacional", "O Brasil Novo e a Música Nacionalista", e "Pra Frente ó Brasil" – explicitam os vínculos com o regime autoritário instituído a partir de 1937. Entretanto, à exceção dos tópicos mencionados acima, o restante do texto é reproduzido das publicações impressas no período anterior ao Estado Novo. Especialmente os tópicos "A SEMA e a organização do ensino orfeônico" e "O movimento orfeônico no Distrito Federal" referem-se à trajetória do programa de música e canto orfeônico desde sua implantação em 1932.

⁴¹Na edição de 1937 desse *Programa do Ensino de Música*, agências e agentes são identificados: Departamento de Educação do Distrito Federal, J. Costa Sena; Instituto de Pesquisas Educacionais, Everardo Backeuser; Escola Pré-Vocacional Ferreira Vianna (p. 11); Escolas Técnicas Secundárias João Alfredo e Visconde de Mauá (p. 55); e Celeste Jaguaribe, autora do livro "Solfejo especial para Orfeão – 1º volume" (obra adotada oficialmente nas Escolas Normais e equiparadas do Estado de Minas Gerais), Editora Carlos Wehrs e Cia. Rio de Janeiro, 1933. O texto menciona também a "Comissão Técnica Consultiva do Departamento de Educação", criada desde 1932, para examinar as obras musicais adotadas pela Diretoria Geral de Instrução Pública nas escolas do município.

No quadro montado a partir das publicações analisadas, a repetição do mesmo texto em diferentes momentos, apesar dos variados critérios de organização, é entendida nesta tese como uma linha de continuidade na trajetória desse projeto de educação musical. Este elemento coloca em evidência outros pontos que também podem ser tratados sob esta perspectiva. Demonstra que, em termos conceituais e práticos, as ações apresentadas no *plano geral de orientação* estabelecido na fase inicial do programa em 1932, e expressas nos cinco documentos examinados, são reproduzidas durante cerca de duas décadas com intervenções mais ou menos sutis.

Outros pontos podem ser considerados sob a lente das continuidades. A atuação dos mesmos agentes na execução do projeto desde 1932 e, provavelmente, na organização dos documentos editados ao longo do recorte cronológico estudado é observado como um indicativo. A organização do repertório, investimento que alavanca a produção de obras didáticas na fase de implantação do projeto, pode também ser analisada sob esta mesma ótica. Grande parte desse material é reeditado quando o programa passa a ser gerenciado pela batuta de um regime autoritário, na década de 1940. Do mesmo modo, as concentrações orfeônicas podem ser visualizadas nesta linha de continuidade. Seu caráter monumental é ampliado após a instauração do Estado Novo. Entretanto, o aspecto grandioso dessa prática pode ser identificado desde a fase inicial do programa.

A premissa de uma atuação contínua dos mesmos agentes e das variadas ações do programa de educação musical no período pode ser examinada a partir da relação interdisciplinar estabelecida com diferentes áreas do conhecimento. As múltiplas combinações, da educação musical com o rádio, a dança, o teatro, as manifestações populares artísticas, cívicas e esportivas, os ritos e as festas, o cinema, a literatura, as artes plásticas e a arquitetura, como apontou Capelato (1998), concorrem na identificação da rede de pessoas e instituições mobilizadas e constituem inspiração para esta tese.

É possível depreender do exame desse conjunto de publicações que certas diretrizes estabelecidas na fase de implantação desse projeto são incorporadas e reproduzidas, mesmo após a vigência de um projeto político-cultural autoritário que

inicialmente realiza mudanças na estrutura organizacional das agências vinculadas à prefeitura do DF responsáveis pelo trabalho para, em seguida, transferir a formação profissional do magistério para o âmbito do Ministério da Educação e Saúde. Não é objeto deste estudo aprofundar uma análise das metodologias concernentes às práticas da educação musical, entretanto entendemos que é preciso analisar esse programa de educação musical, como muitos outros projetos implementados nos campos da educação, da cultura e das artes, sem deixar de considerar que a educação talvez seja "uma das traduções mais fiéis daquilo que o Estado Novo pretendeu no Brasil". Gestado "no grande programa de reformas que teve seu momento inspirador na década de 1920", esse projeto educacional, nos anos após 1930, teve "a chance histórica de realização, contando com a atuação nem sempre simétrica, mas inequivocamente ativa, de intelectuais" de distintas visões (BOMENY, 1999, p. 137 e 139).

1.2. O programa de música e canto orfeônico no DF – as agências

O projeto político-educacional que propõe “a integração da arte na educação popular”(TEIXEIRA, 1961, p. 186) e institucionaliza a música e o canto orfeônico no DF é construído ao longo das primeiras décadas do século 20, por diferentes agentes, intelectuais educadores que, ao assumir cargos públicos, procuram legislar e organizar a estrutura administrativa. Na gestão de Anísio Teixeira, a música, por meio desse projeto de educação musical, bem como outras áreas do conhecimento, ganha uma representatividade institucionalizada para além da inserção da disciplina no currículo escolar das escolas primárias, secundárias e nos cursos de formação criados em nível superior. Novas e variadas agências vinculadas à prefeitura do DF são criadas visando à montagem de uma estrutura para a sistematização de procedimentos junto ao alunato nas escolas públicas. O aparelho de formação do professorado da capital do país passa por transformações complexas, que demandam a instituição de novos organismos (VIDAL, 2001). Sob essa perspectiva, é possível dizer que a operacionalização desse programa de ensino de música não ocorre apenas a partir do Estado Novo. Suas variadas práticas, sedimentadas em fase anterior ao regime autoritário, são fruto da atuação

política de um determinado segmento da elite intelectual brasileira empenhada no esforço de modernizar o país por meio da educação, e da relação interdisciplinar que caracteriza a "diversidade de orientação" (BOMENY, 2001, p.44) desse grupo de intelectuais educadores.

A historiografia sobre o assunto, apesar de mencionar a relação com o escolanovismo e a gestão de Anísio Teixeira, costuma valorizar o período do Estado Novo como marco da operacionalização do programa de música e canto orfeônico e desconsidera aspectos políticos, organizacionais e pedagógicos que envolvem esse projeto de educação musical desde sua fase inicial (CHERŃAVSKY, 2003; CONTIER, 1984 e 1998; FUKS, 1991; HIKIJI, 2006; JARDIM, 2009; LISBOA, 2005; MONTI, 2009; WISNIK, 1982, 1983 e 2004). Tanto sob a perspectiva conceitual e metodológica quanto jurídica, administrativa e gerencial, o projeto se encontra atrelado à proposta educacional mais ampla de reforma do sistema de ensino implantada no DF a partir da gestão de Fernando de Azevedo e impulsionada, especialmente, sob a coordenação de Anísio Teixeira.

O intrincado percurso do ensino de música e canto orfeônico implementado no DF está expresso nos cinco documentos acionados como referência nesta tese. Percorrer o caminho da institucionalização desse projeto por meio da trajetória das agências é uma das formas encontradas para elucidar facetas pouco investigadas, distinguir agentes e agências de maior ou menor reconhecimento social, esclarecer imprecisões na historicidade desses organismos, e, possivelmente, redimensionar o sentido dos documentos produzidos. Ao sistematizar as informações reunidas, com o intuito de destrinchar o percurso das agências e compreender a institucionalização desse programa de educação musical no Rio de Janeiro e sua transfiguração em projeto nacional, identificamos quatro fases distintas. Veremos que essas quatro fases vão constituir, em nossa análise, dois grandes períodos: o período de construção do projeto que contempla as três primeiras fases, marcado pela subordinação administrativa à Prefeitura do DF; e o período da vinculação do projeto à instância do MES, após os primeiros anos de instituição do Estado Novo.

Algumas fontes e referências examinadas, além de elucidar as quatro fases propostas, indicam os estreitos vínculos administrativos e/ou de colaboração entre as novas agências criadas para conduzir esse programa de educação musical e outros organismos, como o Instituto de Educação, o Instituto Nacional de Música e a Universidade do Distrito Federal e seu Instituto de Artes. Ao longo do recorte cronológico analisado, estes vínculos transparecem pelo uso dos espaços e estrutura organizacional já existente; adoção dos cursos planejados para o corpo docente e discente; organização conjunta de ações educativas e culturais. A partir de 1937, o Conservatório Brasileiro de Música, apesar de não seguir a vertente do ensino de música pelo canto orfeônico, encontra-se entre as agências que integram o campo de atuação para a formação profissional do educador musical (ROCHA, 2017) e insere-se nessa rede por meio das relações profissionais e/ou pessoais de agentes como Oscar Lorenzo Fernandez, Antonio Sá Pereira, Liddy Chiaffarelli Mignone, como veremos no segundo capítulo.

1.2.1. Fase de implantação – o Serviço de Música e Canto Orfeônico

O primeiro andamento desse projeto de educação musical, considerado uma *fase de implantação*, tem curta duração (fevereiro de 1932 a setembro de 1933). Corresponde ao período de atuação do Serviço de Música e Canto Orfeônico⁴², agência criada pelo Decreto nº 3.763, de 1º de fevereiro de 1932, logo após Pedro Ernesto Batista⁴³, interventor do DF, convidar Anísio Teixeira para assumir o cargo de diretor-geral de Instrução Pública⁴⁴.

⁴² Referência encontrada em: VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 9; 1937(c), p. 23; SILVEIRA, 1960, p.196 e 204. Ver também: "Histórico do Grupo de Educação Artística Especializado em Música", por Irene Zagari Tupinambá, chefe da Coordenação de Ensino de 2º Grau, Departamento de Educação da Secretaria de Estado de Educação do RJ, 15/9/1985 (Acervo MVL, sem número de registro).

⁴³Médico, Pedro Ernesto Batista inicia seus estudos universitários na Bahia, concluindo-os no Rio de Janeiro, em 1908. Em 1930, participa da campanha de Getúlio Vargas à Presidência da República, lançado como candidato de oposição. Em setembro de 1931 é nomeado por Vargas interventor no Distrito Federal. No início de 1933, participa da fundação do *Partido Autonomista do Distrito Federal*, cujo principal ponto programático é a luta pela autonomia política da cidade do Rio de Janeiro, capital da

Ao tomar posse em 15 de outubro de 1931, Anísio Teixeira procura dar continuidade às reformas iniciadas por Fernando de Azevedo (1927-1930). Quatro meses após a sua nomeação as normas para a reestruturação do sistema de ensino no DF já estavam prontas. Dois decretos do prefeito Pedro Ernesto – o primeiro: (DF) nº 3.763, de 1º de fevereiro de 1932, e um segundo, que complementa o anterior: (DF) nº 3.864, de 30 de abril de 1932 – estabelecem orientações para esse período que chamamos *primeira fase*. O fato de todas as instâncias do Poder Legislativo no país terem sido fechadas pelo movimento revolucionário em 1930 facilita a implementação de nova legislação que resulta de atos do Poder Executivo carioca liderado por Pedro Ernesto. Anteriormente, a Câmara de Vereadores do DF criara inúmeros obstáculos às mudanças propostas pelo diretor de Instrução Pública, Fernando Azevedo. As modificações estabelecidas por Anísio Teixeira não pretendiam anular a reforma de Fernando de Azevedo (1927-1930), mas completar o que já havia sido iniciado (CUNHA, 1999)⁴⁵. É nesse contexto que o Serviço de Música e Canto Orfeônico é criado.

Duas das publicações examinadas mencionam as legislações municipais e federais anteriores, demonstrando a continuidade das ações educacionais propostas por

República. Em 1934, o partido obtém também uma ampla vitória nas eleições para a Câmara Municipal do Rio de Janeiro, elegendo a maior bancada daquela casa. Pelo apoio dos vereadores autonomistas, Pedro Ernesto chega então ao cargo de prefeito do Rio de Janeiro, tornando-se o primeiro governante eleito da história da cidade, ainda que de forma indireta. Como interventor federal e, posteriormente como prefeito, seu governo é assinalado por uma atenção especial às áreas de saúde e educação. Em abril de 1936, por sua aproximação com a Aliança Nacional Libertadora (ANL), organização de caráter antifascista e anti-imperialista, que reúne "comunistas, socialistas e *tenentes* de esquerda", é preso e afastado da prefeitura carioca. **Dicionário Histórico Biográfico Brasileiros pós 1930**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.

⁴⁴ Após a Revolução de 1930, o cargo de diretor-geral de Instrução Pública foi inicialmente ocupado por Oswaldo Orico, em seguida substituído por Raul de Faria, ambos ferrenhos opositores de Fernando Azevedo. A indicação de Anísio Teixeira como diretor da instrução carioca responde às reivindicações da Associação Brasileira de Educação, interessada em recuperar a imagem dos educadores hostilizados com as mudanças políticas, como no caso de Fernando Azevedo (VIDAL, 2001, p. 58). Azevedo e Anísio apesar de divergirem quanto à prática político administrativa preocuparam-se em renovar a escola brasileira. Defendiam bandeiras em comum: uma nova concepção do ensino centrada na atividade e no interesse infantil e a ideia de escola como laboratório. (Idem, *ibid.*).

⁴⁵ Sobre a intenção de dar continuidade à orientação da política educacional estabelecida por Fernando Azevedo, ver "Discurso de posse do diretor-geral de Instrução Pública, Dr. Anísio Spínola Teixeira, em 15 de outubro de 1931" (TEIXEIRA, 1932).

Anísio Teixeira e, principalmente, que tanto a criação do Serviço de Música e Canto Orfeônico quanto a implantação desse programa de educação musical, em 1932, apoiam-se nessas iniciativas:

[...] o Regulamento em vigor nas escolas da prefeitura, baseado nos Decretos nº 3.281, de 23 de janeiro de 1928, e nº 2.940, de 22 de novembro de 1928 [instituídos na gestão de Fernando Azevedo⁴⁶], conjuntamente com o Decreto nº 19.890, de 18 de abril de 1931 [resultante da Reforma Francisco Campos⁴⁷], irão completar a obra de educação artística do povo, a exemplo das grandes nações⁴⁸. (VILLA-LOBOS, 1937a, p. 382; 1937(c), p. 22).

Principal representante da Instrução Pública no DF, Anísio Teixeira destaca-se como agente articulador da "campanha educacional" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 506) que tem na formação de professores para o magistério um dos expressivos eixos de ação. A reforma no sistema de ensino do DF ensaiada desde os anos de 1920 por outros intelectuais educadores ganha força nesse período. Legislações e discursos jurídicos são aplicados ao campo da educação. É exatamente nesse mesmo momento que ocorre a incorporação da antiga Escola Normal e de escolas anexas a um só estabelecimento, o Instituto de Educação⁴⁹ (Decreto Municipal nº 3.810, de 19 de março de 1932). As

⁴⁶ O Decreto nº 3.281, de 23 de janeiro de 1928, efetiva a reforma do ensino técnico-profissional no DF. Resulta das propostas de mudança ocorridas durante a gestão de Fernando de Azevedo (1894-1974), quando diretor de Instrução Pública no DF, entre 1927 e 1930. O referido decreto mantém a preocupação da legislação anterior (Regulamento Rivadávia Correia, de 1916) de fornecer instrução técnica para o exercício de uma profissão. Porém avança com proposta mais profunda, ao apresentar ideias de pesquisa e ação, instrumentos necessários à renovação social (CARDOSO, 2005). Ver também (XAVIER; FREIRE, 2002; FONSECA, 1986).

⁴⁷ Essa reforma do ensino secundário é dirigida a todos os estados do país. Conhecida como Reforma Francisco Campos, é instituída primeiramente por meio do Decreto nº 19.890, de 18 de abril de 1931, e depois consolidada pelo Decreto nº 21.241, de 4 de abril de 1932. Na publicação "O Ensino Popular da Música no Brasil", e no relatório "Educação Musical", *Boletim Latino-Americano de Música*, 1946, p.507, consta o número de decreto 18.890. Uma investigação aos decretos leva a supor que este número não procede.

⁴⁸ Texto reproduzido na Introdução do álbum *Solfejos*, 1º volume, Irmãos Vitale, s/d.

⁴⁹ Incorporadas à Escola de Professores do Instituto de Educação estão o Jardim de Infância e as escolas Primária e Secundária, cada qual mantendo sua organização autônoma e direção privativa. A proposta é transformar os cursos da Escola de Professores em campo de experimentação, demonstração e prática de ensino. Convidado por Anísio Teixeira para administrar o Instituto de Educação, Lourenço Filho recomenda para direção das escolas: Celina Airlié Nina (Jardim de Infância); Orminda Isabel Marques (Escola Primária); e Carlos Sá, logo depois substituído por Mário Brito (Escola Secundária). Os três

modificações de estrutura e funcionamento fixadas por esse decreto consistem essencialmente na criação de uma Escola de Professores, em nível universitário, e de uma Escola Secundária, destinada a preparar e selecionar os candidatos para ingressar nessa Escola de Professores, bem como servir de laboratório para a prática dos candidatos ao ensino secundário. Em relação ao preparo profissional dos professores primários, o Jardim de Infância e a Escola Primária, já existentes na organização anterior, são reorganizados com idêntico propósito, como relatou Olympio de Mello⁵⁰, prefeito do DF que ocupa o cargo após o afastamento de Pedro Ernesto, em 1936. O novo instituto torna-se um "laboratório de práticas pedagógicas" (VIDAL, 2001, p.20) para o projeto educacional implantado no DF e, de modo conseguinte, para esse programa de ensino de música e canto orfeônico.

A professora Juracy Silveira⁵¹, diretora da Escola Experimental Vicente Licínio Cardoso e orientadora educacional durante o recorte cronológico investigado, relembra as iniciativas de Anísio Teixeira entre 1931 e 1935. De acordo com seu depoimento⁵², em 1960, o intelectual educador redige de próprio punho todos os decretos, regulamentos e comunicados que, ainda na década de 1960, poderiam ser

pavimentos do edifício na Rua Mariz e Barros, Tijuca, passam a abrigar as três escolas e suas respectivas administrações. O projeto arquitetônico aponta para os aspectos conceituais do ensino proposto pelos reformadores cariocas. Ao todo eram 64 salas ocupadas em aulas e laboratórios e 14 salas administrativas. O prédio conta com espaços para serviços médico e dentário, além de ginásio de esportes, auditório/teatro, Museu de História Natural e Biblioteca. Na rotunda, situada na parte posterior do edifício, ficava o auditório e onde era realizado o ensino de canto orfeônico. Esse processo de ampliação culminaria com a incorporação da Escola de Professores à Universidade do Distrito Federal, em 1935 (Decreto nº 5.513, de 4 abril de 1935), quando então passa a chamar-se Escola de Educação (VIDAL, 2001, p. 30-31). Sobre o assunto, ver também (MENDONÇA, 2002).

⁵⁰Em "Mensagem apresentada à Câmara Municipal do Distrito Federal pelo prefeito em exercício Olympio de Mello", de 3 de maio 1936. Oficinas Gráficas do Jornal do Brasil. Rio de Janeiro.

⁵¹ A participação de Juracy Silveira com as professoras Arteobela Frederico, Joaquina Daltro, Arminda D'Almeida e Maria Amorim Almada, indicadas para participar da "Comissão Feminina Social", em programação realizada no Teatro Municipal com a presença do Orpheão de Professores, está registrada no documento remetido pelo superintendente da SEMA, H. Villa-Lobos, ao diretor-geral do Departamento de Educação, Anísio Teixeira, 5 set. 1935. **Pasta Prefeitura do Distrito Federal 1**. Doc. Text. MVL 05.09.35. Ver também Vidal (2001, p. 52). Sobre os vínculos de Juracy Silveira com Anísio Teixeira: carta de Juracy Silveira a Anísio Teixeira (1965). **Manuscrito. Correspondência. Série C.ATc 1965.05.01**. FGV. CPDOC.

⁵² No mesmo livro, *Anísio Teixeira: pensamento e ação* (1960), Fernando de Azevedo, Hermes Lima, Lourenço Filho e Delgado de Carvalho, entre outros que também participam da implantação desse projeto, relatam essa experiência.

"republicados como documentação oportuna e útil ao desenvolvimento da educação popular" (SILVEIRA, 1960, p. 191). Esse testemunho é esclarecedor para se compreender as circunstâncias em que ocorre a construção de regulamentos e legislações para o campo educacional e dimensionarmos em que medida este processo atinge de forma direta a esfera da educação musical, com a criação do Serviço de Música e Canto Orfeônico, em fevereiro de 1932.

Em seu relato sobre o período, Silveira esboça um cenário para o momento de implantação do programa de música e canto orfeônico no DF. Após um "balanço das possibilidades", e da atuação das subdiretorias administrativa e técnica instituídas na gestão de Fernando de Azevedo (1927-1930), Anísio inicia a primeira reforma⁵³, acrescentando o sistema escolar dos seguintes "órgãos técnicos":

[...] Matrícula e Frequência; Promoção e Classificação de Alunos; Programas de Ensino; Prédios e Aparelhamentos Escolares; Obras Sociais – peri e pós-escolares; Educação da Saúde e Higiene Escolar; Educação Física, Recreação e Jogos; **Música e Canto Orfeônico**; Ensino Secundário Geral e Profissional; Expediente e Publicidade; Pessoal e Arquivo; Contabilidade; Biblioteca Central de Educação. [...] (SILVEIRA, 1960, p. 197; grifo meu).

O funcionamento desses órgãos oferece a "possibilidade de planejar, orientar e coordenar efetivamente o sistema escolar", além de permitir um diagnóstico da "ineficiência da rede escolar", ou seja, "o estado precaríssimo dos prédios, instalações, mobiliário, ausência de um plano disciplinador da matrícula e frequência, e da distribuição de professores". Esses dados foram determinantes para "a adoção de uma série de medidas" voltadas para a tentativa de solucionar os problemas detectados. Essa complexa organização seria revista mais adiante visando ao "constante ajustamento". Nessa revisão alguns desses organismos "formariam o campo de ação do Instituto de Pesquisas Educacionais" e outros seriam transformados em "Superintendências Especializadas" (SILVEIRA, 1960, p.197), dentre elas a SEMA, que será abordada mais adiante.

⁵³ Sobre essa primeira reforma instituída pelo Decreto nº 3.763, de 1º de fevereiro de 1932, que reorganiza o sistema escolar, ver também Vidal (2001, p. 75) e Meireles (2017).

Com a reorganização do sistema escolar iniciada em 1932, objetivando "o desempenho mais científico da administração pública" (VIDAL, 2001, p. 75), a prefeitura do DF estabelece novo enquadramento institucional para o magistério e para o pessoal técnico-administrativo. Assume, ainda, a tarefa de investir no ensino secundário, encargo até então sob a responsabilidade do governo federal, que mantinha o Colégio Pedro II. Com base na transformação operada pelo "desenvolvimento da psicologia" e no impacto produzido pelas "novas ideias no campo social e das ciências", a proposta desse projeto de reforma é, de forma interdisciplinar, transformar a escola em um "organismo social vivo" (SILVEIRA, 1960, p. 194). É sob essa perspectiva que a música, assim como outras linguagens artísticas, é acionada para integrar o projeto político-educacional implantado no DF em 1932.

No âmbito das primeiras reformas (Decreto nº 3.763, de 1º de fevereiro de 1932), o Serviço de Música e Canto Orfeônico é instituído juntamente com outras agências. Anísio Teixeira convida Heitor Villa-Lobos para chefiar o recém-criado organismo. A matéria "O ensino de música e canto orpheônico nas escolas públicas", publicada no *Jornal do Brasil*, em 1932, comenta a organização do "Serviço de Música e Canto Orpheônico no Distrito Federal, iniciado em março [...] sob a direção do maestro Villa-Lobos". Nas três publicações⁵⁴ editadas em 1937 também consta esta informação.

As primeiras iniciativas do projeto estão no prefácio do *Programa do Ensino de Música*, reeditado em 1937:

[...] quando, em 1932, a convite do diretor-geral [Anísio Teixeira] [...] fui investido nas funções de orientador de música e canto orfeônico no Distrito Federal, tive, como primeiros cuidados, **a especialização e aperfeiçoamento do magistério e a propaganda, junto ao público, da importância e utilidade do ensino de música.** [...] (VILLA-LOBOS, 1937(b), p. 7)(grifo meu).

⁵⁴1) "S.E.M.A. - Superintendência de Educação Musical e Artística – Relatório Geral dos serviços realizados de 1932 a 1936", boletim III, 1937a, p. 382; 2) "Programa do Ensino de Música – Série C – Programas e Guias de Ensino, número 6", 1937(b), p. 9; 3) "O Ensino Popular da Música no Brasil", 1937(c), p. 23.

Estas palavras sintetizam aspectos estratégicos do programa de música e canto orfeônico durante o recorte cronológico analisado. Podem também ser analisados como pontos engendrados ao projeto político-educacional mais amplo implantado no DF: a formação do magistério, o interesse pela difusão de ideias e a valorização da função social das artes, neste caso específico, da música e educação musical. Esses "primeiros cuidados", "a especialização e aperfeiçoamento do magistério" podem ser entendidos como questões relativas à profissionalização do educador musical e serão examinados com maior atenção neste capítulo.

A orientação seguida pelos agentes envolvidos na execução desse programa com relação aos aspectos estratégicos apontados acima pode também ser observada em outro trecho, extraído do livro *O Ensino Popular da Música no Brasil*, Villa-Lobos (1937c). Expressa a expectativa de que a música seja "devidamente apreciada" e sua "inestimável cooperação para a educação social-cívico-artística" seja "considerada indispensável à vida e progresso do povo". Os exemplos extraídos das duas publicações, tanto no que se refere à formação do professorado quanto as "exortações" dirigidas à população demonstram, entre outros pontos, a perspectiva e a crença acerca do valor da música como ferramenta de difusão do projeto político-educacional em andamento. As ideias imaginadas pelo segmento de intelectuais educadores de diferentes campos do conhecimento, que naquele momento assumem cargos públicos na estrutura administrativa da prefeitura do DF, estão expressas no discurso que orienta a implantação desse programa de educação musical. Do mesmo modo, esse projeto de ensino de música e canto orfeônico alinha-se com a visão de Mário de Andrade⁵⁵ sobre a função social da música e do artista. Sob a perspectiva do conceito de rede é possível perceber de que maneira estes agentes, interligados com as questões do seu tempo, difundem suas ideias e as colocam em prática, especialmente pela via das agências públicas, como *intelectuais mediadores* (GOMES; HANSEN, 2016).

As primeiras ações do Serviço de Música e Canto Orfeônico iniciam-se em março de 1932, provavelmente orientadas pelos diagnósticos produzidos no âmbito da Diretoria-Geral de Instrução Pública do Rio de Janeiro acerca da situação do ensino

⁵⁵ Mário de Andrade escreve "Ensaio sobre a música brasileira" em 1928. (ANDRADE, 1962, p.18-19).

público. Ações estratégicas⁵⁶ são traçadas por meio de um "plano geral de orientação", composto de 14 tópicos enumerados no relatório que foi publicado no Boletim, volume III (1937, p. 373). Essas 14 ações irão direcionar o projeto desde a sua implantação. Os objetivos traçados, com maior ou menor ênfase, serão mantidos ao longo do período analisado: a "tenaz e oportuna instrução dos mestres" voltada para "o ensino prático" e "tendo por finalidade a disciplina, a educação cívica, moral e artística dos alunos das escolas municipais" (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 373).

Voltar a atenção para esse "plano geral de orientação" e, especialmente, para a sua primeira ação, o "*Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico ao Magistério Municipal e interessados estranhos ao mesmo*" é relevante para se compreender o alinhamento desse programa de ensino de música com as reformas promovidas pela Prefeitura do DF no sistema educacional; a questão da construção de um espaço profissional para o educador musical, em suas diferentes vertentes em disputa; bem como a trajetória e conexão das agências responsáveis por esse programa com outros organismos também voltados para a formação do magistério primário e secundário, tanto no DF como em outros municípios. O Curso é criado "de acordo com o Sr. diretor-geral" [Anísio Teixeira], atende a "professores do magistério municipal e ouvintes estranhos ao mesmo, sem compromisso para o Departamento de Educação" (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 373-374). As ações estratégicas propostas pelo "plano geral de orientação" são distinguidas nos cinco documentos produzidos sobre esse projeto. Aquelas que possam oferecer uma maior compreensão acerca do objeto deste estudo ganham destaque no capítulo 2, com o tópico 2.2. *As práticas diversas*.

⁵⁶ As 14 ações estratégicas do Plano Geral de Orientação consistem em: a) Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico ao Magistério Municipal e interessados estranhos ao mesmo; b) Comissão Técnica Consultiva para exame das composições a serem adotadas; c) Programas anuais detalhados, da matéria a ser ensinada; d) Escolas Especializadas; e) Orfeões Escolares; f) Orfeão de Professores; g) Concertos escolares; h) Organização de repertório e biblioteca de música nas escolas; i) Seleção e distribuição de hinos e canções, de modo que a música esteja relacionada na vida, dentro e fora das escolas; j) Audições dos orfeões nas escolas e em grandes conjuntos; k) Clubes musicais nas escolas; l) Salas ambientes; m) Concílio cívico-intelectual e artístico, formado por um grupo de professores do magistério municipal; n) Relatórios mensais dos serviços realizados nas escolas (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 373).

1.2.2. Fase de construção – a Superintendência de Educação Musical e Artística

O segundo andamento desse projeto de educação musical é pensado como uma *fase de construção*. Após uma revisão do ano e meio de iniciativas, e visando ao "constante ajustamento" dos "órgãos técnicos" aos objetivos educacionais (SILVEIRA, 1960, p.197), a Diretoria-Geral de Instrução Pública do DF é transformada em Departamento de Educação, por meio do *Decreto Municipal nº 4.387, de 8 setembro de 1933*. Anísio Teixeira mantém-se como diretor desse novo Departamento, composto por institutos e divisões técnicas e administrativas de estudos e coordenação e por órgãos de administração, orientação e fiscalização:

[...] a) Instituto de Educação; b) Instituto de Pesquisas Educacionais, compreendendo a Divisão de Pesquisas Educacionais e a Divisão de Bibliotecas, Museus e Radiodifusão; c) Divisão de Obrigatoriedade Escolar e Estatística; d) Divisão de Prédios e Aparelhamentos Escolares; e) Divisão de Secretaria; f) Superintendência de Educação Elementar; g) Superintendência de Educação Secundária Geral e Técnica e do Ensino de Extensão; h) Superintendência de Educação de Saúde e Higiene Escolar; i) Superintendência de Educação Física, Recreação e Jogos; j) **Superintendência de Educação Musical e Artística**; l) Superintendência do Ensino de Desenho e Artes Aplicadas; m) Superintendência do Ensino Particular [...] (MELLO, 1936, p.29; grifo meu)⁵⁷.

Ao destacar o conjunto de organismos criados pelo *Decreto Municipal nº 4.387, de 8 setembro de 1933*, a intenção é redimensionar o lugar da SEMA (superintendência) na estrutura organizacional da prefeitura do DF. Na literatura sobre esse programa de educação musical é recorrente a imprecisão com relação à historicidade dessa agência. Somado a isso existe uma tendência a se analisar ações desenvolvidas na esfera do ensino de música de forma desconectada da ampla estrutura institucional criada para dar sustentação ao projeto político educacional em curso no Rio

⁵⁷ Na publicação "Mensagem apresentada à Câmara Municipal do Distrito Federal", em 1936, Olympio de Mello, prefeito em exercício, apresenta um relatório das ações desenvolvidas pelos diversos organismos da prefeitura e oferece um panorama da estrutura administrativa.

de Janeiro. Esse tipo de abordagem termina por silenciar a atuação interdisciplinar dos organismos envolvidos, produzir equívocos com relação à historicidade das agências e, como já foi mencionado anteriormente, reforçar narrativas personalistas.

Os elementos para montarmos um quadro que explicita a trajetória das agências envolvidas com o projeto político educacional em andamento no DF estão dispersos no texto das cinco publicações examinadas. É na Introdução de "O Ensino Popular da Música no Brasil" que encontramos informações mais sistematizadas acerca dos objetivos e estrutura organizacional da SEMA. Com relação aos objetivos:

[...] "É verdade que existe em todo o Brasil, vários Institutos Oficiais do ensino artístico, destacando-se a Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, pertencente à *Universidade do Brasil* com cursos especializados para a formação de instrumentistas, não tendo sido, até o presente momento resolvido o problema da educação popular para cultivar o gosto pela música e, desse modo, crearem-se ambientes para apreciação das realizações artísticas musicais. [...] A SEMA que quer dizer Superintendência de Educação Musical e Artística, do Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal, planeja, orienta, cultiva e desenvolve o estudo da música nas escolas primárias, no ensino secundário e nos demais departamentos da municipalidade [...]. Esta Superintendência deverá constar de um gabinete, composto do **Superintendente**, de um **assistente técnico**, de um **encarregado do ensino instrumental** e de um **orientador assistente**, e terá os seus trabalhos divididos em **cinco secções** (VILLA-LOBOS-, 1937(c), p. 3-4, grifo meu).

O texto prossegue descrevendo a estrutura e funções de cada uma das 5 "secções" que formam a SEMA. Considerada o "centro de organização dos planos de ensino" a atuação da "1a. Secção" destaca-se por estender-se:

[...] à *Rádio Difusão*, aos Cursos de Continuação e Aperfeiçoamento da Diretoria de Educação e Adultos e Difusão Cultural. Às Sociedades Artísticas, aos Teatros Particulares, subvencionados pela Prefeitura. Terá ainda ação direta sobre as Escolas Técnicas Secundárias, abrangendo os ensinos de Música e Canto Orfeônico e de Banda Profissional; fornecerá elementos musicais apropriados à secção de Educação Física (S.E.F.R.J.) que, em conjunto, com a secção de Desenho e Artes Aplicadas (S.E.D.A.A.) e esta secção, servirá à

escola de Bailados e Coreografia." [...] (VILLA-LOBOS, 1937 (c), p. 5)

Esta explanação demonstra, em termos estruturais, de que forma eram planejadas as ações interdisciplinares. Por conter informações relacionadas às questões mobilizadas nesta tese, ou seja, apresentar dados que irão dar sentido à algumas das ações e práticas realizadas por meio desse projeto de educação musical, consideramos necessário a transcrição de partes do texto que informa o contingente de funcionários/auxiliares da SEMA na "1a. Secção": 1 encarregado de expediente (revisor de letra para música); 4 orientadores do ensino primário; 4 suplentes de orientadores; 2 encarregados do ensino técnico secundário; 1 encarregado do expediente do ensino instrumental; 1 encarregado do expediente do ensino de banda; 4 auxiliares de expediente; 1 encarregado de cópias de músicas; 1 encarregado de gravação e impressão de músicas; 1 encarregado da "secção do Teatro Escolar"; 1 encarregado da "secção de Bailados Artísticos"; 1 contínuo; 2 serventes (VILLA-LOBOS, 1937(c), p. 5). No Boletim volume VI, uma foto registra "escolares da Municipalidade" em "representação da peça *13 de Maio*, de Viriato Corrêa". Na legenda consta ainda, "Teatro Escolar implantado em 1937" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 522). O "programa de dramatização musical da SEMA" é mencionado no livro "O Ensino Popular da Música no Brasil" como um "gênero de disciplina" já empregado por esta agência, constando em seu organograma uma "Secção de Teatro Escolar" e uma "Secção de Bailados Artísticos" (VILLA-LOBOS, 1937(c), p. 5; p. 29). Os tipos de ações pedagógicas e serviços executados, bem como a quantidade de agentes/funcionários envolvidos e nos ajudam a dimensionar de que forma os projetos e práticas rotineiras da SEMA eram realizados, principalmente quando nos deparamos com relatórios e descrições personalistas acerca deste programa de música e canto orfeônico. Para os intelectuais mediadores (GOMES; HANSEN, 2016) envolvidos com este trabalho o projeto educacional desenvolvido por meio da Prefeitura do DF representava um "programa de educação popular" que abarcava "não só a educação musical como a artística em geral" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 518).

A "2a. Secção" responde pela parte "artística-pedagógica", ocupando-se da "difusão e educação cívico-artística musical" dos seguintes organismos: Escola José Pedro Varela (elementar), "onde são praticadas as experiências sobre o ensino musical a serem aplicadas municipais, subdivididas em 12 escolas intermediárias, 207 elementares, 4 jardins de Infância e 5 experimentais." À "2a. Secção" cuidar da educação musical na Universidade do Distrito Federal cujo ensino é "autônomo" e praticado nas "Escolas de Educação, Escola Secundária, Escola Primária e Jardim de Infância. O Instituto de Artes desta Universidade concorrerá com seus trabalhos para o Conservatório de Música Municipal em projeto". Cabe ainda a esta "2a. Secção" "fornecer elementos Artísticos aos Teatros Municipais". A "3a. Secção" é "ligada à 2a. pela Técnica". É composta pela Escola de Banda e Orquestra que fornece elementos necessários à Radio Difusão (PRD-5), entre outros. A "4a. Secção" se encarrega das "cópias e mimeografação de músicas e letras". E, por fim, a "5a. Secção", que depende da 1a. secção e ocupa-se da gravação e impressão de músicas, funcionando na Divisão de Prédios e Aparelhamentos Escolares (D.P.A.E.). Consta ainda neste documento que a Banda da Polícia Municipal, sob o controle técnico da SEMA, "fornecerá os elementos pedidos pela 1a. Secção" (VILLA-LOBOS, 1937 (c), p. 5 - 6).

Como podemos observar, existe um trabalho articulado entre a SEMA e os demais organismos da Prefeitura, alguns deles criados pelo mesmo *Decreto Municipal nº 4.387, de 8 setembro de 1933*, como apresentado acima e, outros, como a Universidade do Distrito Federal, instituídos posteriormente.

É durante esse período, aqui denominado *fase de construção*, que a Universidade do Distrito Federal é criada (Decreto Municipal nº 5.513, de 4 de abril de 1935). Para o cargo de reitor, Anísio Teixeira designa o professor Afrânio Peixoto. Voltada para o estímulo à pesquisa e à formação e especialização de professores em diferentes disciplinas, a UDF conta com cinco estabelecimentos de ensino em sua estrutura: a Escola de Ciências; a Escola de Economia e Direito; a Escola de Filosofia e Letras; a Escola de Educação / Instituto de Educação e instituições complementares para experimentação; e o Instituto de Artes, no qual os Cursos de Música e Canto Orfeônico estão vinculados (LEÃO, 1960).

O mesmo Decreto Municipal, que cria a UDF (nº 5.513, de 4 de abril de 1935) incorpora à essa universidade o Instituto de Educação⁵⁸. Essa mudança objetiva, dentre outros aspectos, aparelhar esse Instituto no sentido de prover a formação técnico-pedagógica do professorado secundário, ampliando sua atuação para além da formação do magistério primário (geral e especializado). Diretamente integrada à organização universitária, a Escola de Professores do Instituto de Educação passa a chamar-se Escola de Educação e suas demais escolas são consideradas instituições complementares. (LOPES, 2008; MENDONÇA, 2002; VIDAL, 2001; XAVIER, 2012).

Os cursos e estudos de investigação e pesquisa desenvolvidos nos cinco estabelecimentos que formam a UDF são programados para estabelecer um plano comum de cooperação. Cada escola ou instituto contribui para a habilitação do professor secundário com as matérias de sua especialidade. A formação científica ou cultural obtida nas Escolas de Ciências, Economia e Direito, Filosofia e Letras e no Instituto de Artes completam-se na Escola de Educação, com a habilitação técnico-pedagógica. Os cursos são direcionados à formação de professores para lecionar nas escolas secundárias e técnicas, incluindo-se os cursos de especialização e aperfeiçoamento para o professorado já diplomado (MELLO, 1936).

Em 1935, o Curso de Música e Canto Orfeônico ministrado no âmbito da UDF por meio do Instituto de Artes conta com um corpo docente⁵⁹ formado pelos compositores Heitor Villa-Lobos e Oscar Lorenzo Fernandez, professores de Música e Canto Orfeônico; pelo pianista Arnaldo de Azevedo Estrella, professor assistente de Harmonia Prática e Prática Instrumental; pelo músico e educador Francisco

⁵⁸Durante sua trajetória o Instituto de Educação sofre inúmeras alterações no seu funcionamento. Sua mais recente mudança ocorre com a transferência para a Secretaria de Ciência e Tecnologia em 1998, para integrar uma rede de escolas voltadas para o ensino técnico, por meio da Fundação de Apoio à Escola Técnica (FAETEC). Seu nome é alterado para Instituto Superior de Educação, em decorrência do funcionamento do curso de complementação pedagógica em nível superior, de acordo com decreto federal de 2001. Centro de Memória Institucional do Instituto Superior de Educação do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://cemiiserj.blogspot.com.br/2006/08/universidade-dodistrito-federal.html>>. Acesso em: abr. 2016.

⁵⁹Revista Brasileira de Música. Publicada pelo Instituto Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro. p. 168. jun. 1935. Acervo Nelson Macedo.

Albuquerque da Costa, professor assistente de Teoria Musical e Prática Orfeônica; e pelo musicólogo e crítico musical José Cândido de Andrade Murici, professor de História da Música. Atuando em rede, especialmente no campo da Música, alguns desses personagens envolvem-se com a criação da Academia Brasileira de Música (1945), participam na organização do *Boletim Latino-Americano de Música*, volume VI (1946), assunto que será tratado no capítulo 4, e, após a criação do Museu Villa-Lobos em 1960, são colaboradores nas ações da instituição.

O documento "Mensagem apresentada à Câmara Municipal do Distrito Federal pelo prefeito em exercício Olympio de Mello", de 03 de maio 1936, relata as ações desenvolvidas pela Prefeitura do DF entre 1932 e 1936. Informa que no primeiro ano de funcionamento da UDF 120 candidatos inscreveram-se para ingressar nos cursos oferecidos pelo Instituto de Artes. Após processos de exames vestibulares "habilitaram-se à matrícula 78 alunos, sendo 8 para o Curso de Música e Canto Orpheônico" (MELLO, 1936, p.75). No relatório sobre as ações da SEMA publicado no volume III do *Boletim Latino Americano de Música* consta que os alunos da UDF do curso de música deveriam praticar nas escolas "com os orientadores da SEMA" (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 403). Ainda na fase da gestão SEMA (superintendência), Cleofe Person de Mattos ingressa na UDF como aluna do Curso de Formação de Professor Secundário Especializado em Música e Canto Orfeônico. Regularmente matriculada em 1937, até a conclusão do curso em 1940 vivencia as mudanças ocorridas no período: [...] "a Senhora Cleofe Person de Mattos terminou em mil novecentos e quarenta, no Departamento de Educação Nacionalista, atualmente Departamento de Educação Complementar, o Curso de Formação de Professores Especializados em Música e Canto Orfeônico"[...] ⁶⁰. Sobre esta experiência Cleofe Person de Mattos escreve:

[...] "Falo, portanto como ex-aluna da Universidade do Distrito Federal - experiência notável de estudos universitários que Anísio Teixeira idealizou. Se os Cursos de Música com Villa-Lobos, Mário de Andrade e um grupo de notáveis personalidades musicais, entre

⁶⁰ Certidão emitida pela Secretaria Geral de Educação e Cultura do DF, em 04 de maio de 1956. Acervo Cleofe Person de Mattos. Programa Petrobrás Cultural. Disponível em<: <http://www.acpm.com.br/>>. Acesso em: 06.jan. 2019.

eles Andrade Muricy, Arnaldo Estrela, Brasília Itiberê e Albuquerque Costa, a prata da casa, pode frutificar no terreno da música, do mesmo modo, os Cursos de Ciências Sociais beneficiaram-se do estado de guerra na Europa para poder conviver com figuras exponenciais como Deffontaines, Roger Bastide, Garrick, que lançaram a sementeira de futuros professores universitários em nosso país" [...] (MATTOS, s.d.)⁶¹.

No *Acervo Cleofe Person de Mattos*, além dos programas das disciplinas cursadas encontramos uma fotografia que registra a turma de formandos em 1940. A imagem sinaliza para as mudanças ocorridas na estrutura organizacional das agências. Cleofe Person de Mattos ingressa na UDF em 1937 e, após a extinção dessa universidade e da SEMA em 1939, finaliza o Curso sob a gestão do Departamento de Educação Nacionalista da Secretaria Geral de Educação e Cultura do DF:

⁶¹ Rascunho datilografado com anotações manuscritas. Documento pertencente ao Acervo Cleofe Person de Mattos. Programa Petrobrás Cultural. Disponível em: <<http://www.acpm.com.br/>>. Acesso em: 06.jan. 2019.



Figura 1: Formandos Curso Professor Especializado em Música e Canto Orfeônico, 1940.

A fotografia também informa os nomes dos estudantes de localidades fora do Distrito Federal que frequentaram o curso desde 1937: Maria Aparecida França, **São Paulo**; Sylvia Tavares de Lacerda, **Minas Gerais**; Lilia Faustino de Figueiredo e Zarifa S. Bresciani, **Estado do Rio**; Maria Ignez Pereira Cardoso, Lourdes Leite Cerqueira, Ruth Person de Mattos, Ascendina Caetano Martins, Judith de Macedo Soares Silva, Maria Molina Rondon, Dinah Graeff Buccos, Haydée Ribeiro Fragozo, Edith Souza Lopes, Eurico Nazareth Nogueira França, Arlette Moreira Dias, Dyrce Lontra Machado e Ilka Ribeiro de Souza, Distrito Federal⁶². No relatório sobre as ações da SEMA

⁶²Em recorte de jornal localizado no Acervo Cleofe Person de Mattos outros nomes são mencionados ao lado dos formandos que aparecem nesta foto: Aldo Taranto, Carmem Gomes Bertetti, Julieta Neves de

publicado no Boletim Latino Americano de Música vol. III, em 1937, encontramos referência à participação de professores de outros estados e municípios nos cursos de especialização oferecidos. A “expedição de ofícios de apelo aos Estados do Brasil” consta na lista dos trabalhos realizados em 1934 (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 389), demonstrando esta iniciativa está presente no projeto desde a sua *fase de construção*, ainda quando executado no âmbito da Prefeitura do DF.

Os impasses enfrentados por alunos e professores do Curso de Música e Canto Orfeônico oferecido pela UDF estão expressos no documento⁶³ intitulado *Curso de Formação de Professores Especializados em Música e Canto Orfeônico – LEGALIDADE*. Andrade Murici, Professor de História da Música no referido curso encaminha ao ministro Gustavo Capanema um relato reunindo dados sobre a história e legislação concernente à esta disciplina no DF. O texto discorre sobre a trajetória de implantação desde 1932. Segundo Murici, o Curso composto pelas disciplinas *Introdução ao Estudo de Música e Canto Orfeônico* (incluindo Técnica Instrumental e Regência) e *Musicologia* (incluindo Estética, História da Música e Folclore) cumpre "com exclusividade o esforço formador do professorado de Canto Orfeônico". O Professor comenta sobre o Decreto nº 6.215, de 21 de maio de 1938, que cria o Departamento de Música, vinculado à Faculdade de Educação da UDF e reorganiza o currículo do Curso de Professores Especializados em Música e Canto Orfeônico. Sobre o corpo docente que ministra esse Curso informa:

[...] dispõe ele [o curso] dum corpo docente de 9 professores. O núcleo inicial (1935) compunha-se de 5, apenas: Heitor Villa-Lobos, José Cândido de Andrade Murici, Oscar Lorenzo Fernandez, Arnaldo de Azevedo Estrella, e Francisco Albuquerque da Costa, os quais

Almeida, Esther da Silva Braga, Maria de Lourdes Athayde Maia, Frederica Carvalho Leite, Helena Laura Canton, Homero Dornellas, Maria Paulina Lopes Patureau, Julieta Moraes Araújo, Maria Zelia de Carvalho, Orlandina da Motta Guichard. A solenidade de entrega dos diplomas aos alunos que terminaram o curso do Departamento de Educação Nacionalista da Secretaria Geral de Educação e Cultura do DF realizou-se no Instituto de Educação. Foi presidida pelo general Rondon e teve o professor J.C. de Andrade Muricy como paraninfo. Correio da Manhã, jan. de 1941. Acervo Cleofe Person de Mattos. Programa Petrobrás Cultural. Site: <http://www.acpm.com.br/>. Acesso em: 06.jan. 2019.

⁶³Datilografado, s/d. FGV-CPDOC. Glg. 1942.05.12/2. Consulta feita à cópia existente no MVL. Outros documentos textuais. HVL 04.05.05. Ed. Civ. Art./SEMA.

ainda estão em exercício no presente momento. Mais tarde, nova discriminação das disciplinas ocasionou a nomeação de mais os seguintes professores: Brasília da Cunha Luz, Nelson da Silveira Cintra, Iberê Gomes Grosso, Ruth Valladares Corrêa e Djalma Guimarães [...]. (MURICI, s/d)⁶⁴.

Apesar de não estar datado, o teor do documento indica que foi escrito no contexto pós-desmonte da UDF (Decreto-Lei nº 1.063, de 20 de janeiro de 1939), período de instabilidade institucional e incertezas para professores e alunos, considerando-se que o Departamento de Música não foi incorporado à Universidade do Brasil como ocorreu com outros organismos e cursos da UDF. Fica evidente que Andrade Murici procura justificar a relevância do trabalho numa tentativa de assegurar a manutenção do Curso. É possível supor que a gênese da proposta de criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico esteja vinculada aos episódios que destituem o Curso de Música e Canto Orfeônico do patamar de nível superior alcançado com sua incorporação à UDF. O documento produzido por Andrade Murici parece reforçar essa ideia. Ao apresentar os antecedentes do projeto e argumentar em favor do *Curso de Formação de Professores Especializados em Música e Canto Orfeônico* Murici registra informações importantes para a compreensão do percurso institucional da SEMA, especialmente no que se refere aos desdobramentos ocorridos no hiato entre a sua extinção até a posterior criação do SEMA (serviço). Esta passagem será abordada a seguir, no período considerado uma terceira fase desse projeto de educação musical.

Os materiais pedagógicos musicais impressos para o programa de música e canto orfeônico são relevantes para ilustrar as mudanças administrativas ocorridas com as agências em função do contexto político durante o recorte cronológico analisado. Para exemplificar alguns dos aspectos sinalizados neste estudo escolhemos, em especial, a coletânea denominada *Coleção Escolar* que será analisada mais detalhadamente, no tópico 2.2. *As práticas diversas*, do capítulo 2. Editados tanto pela gráfica oficial da Prefeitura quanto por casas editoras privadas desde a fase de implantação do projeto, os fascículos da *Coleção Escolar* são distribuídos nas escolas como obra didática. Esse

⁶⁴Idem.

material representa uma consistente referência para pesquisa, pelos diversos tipos de informação e pistas que apresenta: a escrita musical que registra aspectos específicos como os processos musicais característicos da cultura brasileira (embolada, macumba, samba, e outros), bem como estilos como marchas, cantos de trabalho, brinquedos de roda e hinos; as referências sobre a coleta dos temas populares e folclóricos; o nome de autores e obras (letra e música); a indicação das agências impressas e/ou carimbadas na capa, atualizando as mudanças institucionais e, provavelmente, visando o reaproveitamento do material.

Interessa observar neste momento o intrincado percurso institucional das agências responsáveis pela execução do programa de música e canto orfeônico registrado nas diversas edições. A seguir, dois exemplos ilustram os primeiros andamentos do projeto: a *fase de implantação* que corresponde ao Serviço de Música e Canto Orfeônico; e a *fase de construção*, quando a Superintendência de Educação Musical e Artística é criada:

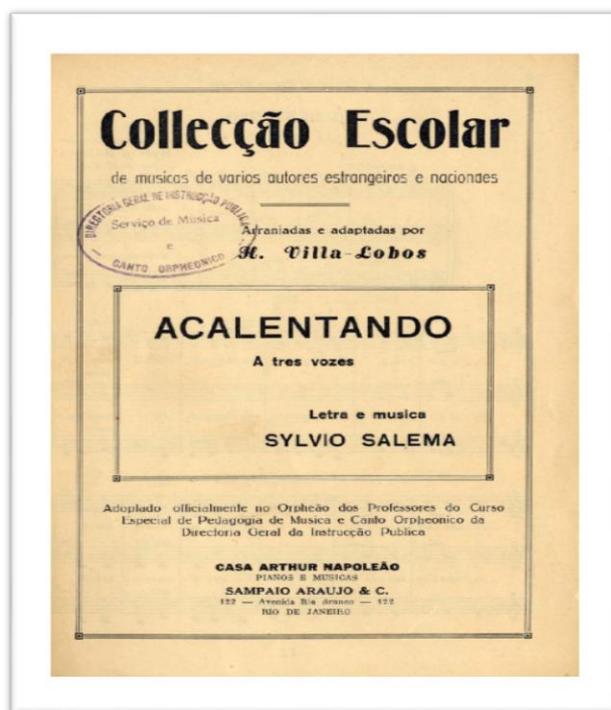


Figura 2: ACALENTANDO, COLLEÇÃO ESCOLAR. Diretoria Geral de Instrução Pública. Carimbo do Serviço de Música e Canto Orfeônico. Casa Arthur Napoleão e Sampaio Araújo.



Figura 3: TEIRÚ, COLLEÇÃO ESCOLAR. Departamento de Educação. Superintendência de Educação Musical e Artística. Prefeitura do DF. Carimbo Departamento de Educação Complementar.

Quando de sua criação em setembro de 1933, a SEMA nasce subordinada ao Departamento de Educação⁶⁵. Com o Decreto Municipal nº 17, de 2 de setembro de 1935, que organiza as secretarias-gerais da prefeitura do DF, passa para a competência da Secretaria-Geral de Educação e Cultura (MELLO, 1936, p. 64). Nessa *fase de construção*, em um ambiente que antecede a instauração do regime autoritário implantado com o golpe de novembro de 1937, ocorre o afastamento de Anísio Teixeira

⁶⁵ Com esse Decreto nº 17, o ensino de extensão e o de nível universitário são excluídos da competência do Departamento de Educação. Além disso, o Instituto de Educação, a Divisão de Biblioteca, as Seções de Museus e Radiodifusão são desmembrados de sua estrutura (MELLO, 1936, p. 64).

do recém-criado cargo de secretário-geral de Educação e Cultura e, posteriormente, em 1936, a prisão do então prefeito Pedro Ernesto. Decorrentes da política centralizadora instituída novas legislações são aplicadas, refletindo diretamente nas agências de âmbito municipal. Integrada ao sistema de ensino da prefeitura do DF, a SEMA prossegue com o projeto de música e canto orfeônico enquanto são articuladas reformulações nas diferentes esferas administrativas do Estado.

Quando observamos as diferentes tipologias de fontes, algumas hipóteses referentes às alterações político administrativas ocorridas após 1939 e oriundas da fase mais dura do Estado Novo (PANDOLFI, 1999) podem ser levantadas. O interesse por parte do Estado em manter o programa de música e canto orfeônico é um fato evidente, exacerbado pela difusão alcançada com as Concentrações Orfeônicas. Para além da questão da propaganda e legitimação de um projeto político autoritário, os documentos examinados sinalizam para dois pontos: o esforço dos agentes envolvidos com o projeto de educação musical em manter os cursos e as ações educativas e culturais decorrentes do trabalho; e a destituição das agências nascidas e associadas a uma proposta política federativa e não a um Estado nacional centralizador, como ocorreu com a UDF e a SEMA. Não foi possível investigar se as outras Superintendências e Divisões criadas pelo mesmo decreto, em 1933, e vinculadas à Prefeitura do DF também foram extintas. Essas mudanças demarcam um terceiro andamento na trajetória do projeto.

1.2.3. Fase de readequação – o Serviço de Educação Musical e Artística

Um terceiro tempo, considerado neste estudo como uma *fase de readequação*, corresponde ao período entre 1939 e 1942. Como tratado por Dulce Pandolfi (1999), esse momento é entendido como a fase mais dura do Estado Novo. As transformações ocorridas na estrutura burocrática do Estado, oriundas do processo de centralização política atingem diretamente agências vinculadas à prefeitura do DF. Alguns autores que escrevem sobre o projeto de música e canto orfeônico (CHERNAVSKY, 2003; BORGES, 2008; LEMOS JUNIOR, 2012) associam a extinção da Superintendência de Educação Musical e Artística, a SEMA, ao desmonte

da Universidade do Distrito Federal (Decreto-Lei nº 1.063, de 20 de janeiro de 1939). Andrade Murici, musicólogo e professor de História da Música na UDF, confirma esta informação no documento *Curso de Formação de Professores Especializados em Música e Canto Orfeônico – LEGALIDADE*, já citado anteriormente, ao abordar a situação do corpo docente e discente do Departamento de Música da Universidade do Distrito Federal.

O relato apresentado por Andrade Murici nos esclarece acerca do processo que transforma a SEMA (Superintendência) em SEMA (Serviço). Este ponto é pouco abordado na literatura sobre esse projeto e pode ser associado à imprecisão na historicidade das agências. Entre a extinção da SEMA (Decreto-Lei nº 1.063, de 20 de janeiro de 1939) e a criação do **Serviço de Educação Musical e Artística**, vinculado ao Departamento de Educação Nacionalista, da Secretaria-Geral de Educação e Cultura da prefeitura do DF, transcorre cerca de ano e meio. Com a extinção da UDF os organismos que atuavam atrelados à Faculdade de Educação, ou seja, o Instituto de Educação e o Departamento de Música não são transferidos para a Universidade do Brasil como ocorre com as demais Escolas e Departamentos. Em termos organizacionais, e provavelmente não sem tensões, o Departamento de Música da UDF e a extinta Superintendência de Educação Musical e Artística, subordinados à Secretaria-Geral de Educação e Cultura do Distrito Federal, passam a constituir a **Divisão de Educação Musical e Artística**, responsável pelo Curso de Formação de Professores Especializados em Música e Canto Orfeônico e pela coordenação do ensino dessa disciplina nas escolas. Por determinação do secretário-geral de Educação e Cultura o referido curso passa a funcionar no Instituto de Educação (Ato nº 167, publicado em 25 de julho de 1939), sob a chancela da Divisão de Educação Musical e Artística. Com a criação do Departamento de Educação Nacionalista, em 1940 (Ato nº 31, publicado em 13 de abril de 1940), a Divisão de Educação Musical e Artística passa a denominar-se **Serviço de Educação Musical e Artística**, subordinado a este novo Departamento.

O interesse tanto em regularizar a situação dos professores envolvidos com a educação musical quanto a continuidade do projeto está explícito no discurso

produzido por Murici ao redigir para Capanema o documento *Curso de Formação de Professores Especializados em Música e Canto Orfeônico – LEGALIDADE*. De forma detalhada, o texto apresenta a legislação desde 1928. O Professor baseia-se em argumentos jurídicos e procura reforçar a importância do trabalho desenvolvido ao longo de quase uma década. A preocupação com a questão da profissionalização dos professores especializados e as condições de exercício desse magistério pode ser percebida no trecho transcrito abaixo:

[...] O Decreto nº 5.513, de 4 de abril de 1935, incluiu entre as escolas que constituíram a UDF [...] um Instituto de Artes, integrado pelos Cursos de Formação de Professores Especializados em Música e Canto Orfeônico e em Desenho. Em 1938, sofreu o corpo de professores especializados de Música e Canto Orfeônico redução importante, que muito prejudicou a atividade orfeônica, apesar do esforço multiplicado e desvelado despendido pelos professores restantes. Até hoje não foi criado o quadro estável desse professorado especializado, nem ainda definitivamente reguladas as condições do exercício desse magistério. Esses respectivos professores aspiram à sua estabilização nos seus cargos, versando disciplinas novas, de que foram, alguns, os "primeiros" professores oficiais no Brasil, já contam longos anos de tirocínio eficiente, e formam um conjunto homogêneo, perfeitamente integrado na orientação de seu diretor, Heitor Villa-Lobos, e conscientes da importância da sua função cívica. Esse curso é, como fica dito, assim único no seu gênero no Brasil. [...] **A prefeitura é possuidora do único organismo bem aparelhado e eficiente existente no Brasil.** Este organismo merece ser **completamente estabilizado e efetivado, para estímulo dos dirigentes, docentes, discentes e instrutores que o compõem**, e para perpetuação duma obra benemérita [...]. (MURICI, s/d; grifo meu).

Com a dissolução da UDF, a Escola de Educação e o Departamento de Música, ambos vinculados ao Instituto de Educação são excluídos do processo de incorporação à Universidade do Brasil. Esse aspecto representa uma alteração nas funções dessas agências. Ou seja, voltam a formar professores primários na modalidade curso normal (nível secundário), deixando de atuar como ensino superior (LOPES, 2009, p. 598). Esta condição interfere diretamente em questões profissionais e de formação do corpo docente e discente. Pode ser identificada como uma preocupação

presente no texto de Andrade Murici, escrito em momento posterior à extinção da Universidade do Distrito Federal.

Instituído na fase mais autoritária do Estado Novo (PANDOLFI, 1999), o Departamento de Educação Nacionalista institui nas escolas do DF um centro cívico, articulando todas as aulas às suas atividades. Dentre as cinco publicações examinadas, *A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas, DIP* [1940] é a única editada nesse contexto. Impresso juntamente com outros livros e breviários cívicos distribuídos pelas bibliotecas escolares, este material objetiva enaltecer a figura de Vargas e legitimar as ações do Estado Novo (LOPES, 2009, p.603). Nenhuma referência sobre as mudanças efetuadas na estrutura das agências da Prefeitura responsáveis pelo programa de música e canto orfeônico é mencionada no texto deste livro. As decisões políticas que ocasionaram a extinção da SEMA, em janeiro de 1939, e a criação do SEMA, em abril de 1940, refletem a ingerência do governo federal na esfera municipal. O silenciamento acerca da trajetória das agências nesse período pode ser interpretado como estratégia diante das circunstâncias instáveis enfrentadas pelos professores e responsáveis pelo projeto, servidores públicos do DF.

Nos fascículos da Coleção Escolar podemos observar a transformação do Departamento de Educação da Prefeitura do DF em Departamento de Educação Nacionalista. Exemplares dos fascículos da Coleção Escolar são carimbados com o nome do **Serviço de Educação Musical e Artística** que passa a atuar sob a gestão do Departamento de Educação Nacionalista. O exemplo abaixo informa que tanto as agências, Serviço e Departamento, estão vinculadas à Secretaria Geral de Educação e Cultura:

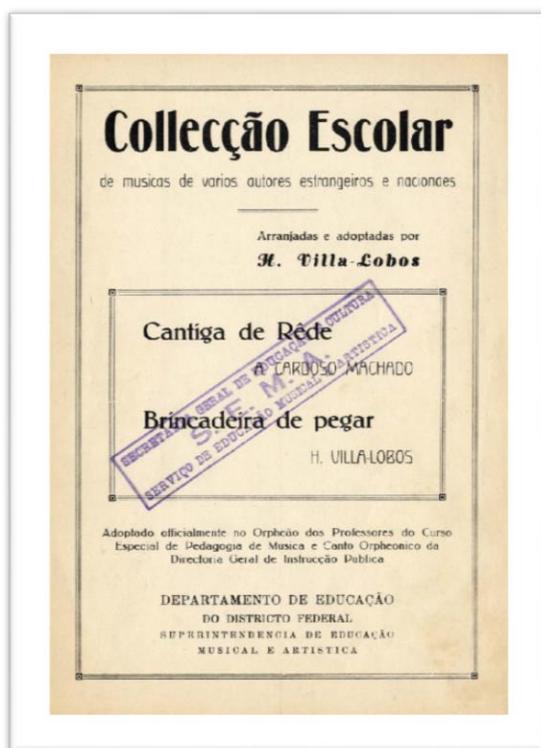


Figura 4: CANTIGA DE REDE e BRINCADEIRA DE PEGAR, COLEÇÃO ESCOLAR. Departamento de Educação do DF. Superintendência de Educação Musical e Artística. Carimbo do Serviço de Educação Musical e Artística.

Além dos carimbos utilizados para alterar o nome das agências, encontramos outro tipo de pista que demonstra as mudanças institucionais ocorridas nesta *fase de readequação* e indica que havia um investimento na atualização dos materiais didáticos. No Acervo do compositor Nelson Macedo encontramos alguns exemplares dos fascículos da Coleção Escolar com anotações manuscritas assinadas e datadas por "Manuel José Ferreira", no período entre maio e junho de 1941. Esta revisão atualiza a ortografia e o nome das agências. O termo "nacionalista" é acrescentado ao nome do Departamento de Educação, assim como o termo "Superintendência" é alterado para "Serviço":



Figura 5

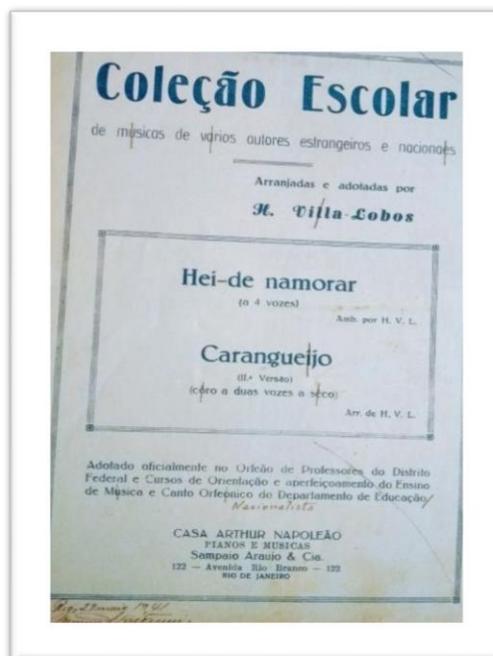


Figura 6

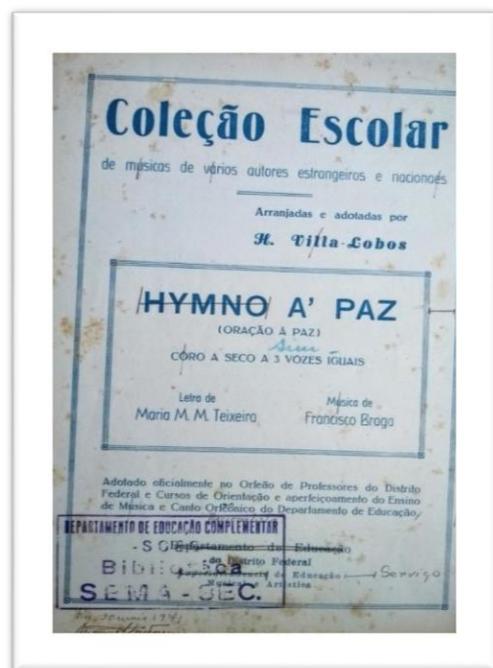


Figura 7

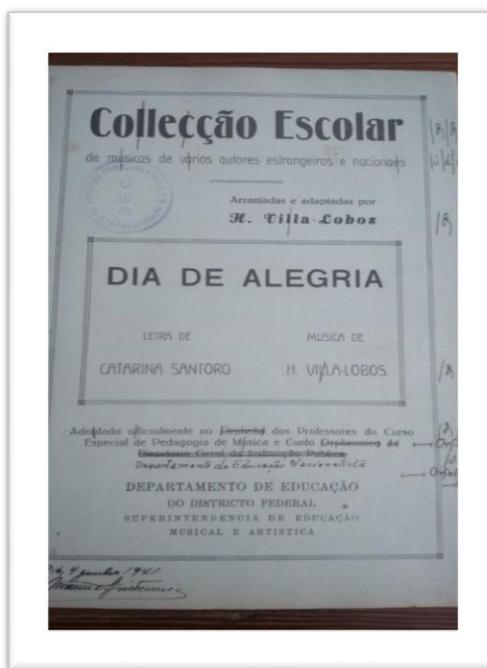


Figura 8

Figura 5: CANTO DO LAVRADOR, COLEÇÃO ESCOLAR. Revisão: 28 mai. 1941.

Figura 6: HEI DE NAMORAR e CARANGUEJO, COLEÇÃO ESCOLAR. Revisão: 29 mai. 1941.

Figura 7: HINO À PAZ, COLEÇÃO ESCOLAR. Revisão: 30 mai. 1941.

Figura 8: DIA DE ALEGRIA, COLEÇÃO ESCOLAR. Revisão: 04 jun. 1941.

Com a mesmas medidas da Coleção Escolar encontramos no acervo do compositor Nelson Macedo, um único exemplar da "Coleção da Juventude" (16cm x 24,5cm) contendo peça musical com o título "Meu Jardim (Marcha Rancho para Coro Orfeônico)", com melodia de Ernesto dos Santos (o Donga), letra de David Nasser, e ambientação de H. Villa-Lobos. Este fascículo distingue-se por trazer na contracapa a imagem de uma Concentração Orfeônica, com a frase assinada por Getúlio Vargas: "É na juventude que deposito minha esperança e para ela que apelo". O nome das agências está atualizado: "Adotado oficialmente pelo Serviço de Educação Musical e Artística (SEMA) do Departamento de Educação Nacionalista da Prefeitura do Distrito Federal, copyright 1940". O enaltecimento da figura de Vargas (LOPES, 2009) e a consequente legitimação das ações do Estado Novo estão explícitos neste fascículo impresso durante a atuação do Departamento de Educação Nacionalista:



Figura 9: MEU JARDIM, COLEÇÃO DA JUVENTUDE. Serviço de Educação Musical e Artística. Departamento de Educação Nacionalista da Prefeitura DF. Carimbo Departamento de Educação Complementar. Capa.

Chama atenção na peça musical "Meu Jardim (Marcha Rancho para Coro Orfeônico)" a relação do autor da melodia, Ernesto dos Santos (o Donga), com o bloco carnavalesco "Sôdade do Cordão"⁶⁶, uma das "Realizações Animadoras" do programa de música e canto orfeônico mencionada no artigo "Educação Musical", publicado no Boletim Latino Americano de Música (VILLA-LOBOS, 1946, p.513). O "Sôdade do Cordão" desfila em 1940, justamente no ano em que este fascículo é impresso e tem na figura de Ernesto dos Santos um importante articulador.

O **Serviço de Educação Musical e Artística** (SEMA) dá continuidade às funções já desenvolvidas pelas agências anteriores. O plano de ações desse projeto de educação musical mantém-se voltado para duas principais frentes: os cursos de formação de professores e o acompanhamento do ensino da disciplina junto aos alunos nos bancos escolares. O corpo docente da extinta UDF ministra os cursos por meio da nova estrutura criada, apoiados pelo núcleo composto pelos professores especialistas – Sylvio Salema, Arminda Neves d’Almeida, José Vieira Brandão – que participam do trabalho ao lado de Villa-Lobos desde 1932. Em 1942, com a criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico as atribuições deste **Serviço** serão alteradas. As ações estratégicas desse projeto de educação musical são institucionalmente desmembradas em duas instâncias, municipal e federal. Enquanto a coordenação do ensino da disciplina nas escolas do DF segue em âmbito municipal, a formação de professores fica submetida ao Ministério da Educação e Saúde, como veremos a seguir.

1.2.4. Fase de sedimentação – o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico

O quarto movimento, tratado nesta abordagem como uma *fase de sedimentação*, inicia-se com a criação, no âmbito do Ministério da Educação e Saúde,

⁶⁶No artigo "Educação Musical" publicado no boletim, volume VI, 1946, a montagem do bloco carnavalesco "Sodade do Cordão" é apresentada no tópico "Alguns *tests* de educação coletiva pela música – o Cordão" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 522). Sobre a montagem do bloco, ver também Ermelinda A. Paz, 2000.

do **Conservatório Nacional de Canto Orfeônico**, em 1942⁶⁷. Instituído durante o Estado Novo, período que se tornou referência obrigatória quando se trata de "refletir sobre estruturas, atores e instituições presentes no Brasil de hoje", em função de transformações estruturais ocorridas no país (PANDOLFI, 1999, p.9), é nesse momento que, em termos político-administrativos, determinadas atribuições do SEMA (serviço) deslocam-se da esfera municipal para a nacional. O SEMA, vinculado à municipalidade, continua respondendo pelo ensino de música e canto orfeônico junto às escolas do DF. No que concerne à formação do magistério, a gestão do projeto desvincula-se da Secretaria-Geral de Educação e Cultura da prefeitura do Rio de Janeiro, transferindo-se para o Ministério da Educação e Saúde, sob a condução de Gustavo Capanema.

Subordinado ao Departamento Nacional de Educação, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, em 22 de setembro de 1967, passa a denominar-se Instituto Villa-Lobos (IVL) acrescido da Escola de Educação Musical, em substituição ao canto orfeônico, e do Centro de Pesquisas Musicais⁶⁸. A trajetória do CNCO (1942-1967) vincula-se ao Centro de Letras e Artes da UNIRIO, por meio do Instituto Villa-Lobos, sua Escola de Música. Dois anos depois, o IVL integra o Centro de Artes da Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado da Guanabara (FEFIEG), organismo criado em 20 de agosto de 1969 (Decreto-Lei nº 773). A fusão do Estado da Guanabara com o Rio de Janeiro ocasiona outra mudança institucional e, a partir de 17 de dezembro de 1975 (Decreto nº 76.832), a FEFIEG é denominada Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro (FEFIERJ). Novo decreto, instituído em 5 de junho de 1979 (Decreto-Lei nº 6.655), transforma a FEFIERJ em Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO). A Alteração para o termo Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro acontece em 24 de outubro de 2003 (Lei nº 10.750), porém a sigla UNIRIO se mantém. O Instituto, que recebe o nome do primeiro diretor do CNCO,

⁶⁷Decreto nº 4.993, de 26 novembro de 1942.

⁶⁸Art.1º, do Decreto nº 61.400, do presidente Costa e Silva, sobre a mudança para IVL em 1967: informação extraída do Catálogo Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro (FEFIERJ). MEC. Departamento de Assuntos Universitários. Departamento de Documentação e Divulgação, Brasília, 1976, p.125-135. (Cópia desta publicação encontrada no arquivo documental do MVL. Pasta: S. Educ. Art. Mus. 019).

deveria, a partir de então, "dedicar-se à pesquisa de som e imagem, à pesquisa musical e à pesquisa de comportamento musical brasileiro". Do mesmo modo que o Conservatório, incumbia-se o IVL do registro de professor de Educação Musical⁶⁹.

Quando em 1942 Heitor Villa-Lobos assume a direção do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico o cargo anteriormente ocupado pelo compositor, como chefe do Serviço de Educação Musical e Artística - Departamento de Educação Nacionalista da Prefeitura do DF é preenchido por Sylvio Salema, professor assistente deste organismo. As duas agências, o CNCO e o SEMA, continuam desenvolvendo ações conjuntas no que se refere à participação dos estudantes da rede de ensino municipal em Concentrações Orfeônicas organizadas pelo CNCO, assim como na utilização das escolas públicas como laboratório para as aulas práticas e estágios exigidos pelos cursos do Conservatório, como podemos observar no Ofício no. 189 de 14 de julho de 1944 intitulado "RELAÇÃO DE PROFESSORES INDICADOS PARA ESTÁGIO NAS ESCOLAS MUNICIPAIS SOB JURISDIÇÃO DO DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO NACIONALISTA". Além do nome do professor, o documento⁷⁰ indica o nome da escola onde ocorrerá o estágio:

⁶⁹Informações extraídas do *Catálogo Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro (FEFIERJ)*. MEC. Departamento de Assuntos Universitários. Departamento de Documentação e Divulgação, Brasília, 1976, p.125-135; e do texto datilografado de autoria da professora Thelma Patti, Centro de Artes, Cursos de Música, UNIRIO, s/d. Cópia xerográfica desses dois materiais localizada no arquivo documental do MVL. Referência: S. Educ. Art. Mus. 019; ver ainda Ricardo Ventura, "O Instituto Villa-Lobos e a Música Popular". Disponível em: <<http://brazilianmusic.com/articles/ventura-ivl.html>>. Acesso em: 11 abr. 2016; site da UNIRIO:<<http://www.unirio.br/institucional/historia>>. Acesso em: jul. 2017.

⁷⁰Documento anexo ao ofício no. 189 de 14 de julho de 1944. Acervo UAP/CLA/ UNIRIO. Alguns dos nomes que constam neste documento estão na foto dos diplomados do Curso de Emergência, 1944 (Acervo MVL. Coleção de fotografias: MVL 1982-16A-186).

ANEXO AO OFÍCIO Nº 189

M. N. S. - CONSERVATÓRIO NACIONAL DE CANTO ORFÊONICO

RELAÇÃO DE PROFESSORES INDICADOS PARA ESTÁGIO NAS ESCOLAS
MUNICIPAIS SOB JURISDIÇÃO DO DEPARTAMENTO
DE EDUCAÇÃO NACIONALISTA

<u>Escolas</u>	<u>Professores</u>
Joaquim Nabuco	Adhemar Alves da Nóbrega
Mendes Viana	Edith dos Reis
Mendes Viana	Lilia Cunha
Padre Antonio Vieira	Eva Zaica
Flores Peixoto	Maria Isabel Amoral
Eyashio de Queiroz	Cecilia C. de Mele
São Salvador	Djandira Ferreira
São Salvador	Theodorico Maldonado
Jose de Alencar	Jacinta Passos
Jose de Alencar	Maria de Lourdes Rocha
Pereira Passos	Leoginia Bezerra
Pereira Passos	Ondina Bezerra
Alberto Barth	Yolanda Brito
Jose Ribeiro	Alice de Sousa
Prudente de Moraes	Hildegard Nagels
Epitacio Pessoa	Albina Gonçalves Diniz
Epitacio Pessoa	Maria Zarif
Chile	Elisio Peçanha
Chile	Antonietta Ebeli
Benedite Ottoni	Aurora Saraiva
Barão de Macaúbas	Alice Velen
Jose Verissimo	Selange Sanctes
Henrique Dodsworth	Sylvia Vasconcelos
Barão de Itacurussa	Margarida Scinazappa
Bahia	Mercedes Cardoso
Bolívia	Edelvira Mele
Barão Homem de Mele	Ligia Pereira
Seabra Pereira	Maria de Lourdes Ribeiro
Olimpia de Couto	Maria Guiomar
Isabel Mendes	Alina Campele
Parana	Niçe Fonseca
Cruzeiro	Eneas M. Porto
Francisco Manoel	Fanny Fienkielewstein
Afonse Pena	Yolanda Brito
Epitacio de Sá	Laura Neves
Bezerra de Menezes	Oswaldo Matos Barreto
Azevedo Sodre	Theodorico Maldonado
Leitão da Cunha	Yvonne Van der Perre
Equador	Gilda Lisboa
Equador	Nair Fontes
João Barbalho	Dinah Pereira

#####

Secretaria de Conservatório Nacional de Canto Orfêônico,
Rio de Janeiro, 14 de julho de 1944

Figura 12: Lista de professores do CNCO indicados para estágio nas escolas municipais sob jurisdição do Departamento de Educação Nacionalista. 14 julho 1944.

Apesar deste novo desenho, no qual as funções de formação do magistério (a cargo do CNCO) e coordenação do trabalho escolar em sala de aula (sob a jurisdição do SEMA) são desmembradas, as práticas das duas agências se intercomunicam de diferentes maneiras. Ou seja, a realização de algumas das funções do CNCO perpassa as práticas das agências municipais, especialmente no DF. No corpo deste mesmo documento reproduzido acima, o Ofício no. 189 de 14 de julho de 1944, além de mencionar a questão dos estágios e encaminhar a listagem com os nomes dos professores e escolas, o diretor do CNCO informa sobre a remessa de 500 exemplares de músicas comprometendo-se com novas remessas "de acordo com as necessidades".

A manutenção, na estrutura do CNCO, do mesmo núcleo docente e das mesmas disciplinas da fase da UDF reforça a premissa de uma linha de continuidade neste projeto de educação musical, em termos conceituais e práticos, não obstante as mudanças ocorridas no cenário político ao longo dos dez anos de implementação do programa. A estrutura organizacional do CNCO pode ser verificada em documento⁷¹ abaixo que, além de informar o número de funcionários do corpo técnico-administrativo, discrimina as matérias e os seus respectivos professores.

⁷¹Escola Nacional de Canto Orfeônico. Datilografado. FGV-CPDOC. Glg. 1942.05.12/2.

GG 1572.05.12/2

ESCOLA NACIONAL DE CANTO ORFEÔNICO

1 - Diretor
 1 - Secretário
 1 - Coordenador do Ensino de Canto Orfeônico
 1 - Escriturário
 1 - Datilógrafo
 1 - Copista
 1 - Arquivista
 2 - Serventes
 12 - Professores

-.-.-.-.-

<u>MATÉRIAS</u>	<u>PROFESSOR</u>
Rítmo e Ditado	Iberê Gomes Grosso
Teoria Musical Aplicada	Francisco Albuquerque da Costa
Técnica Vocal e Fisiologia da Voz	Ruth Valadares Corrêa
Prática Orfeônica	José Vieira Brandão
Análise de Harmonia e Apreciação Musical	Arnaldo de Azevedo Estrela
Regência, Organologia, Contraponto e Morfologia	Maestro Oscar Lorenzo Fernandez
Estética, Psicologia, História da Música e História da Educação Musical.	Dr. José Candido de Andrade Muricy
Folclóre, Pesquisa, Etnografia, Geografia Musical e Folclóre Corográfico	Dr. Brasílio da Cunha Luz
Centro de Coordenação Cívico-Musical	Maestro Heitor Villa-Lobos
Orientação Prática Especializada	Armanda Neves d'Almeida
Psicologia Educacional	Dr. José Barreto Filho
Terapêutica pela Música	Dr. Octavio Vieira Brandão.

-.-.-.-.-

Figura13: Estrutura do CNCO, professores e respectivas disciplinas

Dos 12 professores elencados no documento acima, 2 iniciam suas carreiras no início dos anos 1930: Arminda Neves d'Almeida e José Vieira Brandão. À exceção de José Barreto Filho e Octávio Vieira Brandão, os demais (8 professores), integravam o quadro dos Cursos de Música e Canto Orfeônico da UDF. Estas informações sobre o corpo docente referem-se, provavelmente, à fase inicial de organização das atividades do CNCO.

Em busca de possíveis pistas sobre o assunto, durante o processo de pesquisa, em junho de 2016, encontro na Unidade de Arquivo e Protocolo do Centro de Letras e Artes da UNIRIO um importante conjunto documental: centenas de minutas de ofício, livro de registro de certificados, algumas atas e relatórios. A rotina burocrática e as práticas institucionais do CNCO – desde o seu funcionamento efetivo em 1943, até meados dos anos de 1960 – estão registradas nesses documentos. Embora necessitando de tratamento técnico (higienização e catalogação), essas fontes, recuperadas pela arquivista e bibliotecária Patrícia Machado Goulart França, estão disponíveis para consulta. Esse material não compõe o acervo do Museu Villa-Lobos e representa nova frente de investigação.

A documentação encontrada na UAP/CLA/UNIRIO sinaliza para as principais ações desenvolvidas nos primeiros anos de criação do CNCO. No Ofício nº 08, de 06 de janeiro de 1944, expedido ao diretor geral do Departamento Nacional de Educação, Abgar Renault, o diretor do CNCO, Villa-Lobos, menciona as atribuições do Conservatório, tendo como referência o Decreto nº 4.993, de 26 novembro de 1942: "formar candidatos ao magistério do Canto Orfeônico nos estabelecimentos de ensino primário e de grau secundário; [...] "organização dos cursos de formação de professores de canto e o respectivo regime escolar". Estas duas instruções normativas são reforçadas pela Portaria Nº 260, de 10 de abril de 1943, determinada pelo Ministro da Educação e Saúde, permitindo que o diretor do CNCO providenciasse a organização e o regime escolar dos cursos a serem ministrados: "um Curso Seriado, de 3 anos; e um Curso Emergencial, destinado a normalizar a situação dos antigos professores da matéria e mesmo os elementos oficiais dos Estados e Municípios". Com a legislação estabelecida, os cursos ministrados pelo CNCO retomam a condição de curso superior. Este Ofício

está assinado por Villa-Lobos e possui três páginas. Um parágrafo no corpo do texto esclarece o funcionamento dos cursos com relação à situação de transferência de turmas provenientes das agências da Prefeitura do DF que foram extintas: [...] "Com a transferência de alunos dos Cursos extintos da Prefeitura do DF, o Curso Seriado funcionou desde logo, com as três séries, havendo, por isso, além da turma do Curso de Emergência, que o concluiu em dezembro próximo findo, uma turma de alunos do Cursos Seriado, que o concluiu também, na mesma época." Os termos do documento expressam o interesse em providenciar a expedição dos certificados e, principalmente, regularizar a situação dos profissionais já formados ou que estavam cursando as disciplinas do canto orfeônico na ocasião das mudanças na estrutura das agências.

Em maio de 1944, outro ofício encaminhado pelo Diretor do CNCO, Heitor Villa-Lobos, ao Diretor Geral do Departamento Nacional de Educação, Abgar Renault, relata, em termos numéricos, o cenário profissional da disciplina no Distrito Federal, Estado do Rio e São Paulo:

[...] "a disciplina especializada em Canto Orfeônico conta, até a presente data, com mais de 400 professores, sendo 230 no Distrito Federal, 150 no Estado de São Paulo e 50 no Estado do Rio, perfeitamente integrados nas diretrizes e orientação traçadas pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico de acordo com a letra b) do Art. 2o. do Decreto-Lei no. 4993, de 26 de novembro de 1942, cujos diplomas e certificados estão devidamente registrados neste Conservatório [...] acrescentando que grande número desses professores se acham com a situação legalizada perante o Departamento Nacional de Educação do Ministério da Educação ea repartição competente do Ministério do Trabalho." [...]⁷²

O mesmo documento propõe, "com a maior urgência" e "em caráter definitivo" o registro dos professores especializados em Canto Orfeônico, "afim de ser garantida e prestigiada a atividade profissional dos professores diplomados por este Conservatório e pelos estabelecimentos a ele equiparados ou sob regime de inspeção". Em seus primeiros anos o CNCO ocupa uma importante função na legalização da situação dos profissionais especializados em Canto Orfeônico, por meio do registro dos

⁷²Ofício no. 139 de 09 de maio de 1944. Documento da Unidade de Arquivo e Protocolo do Centro de Letras e Artes da UNIRIO.

diplomas e certificados dos professores especialistas, obtidos nos cursos anteriores, ministrados no âmbito da Prefeitura do DF. Percebemos com clareza que em termos das "diretrizes e orientação traçadas" para os cursos que houve uma transferência da estrutura já existente, especialmente montada com os cursos na UDF, para o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Esse aspecto poderia ser também entendido como uma linha de continuidade, considerando-se que o núcleo do corpo docente se manteve.

A regulamentação da situação profissional de uma parcela de professores que se formaram pelos cursos de especialização oferecidos desde 1932 está registrada no Livro de Registros de Certificados⁷³ da UAP/CLA/UNIRIO. Neste livro está documentado o histórico de professores que procuraram o CNCO para efetuar o seu registro. Apresentamos o caso de Arinda Pedrinha Bezerra que recebeu o certificado em 08 de novembro de 1933, por ter concluído o Curso de Música e Canto Orfeônico do Departamento de Educação da Prefeitura do DF. O registro é assinado por Villa-Lobos, diretor do CNCO em 1948. O texto menciona Anísio Teixeira, Diretor Geral, e Villa-Lobos, Superintendente [SEMA], dizendo que [...] o presente certificado (...) assinado em 08/11/1933 é revalidado na forma do artigo 14 da Portaria 17 de 12 de abril de 1943, é equivalente ao de um Curso de Nível Superior de formação de professor especializado em canto orfeônico e corresponde a estrutura do currículo deste Conservatório". A figura abaixo ilustra este exemplo:

⁷³Livro de Registro de Certificados de 16.12.1946 a 15.12.1950. Documento da Unidade de Arquivo e Protocolo do Centro de Letras e Artes da UNIRIO.

Arinda Pedrinha Bezerra

Nascida - 6 de agosto de 1909
 Natural - Distrito Federal
 Filha - Emipedeo B. O. da G. Pedrinha
 Bezerra Figueiro de Aguiar
 Estadual - Bahia
 Residência -

x

Fica registrado no presente livro, na forma do artigo 14 da Portaria 17 de 12 de abril de 1943, o certificado passado a 8 de novembro de 1933, em favor de Arinda Pedrinha Bezerra, por haver a mesma concluído o curso de Música e Canto Orfeônico do Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal. O certificado em questão foi dito está assinado pelo maestro H. Villa-Lobos - Superintendente, e por Auisio Teixeira - Diretor Geral. Conta do verso uma declaração do citado Maestro Heitor Villa-Lobos nos seguintes termos: Declaro que o presente certificado por mim assinado em 8/11/33, e validade na forma do artigo 14 da Portaria 17 de 12 de abril de 1943, é equivalente ao de um curso de nível superior de formação de professores especializados em Canto Orfeônico e correspondente a estrutura do currículo deste Conservatório. Pagou a taxa de Cr\$ 50,00 correspondente ao registro conforme guia anexa ao processo. Secretaria do C. N. C. O., em 6 de dezembro de 1948.

Auisio Teixeira
Secretário

H. Villa-Lobos
Diretor

Figura 14: Livro de Registro de Certificados de 06 dez.1948. Registro da aluna CNCO Prof. Arinda Pedrinha Bezerra. Unidade de Arquivo e Protocolo do Centro de Letras e Artes da UNIRIO.

Estes e outros tipos de documentos institucionais referentes à rotina burocrática do CNCO são relevantes para entendermos como ocorreram as práticas pedagógicas desse projeto de educação musical. Oferecem pormenores acerca da historicidade das agências, além de apresentar um panorama detalhado dos atores que se especializaram em música e canto orfeônico no recorte cronológico examinado.

As fontes examinadas indicam o esforço empreendido pelo CNCO em legalizar a profissão do educador musical especialista em canto orfeônico. Pelas continuidades demonstradas ao longo deste capítulo compreende-se que esse esforço advém, em parte, do investimento de uma década feito neste projeto de educação musical. A legislação estabelecida para regulamentar a obrigatoriedade da especialização em canto orfeônico aos professores que já exerciam a profissão não ocorre de forma consensual. A professora de música Angélica de Rezende Garcia "autora de vários trabalhos de música e livros didáticos" escreve ao Ministro Gustavo Capanema para expor suas questões:

[...] "Vem de serem postos em execução as normas inerentes à definitiva organização do ensino de música, onde os professores devem, para efeito do exercício da profissão, ter o curso do Conservatório de Canto Orfeônico. Tais dispositivos vieram atingir velhos professores, com mais de dez, quinze e vinte anos de trabalho, obrigando-os à humilhação do curso, quando a prática que a didática lhes concedeu tem, até hoje, sido suficiente como ensino eficaz e probó. Dentre tais professores, existem diplomados da Escola Nacional de Música, bem como outros portadores de atestados de comprovada competência e, dentre eles, como a expositora do presente, obras publicadas sobre o ensino de música, e no entanto, diante dos termos da lei, veêm-se na contingência de uma prova de habilitação, passando da categoria de professor à de aluno." [...].⁷⁴

Podemos observar que na fase do CNCO, em pleno Estado Novo, os termos utilizados para a convocação do professorado são distintos daqueles do período SEMA (superintendência). Neste momento a especialização é expressa como "obrigatoriedade", enquanto em 1934 observamos o uso da palavra "apelo", com um sentido de

⁷⁴ Carta da Professora Angélica Rezende Garcia, 1942. Datilografado. FGV-CPDOC. Glg. 1942.05.12/2.

mobilização em torno de uma ideia (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 389). A documentação encontrada na UAP/CLA/UNIRIO traz importantes esclarecimentos acerca dos procedimentos aplicados pelo CNCO com relação à execução das normas que visavam à organização do ensino de música por meio do canto orfeônico, informa também de que maneira ocorreram as adesões a esse projeto em diversos estados do Brasil.

Uma fotografia da turma de diplomados⁷⁵ do Curso de Emergência de 1944 nos mostra a ampliação do atendimento a professores de outras regiões do território nacional:

⁷⁵Quadro de alunos diplomados pelo CNCO - Curso de Emergência, 1944. Acervo MVL. Coleção de fotografias: MVL 1982-16A-186.



Figura 15: Quadro de alunos diplomados pelo CNCO - Curso de Emergência, 1944.

Esta turma do Curso de Emergência de 1944 escolheu como paraninfo o professor Iberê Gomes Grosso. O homenageado de honra, o professor Arnaldo S. da Fonseca. Os professores Francisco Albuquerque, da Costa e José Vieira Brandão também foram homenageados. O grupo é composto por diplomados provenientes de diversos estados: Ivonne Van der Perre, Dinah Pereira, Antonieta Eboli, Nair Fontes, Gilda Raggio Lisboa, Maria Zarif, **Rio Grande do Sul**; Ruth da Matta e Silva, Guiomar Reis Damásio, Ismênia Garrido Nunes, Antonieta Gomes da Silva Rocha, Pilar Quaresma de Carvalho, Guiomar Lima, Alice Barros dos Santos, Maria da Conceição Mendes, **Estado do Rio**; Antonia de Macedo Abrunhosa, Margarida Schivazappa, Mercedes Cardoso, **Pará**; Elisa Sckettino, **Minas Gerais**; M. L. Jaguaribe Alencar de

Moura, **Ceará**; Lygia Gomes Pereira, Maria de Lourdes Cardim P. da Silva, **Distrito Federal**;

O CNCO assume a função de órgão regulador do canto orfeônico em todo o território nacional, responsável por traçar as diretrizes, organizar os cursos voltados para a formação de professores, inspecionar materiais didáticos, promover eventos educativos e culturais, estimular pesquisas e apoiar iniciativas, como é o caso da edição brasileira do sexto volume do *Boletim Latino-Americano de Música*. Os trâmites administrativos para a execução deste exemplar do Boletim se deram por meio do CNCO. Além disso, alguns de seus professores colaboraram de diferentes formas nesta publicação. Este tema será tratado no capítulo 4 desta tese.

A organização de atividades e eventos está entre as funções educacionais e culturais exercidas pelo CNCO. A agência dá continuidade à produção das Concentrações Orfeônicas, atuando em parceria com outros organismos do Estado nas esferas municipal, estadual e federal. Além disso promove ações de menores proporções como recitais e palestras visando tanto complementar a especialização do professorado quanto a formação de plateia. Um programa do recital da temporada de 1949 dos *Concertos Culturais* organizados pela Academia Brasileira de Música (ABM) e o CNCO no auditório do Ministério da Educação e Saúde com a participação do coro da Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro nos sinaliza não apenas para as ações realizadas como também para os agentes e agências envolvidos: e como também para as redes de sociabilidade construídas em torno deste projeto de educação musical.

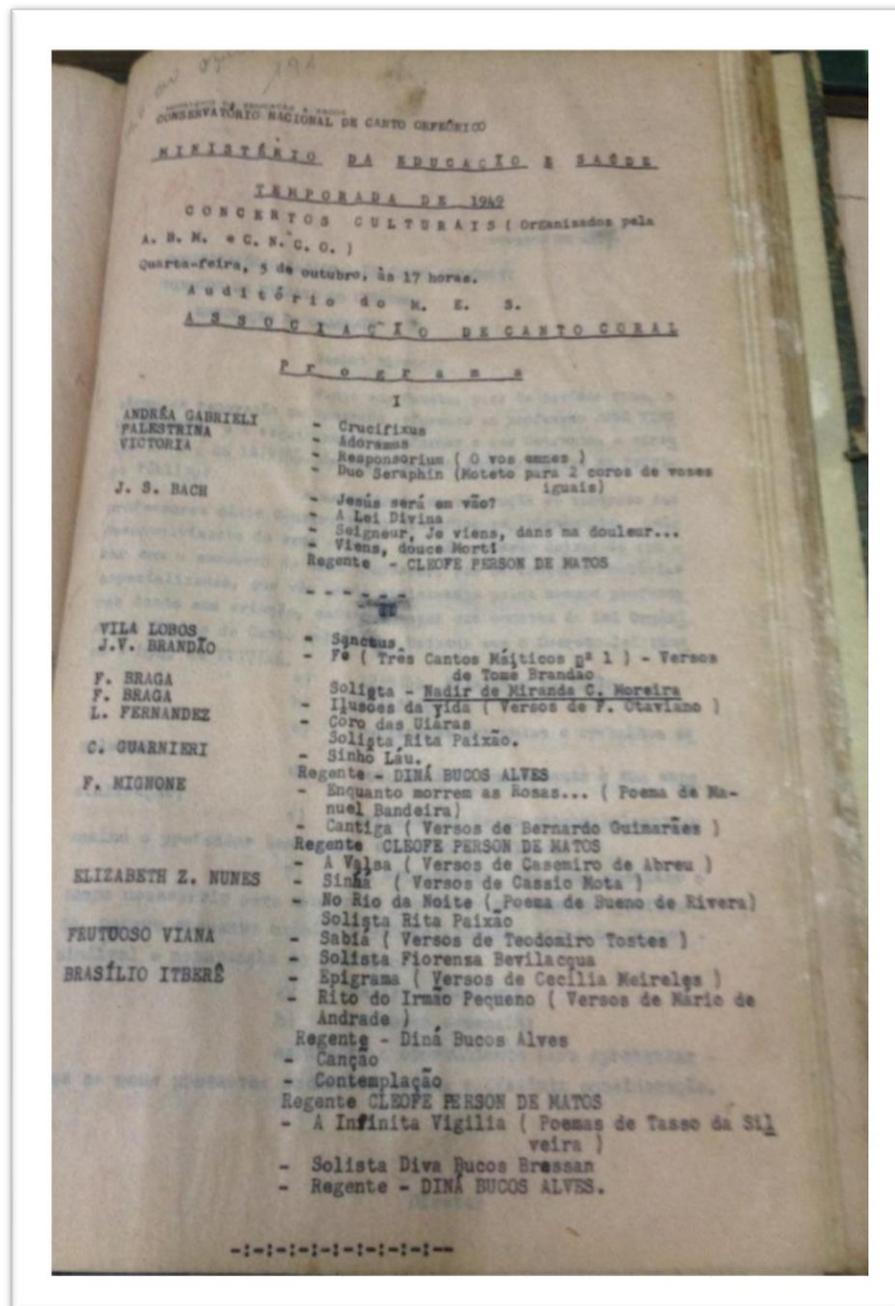


Figura 16: Concertos Culturais organizados pela ABM e CNCO. 05 out. 1949. Temporada 1949.

Sob a perspectiva das redes de sociabilidade construídas em torno deste projeto de educação musical podemos destacar alguns aspectos. Muitos dos intelectuais mediadores (GOMES; HANSEN, 2016) que atuam como professores do CNCO

integram o grupo de acadêmicos da ABM, instituição que desde sua criação em 1945 está presente nas ações desse Conservatório. Alguns desses atores participam das programações tendo suas obras executadas nos concertos, como é o caso de Brasília Itiberê, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Fructuoso Viana, José Vieira Brandão, Lorenzo Fernandez, Villa-Lobos e ainda, colaboram com o Boletim Latino Americano de Música seja com obras musicais e/ou artigos. Outro ponto refere-se à mobilidade desta rede que vai se ampliando à medida que estes atores, como agentes multiplicadores, vão formando novos profissionais da educação musical (intelectuais mediadores). No programa acima apresentado observamos que a regência deste Concerto Cultural está a cargo de ex-alunas, agora profissionais, Cleofe Person de Mattos e Diná Buccos Alves que viveram a transição entre a UDF e o CNCO.

Os laços estabelecidos por alguns destes personagens, e que giraram em torno desse projeto de música e canto orfeônico ao longo de mais de uma década, apoiam-se em uma visão de mundo em que a educação ocupa um lugar central no projeto de nação imaginado. A aproximação de Villa-Lobos e Roquette Pinto e o envolvimento destes agentes com o projeto político cultural em curso nos anos 1930 e 1940, exemplifica esta afirmação. Nos primeiros meses de 1932, o antropólogo colabora nas ações de implantação do programa de música e canto orfeônico estabelecidas pelo Serviço de Música e Canto Orfeônico, da Diretoria Geral de Instrução Pública da Prefeitura do DF. Ao lado de outros intelectuais educadores, como vice-presidente, integra a Comissão Técnico Consultiva para exame das obras (letra e música) a serem adotadas no projeto, e comparece à abertura do primeiro ensaio do Orfeão de Professores do Distrito Federal. Em 1944, atuando na direção do Instituto Nacional de Cinema Educativo, segue colaborando esse programa de educação musical por meio do CNCO. O tom do ofício⁷⁶ encaminhado à Roquette Pinto por Villa-Lobos expressa essa colaboração: [...] "conhecendo a habitual solicitude com que são acolhidas as pretensões desta casa de ensino" [...]. O diretor do CNCO solicita, com urgência, equipamentos para as aulas demonstrativas de várias disciplinas:

⁷⁶ Ofício no. 163 de 13 de junho de 1944, encaminhado ao diretor do INCE, Roquette Pinto pelo diretor do CNCO, Villa-Lobos. Acervo UAP/CLA/UNIRIO.

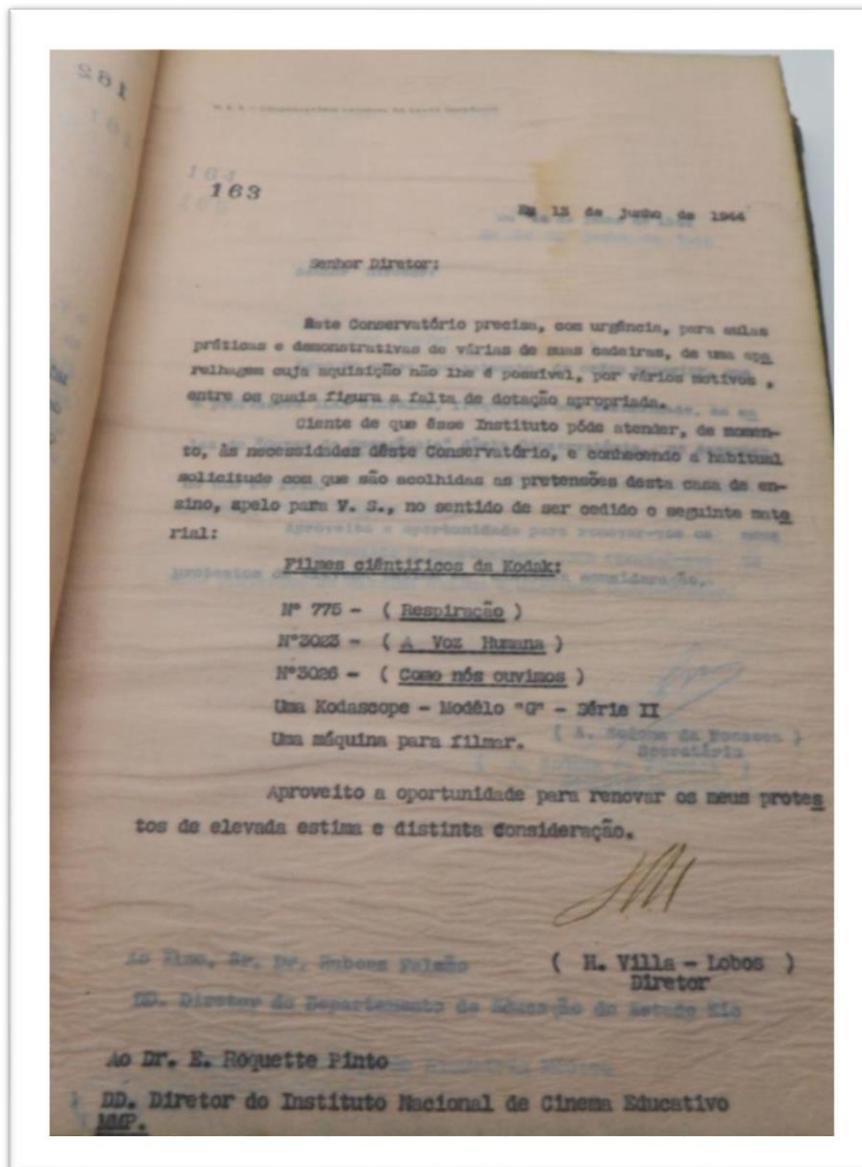


Figura 17: Ofício do diretor CNCO a Roquette Pinto, diretor do INCE. 13 jun. 1944.

No corpo do texto o diretor do CNCO justifica a solicitação da aparelhagem para a projeção de filmes científicos, argumentando que a aquisição deste tipo de material não é possível "por vários motivos, entre os quais figura a falta de dotação apropriada". Esta fala denota a pouca autonomia do CNCO em termos orçamentários,

aspecto identificado em outros documentos examinados na UAP/CLA/UNIRIO. Além de outros aspectos, o documento acima demonstra de que forma a articulação em rede favorece as práticas pedagógicas da instituição. Os projetos educacionais e culturais colocados em prática por meio de agências públicas no DF dos anos 1930 e 1940, como o caso desse programa de música e canto orfeônico, materializam as redes de sociabilidades estabelecidas, entre tensões e disputas, nas décadas anteriores.

1.3. Política, educação e espaços de atuação do educador musical

As alternativas de reformulação do quadro social e educacional gestadas desde os primeiros anos do século 20 são mobilizadas "em torno de concepções de projeto de nação", durante a década de 1920 (BOMENY, 2001, p.26). Nesse momento, a ideia de interferir na implantação de políticas para a educação no Brasil ganha materialidade. A efervescência das reformas ocorridas em São Paulo (1920), Ceará (1922-23), Bahia (1928), Minas Gerais (1927-28), Pernambuco (1928), Paraná (1927-28), Rio Grande do Norte (1925-28) e no então Distrito Federal (1922-1926; 1927-1931) confirma a impressão de que a década de 1910 havia preparado um ambiente crítico que resulta em iniciativas para uma política mais efetiva em favor da melhoria da educação. Essa mobilização ocorrida em distantes e diferentes estados da Federação é marcada pela "diversidade de orientação" dos "educadores reformadores". O debate é desencadeado em espaços da sociedade civil por um grupo de intelectuais, que também atua na mídia impressa e/ou radiofônica (BOMENY, 2001; ROMANELLI, 1989; XAVIER, 2012).

É pela mediação com a política que a educação se desloca do terreno dos princípios para o campo da ação e, por conseguinte, para a institucionalização de seus espaços e apreensão de seus procedimentos como prática social. Com o objetivo de intervir no projeto de modernização do Estado e construção da ideia de nação, os intelectuais educadores ampliam o exercício de poder para além do fechado território político-partidário. Na administração da Instrução Pública do DF esse processo pode ser identificado com as reformas do pernambucano Antônio Carneiro Leão (1922-26) e do

mineiro Fernando de Azevedo (1927-31). É, no entanto, na gestão do baiano Anísio Teixeira (1931-35) que essas iniciativas não apenas têm continuidade, mas, principalmente, são aprofundadas, tornando-se a experiência mais radical entre aquelas implementadas, tanto no Rio de Janeiro quanto em outros estados brasileiros (FREIRE; XAVIER, 2002).

De acordo com Clarice Nunes (1996; 1994; 1992), ao longo das primeiras décadas do século 20, dentro das Diretorias de Instrução Pública e de outras agências do governo de diversos municípios do país e no Distrito Federal, intelectuais educadores produzem farta regulamentação com conteúdos práticos. As Diretorias de Instrução Pública configuram-se como espaço privilegiado de definição de Direito Escolar. Os educadores reformadores Antonio Carneiro Leão, Fernando de Azevedo, Lourenço Filho e Anísio Teixeira operam com as ferramentas do Direito para alicerçar e delimitar a profissionalização do educador. Estabelecem fronteiras entre a educação e os demais campos do conhecimento e criam instâncias legitimadoras dessa separação. Os problemas postos pelo contexto pedagógico são solucionados pelas práticas jurídicas. Circunscrevem as exigências de ingresso na profissão, as condições de trabalho, a regulamentação da carreira, os incentivos e as penalidades, os espaços de atuação e o valor social do educador. É criado um conjunto de textos predominantemente normatizadores (os decretos), justificadores (as exposições de motivos) e operacionais (instruções, regulamentos, portarias, editais e ofícios) das modificações pretendidas. Procedimentos diversos ligados à regulamentação da carreira profissional do professor instituem um público com demandas pedagógicas próprias, como é o caso de diretores, orientadores, inspetores, auxiliares técnicos e outros especialistas em educação, que passam a ocupar e a desempenhar funções especialmente orientadas por legislação específica. Essa regulamentação e novas demandas de participação asseguram a autonomia do campo educacional, garantem ao professor o direito de usar títulos escolares e profissionais (MAIA GALVÃO, 2017; NUNES, 1996 e 1994), ou seja, produzem um capital social e simbólico. O contínuo trabalho de formalização e racionalização conta com a colaboração de profissionais com larga experiência no campo pedagógico. Objetiva a revisão e, principalmente, a criação da legislação escolar,

lançando "as bases para a constituição de uma nova cultura profissional docente" (VIDAL, 2001, p.21).

É nesse cenário que, por extensão, a educação musical pelo canto orfeônico distingue-se e tem seu espaço de atuação balizado. Verifica-se o investimento em cursos de especialização em canto orfeônico para os profissionais que já atuam nas escolas e na formação dos estudantes para o magistério.

O programa de música e canto orfeônico, objeto de investigação desta tese, materializa-se no interior da reforma educacional conduzida por Anísio Teixeira, no âmbito da gestão municipal de Pedro Ernesto e, posteriormente, é transposto para a esfera nacional, sob a gerência de Gustavo Capanema. Na sequência de eventos ocorridos durante os anos de 1930 e 1940, em meio às disputas e tensões que envolvem a constituição de qualquer campo do conhecimento, a educação musical é contemplada no processo de profissionalização. Tendo como referência uma esfera cultural e política mais ampla, nesse momento são delimitadas bases e legislação específica para a categoria de professor do ensino de música.

1.3.1. Intelectuais educadores as correntes heterogêneas da intelectualidade brasileira

A diversidade de orientação que caracteriza a elite intelectual brasileira é construída, no decurso do século 19 e meados do século 20, a partir de uma formação teórica inicial adquirida nos cursos de Direito, Medicina e Engenharia, acrescida de variadas experiências profissionais. Em uma conjuntura em que a produção de conhecimento e a tradição de pesquisa é incipiente dentro da universidade, os primeiros especialistas desvinculam-se de suas formações e filiações institucionais de origem para sedimentar, por meio da prática e do diálogo com outras áreas, a polivalência⁷⁷ que

⁷⁷ Clarice Nunes trata das iniciativas de reformulação da sociedade por meio da educação e reflete sobre o "ecletismo" e a "tensão" das diferentes visões presentes num movimento que oscila entre a defesa do cosmopolitismo ou da singularidade; da igualdade ou da desigualdade entre as raças; do pertencimento ou não ao povo americano; da cordialidade ou da luta apaixonada e sangrenta na defesa dos ideais; do sentimento de atração pelo estrangeiro ou da xenofobia declarada; da ciência ou da teologia como fonte de poder; do tradicional ou do moderno (NUNES, 1996). Ver também Azevedo (1976).

marca a intelectualidade brasileira. As principais referências em educação no período investigado – Antônio Carneiro Leão (1887-1966), Fernando de Azevedo (1874-1974), Lourenço Filho (1897-1970) e Anísio Teixeira (1900-1971), que desde os anos de 1920 atuam na construção de um campo educacional laicizado e imprimem reformas de instrução pública, têm sua formação em faculdades de Direito no Recife, em São Paulo e no Rio de Janeiro (BOMENY, 2001; NUNES, 1996).

De acordo com Nunes (1996), a diversificação no âmbito da produção intelectual desses agentes, colaboradores regulares de jornais e periódicos, é explicada pelas características dos cursos jurídicos na qualidade de escolas de formação, somadas aos interesses individuais e às circunstâncias do exercício profissional. Esses intelectuais educadores⁷⁸ vinculam-se a diferentes segmentos da vida pública e, por meio de carreiras políticas e da atuação no jornalismo, envolvem-se em assuntos educacionais e artísticos, entre outros. A pluralidade de visões de mundo e de interesses em disputa pode ser percebida pelas relações de poder que, de forma implícita, mobiliza a inserção desses agentes em uma complexa rede de sociabilidades, bem como pela íntima relação com as fórmulas jurídicas e legislações no momento em que o moderno se institucionaliza. No caso dos educadores acima mencionados, a formação jurídica expressa o monopólio quanto à competência em definir direitos para o campo educacional, além de propiciar uma vertente interpretativa humanista que busca pensar histórica e socialmente os principais problemas do país. Em meio às disputas nas estruturas de poder de um Estado Nacional emergente, esses bacharéis aprendem na

⁷⁸ Os intelectuais educadores mencionados neste estudo não investem profissionalmente na carreira jurídica, encaminhando-se para atividades intelectuais diversificadas. Carneiro Leão, Fernando de Azevedo e Lourenço Filho iniciam-se profissionalmente como jornalistas e professores. Grande parte de suas obras é traduzida em diferentes línguas e parte da produção extrapola o âmbito pedagógico. Antônio Carneiro Leão, em 1909, ainda como estudante de Direito, participa do Primeiro Congresso Brasileiro de Estudantes, no Ginásio São Bento, em São Paulo. Sua conferência transforma-se no primeiro livro: *Educação* (1909), no qual se percebe a influência da Escola Crítica de Recife em defesa da "regeneração das classes e das crianças miseráveis". Além de livros e artigos sobre educação, escreve poesia, crítica literária, crítica histórica e obras sobre o ensino de francês, do qual foi um dos introdutores no país. Fernando de Azevedo produz não só textos relativos à educação, mas obras sociológicas, crítica literária e histórica. Lourenço Filho, ao lado da produção pedagógica, elabora trabalhos no âmbito da Psicologia, da crítica literária e da literatura infantil. Anísio Teixeira destaca-se pela fidelidade à temática educacional: fundamentos, organização, ensino secundário e superior, relato de experiências e, sobretudo, política educacional (NUNES, 1996).

militância acadêmica a arte de governar o Estado, de administrar a cidadania e atuar no interior das instituições políticas (MAIA GALVÃO, 2017; NUNES, 1996).

Os conceitos da Medicina e da Psicologia são associados ao campo da educação pelo jurista Lourenço Filho (1897-1970), visando obter um conhecimento empírico (as preferências, como moram, a conduta social, o temperamento e caráter), com ênfase no aspecto preventivo de conhecimento, controle e correção do comportamento adulto na criança (NUNES, 1996). Um exemplo da aplicação dos referenciais propostos por Lourenço Filho na esfera da educação musical pode ser encontrado no livro *Coro Orfeão*, de Ceição de Barros Barreto⁷⁹. O intelectual educador assina o prefácio intitulado *A Música e a Educação Renovada* e escreve sobre "o desenvolvimento do ensino do canto orfeônico nas escolas brasileiras" (p. 7). Ceição Barreto (1938) relata os processos experimentados entre 1933 e 1937. Dedicava o terceiro capítulo às "Bases psicológicas da educação musical", considerando que é na biologia e na psicologia educacional que o ensino de música e canto orfeônico "encontra os seus mais diretos fundamentos e os princípios imediatos de sua organização" (BARRETO, 1938, p. 56). No Relatório Geral sobre a SEMA, publicado no *Boletim Latino-Americano de Música*, volume III (1937), Ceição de Barros Barreto é citada por sua atuação como assistente técnica do Serviço de Música e Canto Orfeônico. A educadora inicia, ao lado de Sylvio Salema Garção Ribeiro, "o ensino de música por novos processos", na escola experimental Bárbara Otoni (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 374). No artigo "Villa-Lobos pedagogo criador", publicado no primeiro número do Boletim, o nome de Ceição de Barros Barreto é destacado por seu trabalho de aperfeiçoamento profissional com professores. Curt Lange (1935) discorre sobre o programa de música e

⁷⁹ Catedrática de Canto Coral na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil; ex-professora-chefe da Seção de Música e Canto Orfeônico, na Escola de Educação da Universidade do Distrito Federal. Trabalhou com Fabiano Lozano na organização do ensino de música nas escolas de Pernambuco, e com Villa-Lobos no projeto de educação musical implantado no Distrito Federal em 1932. Chefiou a Seção de Música e Canto Orfeônico, na antiga Escola de Professores do Instituto de Educação. (BARRETO, 1938). Acervo Nelson Macedo. Ver também *Boletim Latino-Americano de Música v. III* (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 374).

canto orfeônico e refere-se à Barreto como “una de sus grandes colaboradoras” (LANGE, 1935, p.191).

É também no início do século 20 que médicos-antropólogos brasileiros, identificados com as ideias sobre raça e cultura desenvolvidas pelo antropólogo Franz Boas⁸⁰ (1858-1942), gradativamente, renegam o determinismo biológico e investem no tema da *identidade*. Uma perspectiva científica mais humanista e progressiva influencia um segmento da intelectualidade brasileira que, nas obras produzidas, passa a refutar os argumentos fatalistas relacionados à formação racial do país. Este é o caso de Alberto Torres (1865-1917) e Manoel Bomfim (1868-1932), Roquette-Pinto (1884-1954), Arthur Ramos (1903-1949), entre outros. Na literatura, pode-se dizer o mesmo de Euclides da Cunha (1866-1909), que via no mestiço sertanejo o elemento principal da nacionalidade brasileira (SOUZA, 2005; 2012).

Em sua pesquisa, Vanderlei Souza (2012) coloca que a produção da grande maioria dos intelectuais, artistas e cientistas brasileiros do início do século 20 está voltada para pensar a realidade brasileira e sobre ela produzir interpretações, diagnósticos e projetos de reforma social. Nesse contexto, a questão racial aparece como um aspecto relevante para projetar a construção da nação e da identidade nacional. No caso específico de Roquette-Pinto, atuante colaborador do programa de música e canto orfeônico implantado no Distrito Federal a partir de 1932, essa questão implicava, entre outros aspectos, a elaboração de um retrato antropológico capaz de revelar as características físicas, psicológicas e sociais da população brasileira. O antropólogo entende que os "problemas nacionais" não estão relacionados à raça ou à miscigenação racial, mas às questões de ordem política e social. Utiliza a antropologia física, e esse retrato racial do Brasil, como ferramenta política por meio da qual defende um projeto de reforma do país baseado na educação, na ciência e nos cuidados com a saúde pública. Embora seus estudos apresentassem alguns paradoxos, seu argumento consiste em destacar a viabilidade do Brasil como nação mestiça. Entre o fim da década de 1910 e o

⁸⁰ No início de século 20, um grupo de antropólogos alemães formados numa tradição científica mais humanista e progressista contesta as teorias raciais deterministas. O alemão Franz Boas vem dessa escola antropológica e produz uma das críticas mais fortes ao racismo científico (SOUZA, 2005; 2012).

início de 1930, durante o período em que atua no Museu Nacional, Roquette-Pinto forma uma equipe de pesquisadores para auxiliar nesses estudos, cujos resultados negam as teorias raciais que condenam a população brasileira por sua origem mestiça, indígena e africana. Constrói um modelo de antropologia antirracista a partir de campos das ciências, como a antropologia física e a eugenia, que haviam se originado justamente do debate sobre teorias raciais fortemente deterministas⁸¹.

O retrato do Brasil produzido por Roquette-Pinto pode ser identificado no ideário e nas ações do programa de música e canto orfeônico. Nas palavras de Delgado de Carvalho (1960), quando o prefeito Pedro Ernesto convida Anísio Teixeira para a direção da Instrução Pública do Distrito Federal, abre-se "uma das fases mais brilhantes da história da educação no Brasil" (CARVALHO, 1960, p.222). Inseridos em uma rede marcada por "um forte comprometimento nacionalista" (SOUZA, 2012, p.646), esses agentes se mobilizam pela perspectiva de intervir nas políticas de educação, cultura e saúde. Nomes referenciais colaboram na gestão de Anísio Teixeira (1931-1935), fase em que, ao lado da Música, a Literatura, a Radiodifusão, a Psicologia, o Folclore, a Dança, o Teatrosão acionados de forma interdisciplinar, ocupando um papel de destaque nos processos educacionais.

No campo da Música, convidado por Anísio Teixeira, Heitor Villa-Lobos gerencia o programa de música e canto orfeônico. Ao participar da rede construída em torno da reformulação do sistema de ensino no Rio de Janeiro, integra a constelação de especialistas arregimentada pelo diretor-geral de Instrução Pública do Distrito Federal e empenha-se em dar materialidade a um projeto de amplas proporções. Nesse cenário, o compositor estreita laços já existentes, estabelecidos provavelmente desde as décadas de 1910 e 1920, como no caso da afinidade com Roquette-Pinto. Referências musicais inspiradas em temáticas indígenas e em expressões da cultura popular presentes na obra musical de Villa-Lobos⁸² remontam a esse período, demonstrando que o compositor está

⁸¹ Sobre concepções científicas e projetos de reforma social baseados em teorias oriundas do racismo científico e os representantes brasileiros que defendem essa ideia, ver Souza (2012).

⁸² Referências musicais na obra de Villa-Lobos: Grupo de *Temas Indígenas*, notadamente os cantos parecís, registrados em 1912 por Roquette-Pinto que, a partir dos anos 20, passam a ter, forte presença na obra de Villa-Lobos. Exemplos dessa recorrência: 1- *Nozani-Ná*, utilizado nas Canções Típicas

atento às discussões "em torno de concepções de projeto de nação", gestadas desde os primeiros anos do século 20 (BOMENY, 2001, p.26). Em fevereiro de 1932, ao assumir o primeiro cargo público no estamento burocrático do Estado⁸³ como chefe do Serviço de Música e Canto Orfeônico, vinculado à Diretoria-Geral de Instrução Pública da prefeitura do Distrito Federal, Villa-Lobos faz coro ao grupo de intelectuais, mediadores nas ações e práticas pedagógicas do projeto educacional em curso (GOMES; HANSEN, 2016). Pela mediação com a política, desloca-se da atuação como músico profissional para o campo da educação. Amplia o exercício de poder e potencializa a dimensão social da música (XAVIER, 2016).

Brasileiras nº 2, canto e piano ou orquestra (1919) e no álbum Canto Orfeônico 1o.vol. (1941); Choros nº 3, coro à capela e/ou sexteto de sopros (1925); Introdução aos Choros, orquestra sinfônica (1929); Rudepoema, piano; Regozijo de uma Raça (1937), voz, coro e percussão. 2- **Ena-Mokocê-Maká**, utilizado em Canções Típicas Brasileiras nº 1, canto e piano ou orquestra (1919); Choros nº 7, septeto (1924); Choros nº 10, orquestra e coro (1926); Introdução aos Choros, orquestra sinfônica (1929); Rudepoema, e em fascículo da coletânea Colleção Escolar (1934), voz, coro e percussão; 3- **Teirú**, em fascículo da Colleção Escolar. Os fonogramas 14597 (Nozani-Ná), 14594-95 (Ualalocê) e Teirú (sem indicação de fonograma) foram os documentos utilizados de forma mais frequente por Villa-Lobos. Diferentemente de **Teirú**, **Nozani-Ná** e **Ualalocê**, o tema **Ena-Mokocê-Maká** não está transcrito no livro Rondônia (3. ed. Rio de Janeiro: Cia. Editora Nacional, 1935, p. 323-333), publicação que contém uma parte dos fonogramas realizados por Roquette-Pinto, durante sua expedição de 1912 (Manoel Corrêa do Lago, 2003, p.107-108). O musicólogo Aloysio de Alencar Pinto (1911-2007) acredita que o tema **Ena-Mokocê-Maká** ou constaria de fonogramas não transcritos em Rondônia, ou teria sido transmitido a Villa-Lobos oralmente, por Roquette-Pinto (que tinha formação musical e chegou a publicar composições). Outros temas indígenas, com importância equivalente à dos *cantos parecís*, são os *cantos tupinambás* **Canindê-Iounde** e **He-Heura**, documentados no século 16 por Jean de Lery em seu clássico *Histoire d'un Voyage fait en la terre du Brésil*. Em "Introdução ao Estudo da Música Indígena no Brasil" (Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1977), Elza Cameu demonstrou o grande número de variantes nas edições que se sucederam a partir de 1585. A versão utilizada por Villa-Lobos coincide com aquela reproduzida por Guilherme de Melo ("Música no Brasil". Bahia: Tipografia São Joaquim, 1908). Outro grupo, os **Temas do Cancioneiro Infantil**, nas coleções para piano da década de 1910 – Petizada (1912) e Brinquedos de Roda (1912) – culminam, nos anos de 1930, com o Guia Prático, piano. Diversas transcrições para peças do Guia Prático: canto e piano ou orquestra (Modinhas e Canções, v. II, 1943, orq. 1958/9); orquestra sinfônica (Saudades da Juventude, 1940); orquestra, solista e coro (alguns números da opereta Magdalena, 1948), e para banda (1936), reunidas em 1958 na coleção Recreação e Jogos, publicada pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Cerca de dois terços das canções do Guia Prático seriam ainda duplicados em outras coleções: 54 peças no Guia Prático – Álbuns para piano 1 a 10; e 36 peças nos Solfejos – Volume I (LAGO, 2003, p.107-108).

⁸³ Villa-Lobos assume o primeiro cargo público em fevereiro de 1932 (Decreto Municipal nº 3.763), como chefe do Serviço de Música e Canto Orfeônico, da Diretoria-Geral de Instrução Pública do DF.

1.3.2. Concepções para a educação, dimensões política e organizacional

O período de 1932 até 1946 é considerado por Dulce Pandolfi um momento tumultuado na história do Brasil (PANDOLFI, 1999). Entre a Revolução de 1930, seguida do movimento paulista de 1932, que se rebela contra o governo federal, passando pela promulgação de uma Constituição, em junho de 1934, que em linhas gerais representa "uma vitória de setores mais liberais", quando parlamentares escolhidos pelo voto direto elegem o então chefe do governo provisório, Getúlio Vargas, para a Presidência da República, até o golpe, em que importantes segmentos das elites civis e militares são excluídos do poder, o percurso foi "tumultuado" e produziu um legado que, em todas as suas dimensões, significa "apreender paradoxos e afastar tentações maniqueístas" (PANDOLFI, 1999, p. 11).

As tensões entre federalismo, questões regionais e o processo de centralização política representam pilares nos conflitos e arranjos verificados nos anos de 1930 (CAMARGO, 1999). Para Boris Fausto (1999), "a defesa dos valores democráticos no Brasil dos anos 20 e primeiros anos da década de 30 concentra-se nos partidos democráticos estaduais" (FAUSTO, 1999, p. 19). Destaca também a ênfase colocada na educação e na necessidade da reforma educacional. Para o historiador, essa contraposição às concepções autoritárias, o combate à fraude eleitoral e a defesa do direito de representação, embora bastante relativizado, vêm inicialmente de São Paulo por meio do Partido Democrático, apesar de suas limitações e do seu elitismo em relação às massas urbanas.

A concepção defendida por Anísio Teixeira quando assume a Diretoria de Instrução Pública do DF, no início da década de 1930, apresenta divergências com relação ao princípio federativo segundo a orientação do Ministério da Educação e Saúde. Para o educador, os estados e municípios teriam condições de oferecer uma organização educacional mais rica, mais flexível e mais prática às escolas secundárias do que o ministério poderia prover. Dessa forma reivindica maiores competências para as instâncias inferiores do Estado, autonomia que não se enquadra na orientação centralista e padronizadora do governo provisório de Getúlio Vargas (CUNHA, 1999).

A reforma de 1932 gerenciada por Anísio Teixeira defende uma articulação entre o ensino primário e o ensino profissional, e endossa a proposta de 1928 instituída na gestão de Fernando Azevedo (1927-1930). No entanto, as mudanças empreendidas na administração de Anísio conseguem avançar ao promover todo o ensino profissional para o nível pós-primário. Esse aspecto contraria frontalmente a reforma federal do ensino secundário do ano anterior (Reforma Francisco Campos, Decreto nº 19.890, de 18 de abril de 1931), que pretendia, no primeiro ciclo do ensino secundário, oferecer ao jovem "uma súpula de todo o acervo do saber humano", conteúdo que, nos segundos ciclos, transformava-se numa espécie de "enciclopedismo especializado". A concepção de ensino secundário proposta por Francisco Campos em 1931, entre outros aspectos, enfatiza a formação das elites intelectuais. É justamente contra essa concepção – de um ensino secundário de "alta seletividade" – que a reforma do Distrito Federal, de 1932, procura reorganizar a escola técnica secundária (ROMANELLI, 1989, p.131). Para Anísio Teixeira (1998), a grande novidade da proposta para a escola técnica secundária é mais social do que curricular:

[...] o convívio de estudantes com diferentes objetivos sociais contribuirá para desfazer possíveis sentimentos de isolamento social, e, ainda, que os próprios cursos lucrarão com o enriquecimento mútuo, que lhes traz já o espírito prático dos cursos vocacionais e semi vocacionais, já o espírito cultural do curso acadêmico [...]. (TEIXEIRA, 1998, p. 110).

Cunha (1999) observa que, para Anísio Teixeira, as iniciativas educacionais no Brasil eram mantidas por um dualismo essencial a partir de um modelo transplantado da Europa: uma educação para o povo (uma educação para o trabalho), em que a escola primária e as escolas profissionais se enquadravam; e uma educação para a elite (uma educação para a cultura) na qual se encontravam a escola secundária e as escolas superiores. Nesse panorama, as escolas do primeiro grupo (primária e profissional) estiveram sempre relegadas no julgamento público, desprovidas de prestígio, por melhores que fossem. Nas condições científicas e nos métodos experimentais defendidos pelo educador, cultura e trabalho, laboratório e oficina não poderiam estar separados. De forma análoga, na perspectiva da proposta defendida pelo educador

Anísio Teixeira, uma legislação federal para o ensino secundário acadêmico, dissociada de uma legislação estadual ou municipal para o ensino profissional, não fazia sentido. Outro ponto que a pauta de Anísio tenta enfrentar se refere à reorganização do ensino profissional primário, que pretende ensinar a crianças de 9 e 10 anos de idade ofícios e ocupações agrícolas. O que se depreende da análise de Cunha (1999) sobre este tema é que, com a reforma de 1932, a intenção não é revogar tudo o que antes se fizera e, sim, unificar os propósitos educativos existentes criando instituições de ensino com objetivos tanto das *escolas secundárias* quanto das *escolas profissionais*. Na nova proposta para as escolas técnicas secundárias, as duas categorias, desde sempre separadas pelo currículo, pelos destinatários e até mesmo pelos ministérios a que estiveram vinculadas, seriam aproximadas. Em termos organizacionais seriam constituídas instituições educativas mistas e mantidos os objetivos de ambas as legislações, a federal e a estadual/municipal. Ao lado de um ensino primário único, todo o ensino profissional deveria ser alçado ao nível secundário, ou seja, os cursos profissionais seriam ministrados nos mesmos estabelecimentos que o ensino secundário acadêmico. Nos ofícios ensinados nas escolas técnicas secundárias busca-se a ligação entre a educação geral e as atividades de oficina, evitando a separação entre o trabalho manual e o trabalho intelectual. O objetivo não é a introdução de disciplinas práticas no currículo do ensino secundário propedêutico, como já se havia proposto no Brasil. Ao lado do modelo de curso secundário (conforme a reforma Francisco Campos de 1931) haveria programas laterais, com matérias comuns, de modo a se alcançar unidade e coesão (CUNHA, 1999).

Nesse contexto, Música e Canto Orfeônico, assim como Desenho Artístico e Industrial e Modelagem passam a integrar as matérias e disciplinas do programa de Artes para todos os cursos (CUNHA, 1999). Em meio ao estabelecimento de medidas de caráter técnico pedagógico no sistema de ensino do DF, decididas por instâncias superiores, como chefe do Serviço de Música e Canto Orfeônico Villa-Lobos⁸⁴ responde

⁸⁴No contexto das reformas promovidas por Anísio Teixeira, Villa-Lobos assume seu primeiro cargo público como chefe do Serviço de Música e Canto Orfeônico, da Diretoria-Geral de Instrução Pública da prefeitura do Distrito Federal (Decreto Municipal nº 3.763, de 1º fevereiro de 1932). A inclusão do "ensino de canto orfeônico nas escolas primárias, secundárias e profissional da Municipalidade" (VILLA-

pela implantação do programa de educação musical. No relatório publicado no Boletim, volume VI (1946), o compositor observa que, por meio desse projeto, "[...] a música pode penetrar em todas as camadas sociais" e, "desde então", o canto orfeônico tornou-se "um fator importantíssimo de difusão do sentimento de patriotismo e do desenvolvimento da consciência nacional entre a massa popular e entre as novas gerações[...]" (VILLA-LOBOS, 1946, p.506).

1.3.3. A educação como um *valor*: a ideia de um projeto de instrução mais igualitário

O programa de educação musical implantado por meio do Serviço de Música e Canto Orfeônico tem sua gênese no projeto político-educacional em curso no Distrito Federal. Nasce no seio das propostas de um determinado segmento de intelectuais educadores que encara a educação como um *valor* e busca uma distribuição equitativa da instrução. Inúmeros atores que representam esse grupo progressista se comprometem com demandas de ordem democrática para a educação. Em um cenário de tensões e disputas pelo "fortalecimento de suas posições" (ROMANELLI, 1989, p. 189), o movimento que derruba a Primeira República, em 1930, e conduz Getúlio Vargas ao poder pretende estabelecer um novo tempo para a política no país. As discussões sobre a formação do caráter nacional e novas interpretações sobre identidade já haviam ganho corpo nesse período e o projeto nacionalista se fortalece no panorama social e político brasileiro. O Ministério da Educação e Saúde é criado e, em meio ao debate sobre a construção de uma identidade nacional, a educação, pensada como capaz

LOBOS, 1946, p. 507) é anterior ao ingresso de Villa-Lobos num cargo público. No caso do Distrito Federal, é por meio do Decreto nº 3.281, de 23 de janeiro de 1928, regulamentado pelo de nº 2.940, de 22 de novembro de 1928, que ocorre a obrigatoriedade da música nos currículos. Convergir a narrativa sobre esse projeto de educação musical para um discurso que atribui tanto a sua implantação quanto as ações e práticas realizadas apenas a iniciativas personalistas e/ou a interesses pessoais de determinados agentes, neste caso, à figura do compositor, significa estreitar as variadas dimensões e possibilidades de investigação que o projeto oferece, bem como reduzir o potencial desse agente no que se refere à sua participação nos debates de seu tempo acerca das questões sociais, culturais e políticas. Sobre a abordagem histórica dos educadores pensados como *intelectuais mediadores*, ver (XAVIER, 2016; GOMES; HANSEN, 2016).

de solucionar o impasse da constituição do povo brasileiro, ocupa um espaço de alta prioridade política (GOMES, 2000).

O projeto político-educacional empreendido no Distrito Federal apoia-se nas dimensões social e estética da arte como elementos de potência para sua implementação e legitimação. É sob esta perspectiva que, no programa de ensino, a música e o canto orfeônico têm sua área de atuação expandida. Diversos segmentos da intelectualidade com funções no âmbito do Estado atuam como representantes de agências públicas na formulação, imposição e fiscalização de uma legislação a ser aplicada junto ao sistema de ensino. A concretização de leis e termos normativos representa a dimensão do político, e a extensão do alcance e os efeitos dessas medidas nas práticas pedagógicas cotidianas e na vida dos indivíduos, a dimensão social (PENNA, 2004).

Para Romanelli (1989), a proposta de renovação do sistema educacional apresentada e analisada sob os aspectos "psicológico" e "sociológico" tem seu marco instituído em 1909, com a publicação do livro *A Educação*, de Carneiro Leão. O segmento desse "movimento renovador", que vem trabalhando sob esta perspectiva, ganha espaço no âmbito do Governo Provisório que se instala a partir do novo regime estabelecido no fim de 1930, e tem na Associação Brasileira de Educação⁸⁵ (1924) o seu centro de representação e divulgação das questões educacionais e culturais do país, bem como das disputas ideológicas travadas, que culminam com a publicação do *Manifesto dos Pioneiros da Educação*⁸⁶, em 1932 (ROMANELLI, 1989, p. 129). Nas palavras de

⁸⁵A Associação Brasileira de Educação (ABE) é instituída em 1924, no Rio de Janeiro, por um grupo de intelectuais educadores "imbuídos de ideias renovadoras para o ensino". Faziam parte do grupo: Heitor Lira, José Augusto, Antônio Carneiro Leão, Venâncio Filho, Everardo Backeuser, Edgard Süsskind de Mendonça e Delgado de Carvalho. As reivindicações desse grupo, tornadas um movimento, pretendiam "sensibilizar o poder público e a classe dos educadores para os problemas mais cruciantes da educação nacional", e para a urgência de "medidas concretas", visando equacionar e resolver esses problemas (ROMANELLI, 1989, p. 128). Ver também (PAIM, 1981; XAVIER, 2002).

⁸⁶ Em dezembro de 1931, ocorre a IV Conferência Nacional de Educação, quando por solicitação do governo se pretende elaborar diretrizes para uma política nacional de educação. A polêmica em torno do ensino leigo e da escola pública torna-se acirrada, configurando-se a falta de uma definição objetiva acerca do que era e do que pretendia o movimento renovador. Foi então que uma parcela dos líderes desse movimento resolveu esclarecer seus princípios e torná-los públicos, por meio de um documento endereçado "Ao Povo e ao Governo": o "Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova", publicado em 1932 (ROMANELLI, 1989, p. 144; XAVIER, 2002).

Fernando de Azevedo (1953), um de seus líderes, esse movimento nasce em um "período crítico e conturbado", mas "renovador e fecundo" que sucede a um longo tempo de "domínio da tradição e de ideias estabelecidas", caracterizadas "pela fragmentação do pensamento pedagógico". Inicialmente, numa "dualidade de correntes" para, depois, transformar-se numa "pluralidade e confusão de doutrinas que mal se encobriam sob a denominação genérica de "Educação Nova" ou de "Escola Nova" (AZEVEDO, 1953, p.179 *apud* ROMANELLI, 1989, p. 129-130). Em consonância com esse discurso, ao se referir à implantação do programa de música e canto orfeônico, em 1932, Villa-Lobos descreve o momento como uma fase "difícil de experiência e pesquisa", e caracterizada por problemas de "vastas e complexas proporções" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 507).

Em um cenário de tensões que fazem da educação um território de disputas, as informações acerca da aplicabilidade das regulamentações e dos decretos instituídos e as referências com relação à realidade do sistema educacional no período investigado representam importantes ferramentas para análise. No exame do variado leque de aspectos existentes é preciso estar atento àquilo que Norbert Elias considera as conjecturas baseadas em uma "visão a posteriori" (ELIAS, 1995, p.16), ou seja, deduções construídas sob a ótica de determinadas condições do momento, sem considerar as circunstâncias em que os eventos ocorrem no passado.

Analisar a evolução do sistema educacional brasileiro no panorama socio político dos anos de 1930-1940 não é objeto deste estudo. No entanto, aspectos do contexto histórico e da aplicabilidade das legislações e reformas que promovem mudanças no campo da educação no país merecem ser evidenciados para se tentar compreender, sob a perspectiva da História da Educação no Brasil, os andamentos desse programa de música e canto orfeônico. Em uma sociedade em que a maioria da população vivia na zona rural e era analfabeta, e numa época em que a população da zona urbana ainda não era totalmente atingida, nem sequer pela educação primária, a primeira das grandes realizações práticas do Ministério da Educação e Saúde Pública,

comandado por Francisco Campos, efetiva-se por meio de uma série de decretos⁸⁷. Em meio às contradições políticas e sociais existentes no Brasil, a reforma conhecida como "Reforma Francisco Campos", voltada para o ensino secundário e superior,

[...] teve o mérito de dar organicidade ao ensino secundário, estabelecendo definitivamente o currículo seriado, a frequência obrigatória, os dois ciclos, um fundamental e outro complementar, e a exigência de habilitação neles para o ingresso no ensino superior [...]. (ROMANELLI, 1989, p. 135).

Um aspecto importante do Decreto 19.850 de 18 de abril de 1931 é a aplicação, em âmbito nacional, da equiparação ao Colégio Pedro II de todos os colégios secundários oficiais, mediante a inspeção federal. A oportunidade é estendida às escolas particulares para que se organizassem segundo o decreto e se submeterem à mesma inspeção. Para tais propostas, estabeleceram-se normas para admissão do corpo docente e seu registro junto ao ministério. Criou-se a carreira de inspetor e organizou-se a estrutura do sistema de inspeção e equiparação das escolas em âmbito nacional (ROMANELLI, 1989, p.135-136; BOSI, 1999).

No período analisado as propostas educacionais para o ensino secundário recebem atenção especial. Para se compreender a aplicabilidade dessas propostas, especialmente com relação ao programa de música e canto orfeônico, é importante observar alguns pontos referentes à organicidade do ensino secundário no país, na fase anterior às reformas promovidas a partir de 1930. De modo geral, a estrutura do ensino existente nunca esteve organizada "à base de um sistema nacional". Não existia uma política nacional de educação, e o que prevalecia era a atuação separada dos estados,

⁸⁷Ao todo foram seis decretos: a) Decreto nº 19.850, de 11 de abril de 1931, que cria o Conselho Nacional de Educação; b) Decreto nº 19.851, já mencionado; c) Decreto nº 19.852, de 11 de abril de 1931, que dispõe sobre a organização da Universidade do Rio de Janeiro; d) Decreto nº 19.890, de 18 de abril de 1931, que dispõe sobre a organização do ensino secundário; e) Decreto nº 20.158, de 30 de junho de 1931, que organiza o ensino comercial, regulamenta a profissão de contador e dá outras providências; e f) Decreto nº 21.241, de 14 de abril de 1931, que consolida as disposições sobre a organização do ensino secundário (PALMA FILHO, 2005; ROMANELLI, 1989, p. 134).

sem articulação com o sistema central. A essa época, em grande parte do território nacional, o ensino secundário não passava de "curso preparatório". As reformas que antecedem ao movimento renovador, quando efetuadas pelo poder central, limitam-se "quase exclusivamente ao Distrito Federal" e eram apresentadas como "modelo" aos estados, sem a obrigatoriedade de aplicação, assim como as medidas implementadas nos estados e municípios eram circunscritas apenas a essas esferas. Com a Reforma Francisco Campos, a organização instituída para o curso secundário procura dar ao seu ciclo fundamental, de cinco anos, uma formação básica geral e, em seu ciclo complementar, de dois anos, uma estrutura propedêutica, ou seja, características de curso preparatório voltado para o ingresso nas faculdades de Direito, Ciências Médicas e Engenharia (ROMANELLI, 1989, p. 131). As medidas para o ensino secundário instituídas com a Reforma Francisco Campos, acrescidas das transformações propostas na gestão de Anísio Teixeira no DF, irão fornecer as bases para a estruturação do programa de ensino dos cursos de música e canto orfeônico a partir de 1932.

Pensar as experiências com a música no contexto mais amplo do sistema de ensino brasileiro, ou seja, em como eram orientadas essas práticas nos municípios e estados antes da década de 1930, ajuda-nos a dimensionar como as novas legislações somadas a uma política de ação efetiva ajudaram a fortalecer o programa de música e canto orfeônico construído com base no mesmo movimento das reformas educacionais que começam a ganhar forma nas décadas de 1910 e 1920. A literatura sobre a história da educação musical brasileira menciona alguns trabalhos anteriores aos anos de 1930. O canto coral é instituído no Brasil pelo Decreto nº 27, de 12 de março de 1890, como matéria para a formação do professor normalista e para a iniciação infantil de 7 a 10 anos (JARDIM, 2003). No Paraná, há registros do ensino de música no currículo das escolas normais desde 1882, e nas primárias na década de 1910, em trabalho desenvolvido pelo Veríssimo de Souza (LEMOS JUNIOR, 2010). O canto em conjunto já é denominado canto orfeônico nesse período, mesmo sem a projeção recebida a partir da década de 1930. Experiências dessa modalidade de educação musical estão mapeadas na literatura. Em 1898, o pianista e compositor Clemente Ferreira Júnior desenvolve trabalho pioneiro com a prática do ensino de canto orfeônico na cidade de

Belém, no Estado do Pará, (SALLES, 2007). Encontramos também no livro *Coro Orpheão*, de Ceição de Barros Barreto uma referência ao ensino do canto em conjunto no Ceará, em 1923, (BARRETO, 1938, p.14). Em São Paulo podemos distinguir os seguintes agentes e práticas: Carlos Alberto Gomes Cardim, em 1910, com a implantação de orfeões em uma escola pública; o trabalho de João Gomes Junior, educador musical da Escola Normal de São Paulo, que juntamente com Cardim, elabora um método para o ensino de música; a atuação de Lázaro Rodrigues Lozano e Fabiano Lozano, na Escola Complementar e Normal de Piracicaba, sendo o segundo coordenador de diversas apresentações orfeônicas; e, ainda, Honorato Faustino e João Baptista Julião respeitados professores envolvidos com a educação musical. (GILIOLI, 2003; GOLDEMBERG, 1995; JARDIM, 2003; 2009; LEMOS, 2005; MONTI, 2009). Nas décadas de 1910 e 1920, fase em que os movimentos educacionais começam a ganhar corpo, o ensino de música no Estado de São Paulo ganha destaque. O governo paulista apoia o canto orfeônico nas escolas primárias e normais da rede pública, no entanto o currículo escolar do curso secundário não contempla o ensino de música. Este aspecto representa uma importante chave para compreendermos as variantes existentes entre o projeto de educação musical implantado no DF na década de 1930 e os trabalhos desenvolvidos anteriormente. Está associado à proposta político educacional de reforma do sistema de ensino conduzida por Anísio Teixeira e colocada em prática por um segmento de intelectuais educadores envolvidos com a renovação da educação.

Em termos de produção de material pedagógico, a colaboração de professoras de música na história da educação musical nas décadas de 1910 e 1920, pode ser verificada nas coletâneas *Cantigas das Crianças e do Povo e Danças Populares* (1916), de Alexina de Magalhães Pinto, e no livro do *Cancioneiro Escolar* (1925), de Branca de Carvalho em parceria com Arduino Bolivar (IGAYARA, 2011). Na década de 1930 Celeste Jaguaribe escreve *Solfejo especial para Orfeão* (1933), livro adotado pela SEMA. Mencionar somente estes exemplos não significa desconsiderar a existência de outras experiências com o ensino de música no Brasil. Apenas reforça a importância de investigações nesta direção, especialmente no período anterior às reformas e legislações criadas no pós 1930, quando a estrutura do ensino existente não

estava organizada "à base de um sistema nacional", ou seja, as medidas implementadas nos estados e municípios eram circunscritas apenas às suas esferas de atuação, justificando assim a realização de trabalhos estanques em diversas regiões do país (ROMANELLI, 1989, p. 131).

Em síntese, Romanelli (1989) considera que um dos méritos da Reforma Francisco Campos consiste no fato de ter dado uma estrutura orgânica ao ensino secundário, comercial e superior. Além disso, observa que pela primeira vez uma reforma atinge profundamente a estrutura do ensino, tendo em vista que abrange todo o território nacional, configurando-se o início de uma ação mais objetiva do Estado em relação à educação. Neste sentido, essas medidas ajudam também na sistematização do ensino de música. Entretanto, prevalece na Reforma Francisco Campos a "alta seletividade" e o "caráter enciclopédico" de seus programas voltados para uma educação elitista⁸⁸ (ROMANELLI, 1989, p.131). Nesta direção, uma análise crítica aos métodos baseados em modelos europeus e americanos e ao ensino elitizado nas duas primeiras décadas do século 20 é feita por Dallabrida (2009) e Jardim (2009).

No capítulo 2 são abordados os problemas de natureza pedagógica, assim como aqueles que refletem as disputas por ideias e espaços de atuação profissional no campo da música. São recortes, de um quadro bem mais amplo, mas que nos ajudam a dimensionar tensões e desafios que a reforma no sistema de ensino do Rio de Janeiro provoca na rotina escolar e no ambiente cultural da cidade.

⁸⁸Sobre as questões organizacionais e a legislação acerca da educação e sua feição elitista, ver Dallabrida (2009) e Bosi (1999).

CAPÍTULO 2. CIRANDA DAS SETE NOTAS – as dinâmicas

2.1. Os problemas pedagógicos e a *campanha desfavorável*

As perguntas lançadas por Villa Lobos, no volume 6 do *Boletim Latino-Americano de Música*, indicam as reflexões e os desafios que mobilizam os agentes envolvidos com a implantação do programa de música e canto orfeônico:

[...]. Quais os processos a adotar para o ensino de canto orfeônico nas escolas brasileiras? Como dirigir e sistematizar essa disciplina? Qual a orientação a seguir ou a metodologia a adotar para o caso nacional? Quais as melodias a ensinar, sem a existência de um repertório musical selecionado, inteiramente adequado a esse fim educacional? Onde encontrar um corpo de educadores especializados, perfeitamente aptos a ministrar à infância os ensinamentos da música e do canto orfeônico sob esse aspecto simultâneo de arte e civismo? [...]. (VILLA LOBOS, 1946, p.545).

Questões estruturais relativas à esfera do ensino e da profissionalização do educador musical estão sinalizadas neste trecho acima: a orientação metodológica a adotar em sua prática, os materiais pedagógicos adequados, a formação do profissional especializado, bem como problemas com a aceitação do projeto em um ambiente de disputas no campo político, em que as tensões se refletem no campo cultural, especialmente da música.

As dificuldades enfrentadas no período de reformulação do ensino no Distrito Federal, com relação à "campanha desfavorável"⁸⁹ ao projeto, são abordadas por Villa-Lobos (1937a). Do mesmo modo, os problemas de natureza pedagógica gerados no ambiente das escolas durante a reformulação do ensino entre os profissionais, alunos e familiares são apontados por Vidal (2001). Em ambos os casos, os processos avaliativos, o sistema de fichas e as reuniões com o professorado

⁸⁹Expressão utilizada por Villa-Lobos (1946, p. 543) para se referir às críticas veiculadas na imprensa contra o programa de música e canto orfeônico.

contribuíram para sanar algumas dessas deficiências e dar soluções para as dificuldades encontradas (VILLA-LOBOS,1937a, p. 379; VIDAL, 2001, p. 52).

Para tratar dessa questão, Vidal (2001) recorre aos depoimentos de professoras e diretoras. Ormindia Isabel Marques⁹⁰, diretora da Escola Primária do Instituto de Educação, relata que "a complexa demanda de ações" gerava problemas como a "falta de recursos humanos, com turmas sem professores, auxiliares ou carente de um corpo de estagiários" (VIDAL, 2001, p. 52). Na esfera da educação musical, Villa-Lobos (1937a) relata que o número de "professores especialistas" era "reduzido" e estes faziam "verdadeiro milagre", colaborando no "levantamento do nível cívico-artístico da nossa gente" (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 375-376). Informa também que a sobrecarga de serviços acarretava "certa antipatia" por parte dos professores de 1º e 3º anos das escolas elementares. Atribui essa reação ao "descaso até então verificado a respeito do ensino de música e sobretudo pela má compreensão das altas finalidades artístico-educativas de tais determinações". Somado a isso, a pequena quantidade de "professoras especializadas, em relação ao grande número de escolas, o que importou na redução do número e tempo de aula", é outro aspecto que dificultou "essa nova organização que tinha em vista a maior difusão do ensino de música". Complementa que, ainda assim, as "professoras especializadas" conseguiram, "em algumas circunscrições", desempenhar "com muito entusiasmo os seus encargos e despertar o interesse do professorado" (VILLA-LOBOS, 1937(a), p.379).

Outros tipos de tensões e enfrentamentos são sinalizados nos relatórios publicados nos Boletins (1937, p. 369-370; 1946, p. 543) e podem ser identificados em outras fontes. Por meio da imprensa, a reação dos opositores ao projeto é levada a público. Agentes e agências, métodos e conceitos são alvo de críticas. No ano de criação do Serviço de Música e Canto Orfeônico, o pianista, dramaturgo e crítico musical Oscar

⁹⁰ Ver Vidal (2001, p. 50-52): Relatório de 1933. Assinado por Ormindia Isabel Marques. Escola Primária do Instituto de Educação. Dez. 1933. LF/Inst. Educ. II, Fotogramas 482 a 499, CPDOC/FGV.

Guanabarin⁹¹ (1851-1937) escreve sobre o assunto no folhetim "Pelo Mundo das Artes", do *Jornal do Commercio*⁹². O inconformismo com o "duplo desastre para a arte nacional" é manifesto no teor da crônica⁹³ escrita em março de 1932. Guanabarin critica a classe política ao escrever sobre a "má influência dos políticos obtendo nomeações de nulidades para cargos de alta importância nas artes, uma das principais causas do nosso atraso", e, de forma frontal, ataca a figura de Villa-Lobos e o projeto de educação musical. O discurso e os termos empregados expressam a não aceitação desse programa por parte de determinados segmentos do campo musical. Os preconceitos sociais e culturais da sociedade, especialmente com relação às classes de baixa renda e às manifestações da cultura popular, são externados nessas crônicas. Está explícito o incômodo pela perspectiva de que, com esse projeto, a cultura *popular* pudesse transpor os tradicionais muros das instituições de ensino, de forma diversa da usualmente já praticada, ou seja, apenas na esfera da inspiração e da representação em obras musicais *eruditas*.

O discurso engendrado por Oscar Guanabarin segue o mesmo tom até o fim do texto. Dirige-se ao "digno interventor do Distrito Federal" para falar do "erro de

⁹¹ Professor de piano, dramaturgo, tendo se destacado como crítico de arte e de música nos trabalhos para os jornais *O Paiz* e *Jornal do Commercio*. Foi um crítico ferrenho de Villa-Lobos e do Instituto Nacional de Música.

⁹² Folhetim do *Jornal do Commercio*. "Pelo Mundo das Artes". Oscar Guanabarin [mar. 1932]. MVL, Coleção Recortes de Jornais, 01.064.1e.00; Folhetim do *Jornal do Commercio*. "Pelo Mundo das Artes. Oscar Guanabarin" [jul. 1932]. MVL, Coleção Recortes de Jornais, 01.069.1.b.00.

⁹³ Oscar Guanabarin escreve o texto poucos dias após a notícia da nomeação de Villa-Lobos para o cargo de chefe do Serviço de Música e Canto Orfeônico (fevereiro de 1932): "Para os compositores carnavalescos a nomeação do Sr. Villa-Lobos para o mencionado cargo tem alta significação, porque representa a oficialização do futurismo no Distrito Federal, onde já está oficializado o maxixe, que imperou desbragadamente no baile de gala realizado no Municipal [...] é provável que o ilustre professor ponha em prática o método dos professores de música dos cordões carnavalescos, que ensinam a cantar de ouvido. Esganiçam uma frase musical; repetem-na dez, vinte ou trinta vezes, ao som do violão que faz o acompanhamento, auxiliado por um saxofone, para engarrafar a melodia nos ouvidos da classe destinada a divertir-se divertindo o povo carnavalesco". Mais adiante, refere-se a Villa-Lobos como um músico que "não tem ouvido musical"; que "não percebe quando o conjunto está desafinado"; que foi reprovado em concurso feito para uma das cadeiras destinadas ao ensino de música e solfejo em escola primária; e, ainda sobre sua nomeação acrescenta: "Agora terá ele ocasião de encher as prateleiras dos seus editores dando aos alcaides das cantigas de roda [...] e de mais dezenas de babuzeiras que as amas secas e mucamas ensinavam às crianças, que passaram a ser o título de glória do colecionador de cantos tolinhos sob o pretexto de exercer as funções de folclorista". Folhetim do *Jornal do Commercio*. "Pelo Mundo das Artes". Oscar Guanabarin [mar. 1932]. (MVL, Coleção Recortes de Jornais, 01.064.1e.00.)

lesa-pátria" cometido. A "catástrofe" refere-se à "maldita nomeação do grande ilustre sambeiro para o cargo de Diretor (!) da música coral no município". Avalia que Villa-Lobos irá adotar "o samba como um símbolo" e que, "dentro de pouco tempo, derrotará o Hino Nacional Brasileiro para ser substituído pelo Kunkunkus". Em seguida completa que, com isso, para "a glória" e "maior proveito", o Brasil, "por meio de suas danças de negros africanos alcançará o que seu corpo diplomático ainda não conseguira – fazer conhecer o nosso paiz fora das xícaras de café... Moka que se consome em toda Europa[...]". Oscar Guanabara, destaca-se como um dos mais ferrenhos críticos de Villa-Lobos, seja como compositor ou como funcionário público. Provavelmente, em resposta a essa e outras críticas publicadas na imprensa, Villa-Lobos (1937(a);1946) menciona essa frase nos relatórios⁹⁴: "Embora a mocidade tivesse recebido o novo ensino com naturais demonstrações de entusiasmo, certos elementos *derrotistas*⁹⁵ surgiram, empregando todos os recursos possíveis para estabelecer a confusão e o desânimo"(VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 369;1946, p. 507).

A resistência a esse projeto de educação musical e à figura do compositor explicitada na dramaturgia de Oscar Guanabara não se esgota na publicação desse texto. Em outra crônica⁹⁶, de julho de 1932, descreve a cena – "o dueto de tabefes e cachações, com acompanhamento desordenado de gritarias das meninas e senhorinhas" – entre um professor do curso do orfeão e um músico, nos corredores do Instituto

⁹⁴ No texto do Boletim, volume III (1937), Villa-Lobos rebate as críticas contrárias: "Não resta dúvida que todas as lutas, opiniões e críticas contrárias ao ensino de canto orfeônico nas escolas, se originam mais do pouco conhecimento dos críticos e opinadores a respeito da grande utilidade desse ensino, já positivamente comprovada em meios mais adiantados, do que da oposição sistemática, muito embora tenhamos que lastimar que mentalidades retrógradas, vaidosos tardígrados e medíocres falidos aproveitem a discussão que se deveria manter em plano muito elevado, para dar vazão ao seu despeito e querer justificar a sua incapacidade" (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 370).

⁹⁵ No Boletim, volume VI, 1946, a palavra "derrotistas" é substituída por "conservadores".

⁹⁶ Nesse texto, Oscar Guanabara menciona ainda que Villa-Lobos vai receber do embaixador da França a medalha da Legião de Honra e, "se lhe der na cabeça provará que já tem uma estátua no Congo como homenagem ao vulgarizador das danças africanas com orquestra, zabumbas e reco-recos", e, dessa maneira, "vai preparando sua candidatura ao cargo de diretor do Instituto Nacional de Música" [jul. 1932]. Folheto do *Jornal do Commercio*. "Pelo Mundo das Artes". Oscar Guanabara [jul. 1932]. MVL, Coleção Recortes de Jornais, 01.069.1.b.00.

Nacional de Música⁹⁷. Para comentar que "lá por dentro" os "ânimos andam muito exaltados" com "tudo quanto produz o descompositor", o autor do folhetim usa e abusa de recursos semânticos: "As plantas daninhas proliferam com muita facilidade" e a "tiririca da Escola Normal já explodiu no Instituto Nacional de Música", isto é, "o mestre-capela Villa-Lobos já fez escola. E tanto fez que lá, no Largo da Lapa, há um curso orpheônico". Nessa crônica, as críticas estendem-se aos aspectos pedagógicos, especialmente ao método de classificação de vozes adotado pelo "celebre professor dos cordões da Escola Normal", que entrou "pelas janelas do Instituto". Menciona também que "o ilustre autor dos *Kunkunkus e Kinkinkis*⁹⁸", "aquele que está educando os coros da escola Normal e das escolas públicas", o "maestrino" Villa-Lobos, "está ameaçando o Rio de Janeiro com uma parada monumental dos seus coros, no dia 14 de julho", para fazer "o que pode ser feito por qualquer professor de cordões carnavalescos, entre os quais existe uma grande quantidade de Villa-Lobos de todos os tamanhos e de todas as cores". Os textos de Oscar Guanabara provavelmente geravam polêmicas e atraíam o leitor. Para além de expressar as discordâncias e os preconceitos sociais, nos informa que a "tiririca da Escola Normal já explodiu no Instituto Nacional de Música", ou seja,

⁹⁷Nas décadas de 1930 e 1940, algumas práticas do programa de música e canto orfeônico são realizadas no Instituto Nacional de Música. Criado como Imperial Conservatório de Música (1848-1889), passa a chamar-se Instituto Nacional de Música com a proclamação da República (Decreto nº 143, de janeiro de 1889). Em 1931, na gestão de Luciano Gallet, é incorporado à Universidade do Rio de Janeiro. Com a instauração do Estado Novo, em 1937, a Universidade do Rio de Janeiro transforma-se em Universidade do Brasil e o Instituto Nacional de Música tem seu nome alterado para Escola Nacional de Música. Lorenzo Fernandez, José Siqueira, Oscar Borgeth, Iberê Gomes Grosso, Arnaldo Estrella, Francisco Mignone, Antonio Sá Pereira integram o seu quadro docente e são colaboradores no programa de música e canto orfeônico da prefeitura do DF. Em 1965, o governo militar transforma a Universidade do Brasil em Universidade Federal do Rio de Janeiro e a Escola Nacional de Música passa a chamar-se Escola de Música da UFRJ pelo Decreto nº 4.759. Disponível em: <<http://musica.ufrj.br/index.php/institucional/escola/historico>>. Acesso em: 8 jun. 2019.

⁹⁸ Obra de Villa-Lobos composta por três peças, "Farrapós, Kankukus e Kankikis" (subtítulo "Danças dos índios mestiços do Brasil"), originalmente escrita para piano solo, entre 1914-1915. Uma versão para octeto (flauta, clarinete, piano e quinteto de cordas), em transcrição do próprio compositor foi apresentada em 1922, na Semana de Arte Moderna, sob o título "Danças Características Africanas". Catálogo Obras HVL. 3. ed. Rio de Janeiro: MVL, 1989.

que um "curso orpheônico" organizado pelo Serviço de Música e Canto Orfeônico também era ministrado no referido Instituto, oferecendo uma pista sobre as formas de articulação desse projeto de educação musical.

Publicada na mesma ocasião que Guanabarro escreve a crônica acima, em julho de 1932, uma matéria no *Jornal do Brasil*, sob o título *O ensino de música e canto orpheônico nas escolas públicas* adota outro discurso. Destaca a iniciativa de criação do Serviço de Música e Canto Orfeônico, divulga a demonstração realizada em 14 de julho, a que Guanabarro se refere, e transcreve trecho de entrevista concedida por Villa-Lobos ao *Jornal do Brasil*. Nessa reportagem o compositor e chefe do "Serviço" parece responder às críticas publicadas no folhetim: "[...] apesar de surgirem inúmeros obstáculos, sobretudo a corrente dos desafetos gratuitos, insisti em mostrar às autoridades da Prefeitura do Distrito Federal, embora merecendo delas inteira confiança, o que se tem executado dentro de tão pouco tempo, provando a extraordinária boa vontade e patriotismo dos professores, alunos, ouvintes e auxiliares do Serviço[...]"⁹⁹.

Passados cerca de 14 anos, ao se referir a esse período no artigo *Educação Musical*, Villa-Lobos (1946) escreve: "Empreendeu-se uma campanha desfavorável e foram empregados todos os processos de propaganda [...] para estabelecer a confusão e desencorajar os organizadores do movimento, [...] quanta discussão em torno dos conceitos de canto coral, canto lírico e canto orpheônico! A ignorância e a erudição nos perseguiram". Em outro trecho, relembra o assunto dizendo: "A nova ideia venceu todas as resistências", com o apoio das "autoridades do Governo" (VILLA-LOBOS, 1946, p.543).

Nos textos publicados por Oscar Guanabarro está explicitada uma amostra dos valores, do tipo de mentalidade e, conseqüentemente, dos conflitos existentes entre os diferentes segmentos da sociedade, especialmente no interior das esferas do

⁹⁹ "O ensino de música e canto orpheônico nas escolas públicas: o êxito do ensaio conjunto sob a direção do maestro Villa-Lobos – Uma próxima demonstração de 13 mil vozes". **Jornal do Brasil** [jul. 1932]. MVL, Coleção Recortes de Jornal, 01.062.1.e00. A coleção de recortes de jornal do MVL foi montada por Arminda Neves d'Almeida, professora contratada como auxiliar do Serviço de Música e Canto Orfeônico em 1932. Em 1936, Arminda torna-se companheira de Villa-Lobos. O trabalho de coleta das matérias é contínuo. São críticas positivas e negativas a respeito do compositor, sua vida e obra. Essa coleção oferece um panorama da trajetória do compositor.

conhecimento e da política. O folhetim "Pelo Mundo das Artes" torna-se palco das narrativas daquele que se consagrou como um dos mais declarados opositores do projeto. Outros críticos e jornais da época assumem discursos e abordagens diferentes, resultando num mosaico de posicionamentos e discussões. O cenário desenhado a partir das fontes examinadas possibilita uma reflexão acerca de como as ações desse programa de música e canto orfeônico, empreendido pela prefeitura do DF a partir de 1932 e, posteriormente, absorvido pela gestão de Gustavo Capanema à frente do Ministério da Educação e Saúde Pública, concorrem para o processo de aceitação e reconhecimento das manifestações da cultura popular, em boa medida estudadas na época pelos folcloristas e décadas depois reconhecidas como expressões imateriais do patrimônio cultural brasileiro. Além disso, o ataque incisivo ao compositor e funcionário público leva à hipótese de que a narrativa de Guanabara termina por colaborar na construção de uma imagem e de discursos que reforçam a centralidade de Villa-Lobos, silenciando outros agentes e aspectos desse projeto de educação musical.

2.2. As práticas diversas

Nesta parte do capítulo 2 interessa elucidar aspectos e práticas desse programa de educação musical, distinguindo atores de maior ou menor reconhecimento social, vinculados direta ou indiretamente às agências responsáveis pela execução do projeto. Dada a complexidade das questões educacionais que, em "sua infraestrutura, são graves e de longa duração" (BOSI,1999, p.216), elementos específicos do ensino de música (currículo, metodologias de ensino, legislações) são aqui acionados, ainda que não constituam objeto de investigação.

A gestão de Anísio Teixeira como principal representante da Instrução Pública no DF (outubro 1931 – novembro 1935) destaca-se pela "campanha educacional" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 506) que tem na formação de professores para o magistério um dos principais eixos de ação. A proposta de reforma do sistema de ensino defendida desde os anos de 1920 pelos intelectuais educadores ganha força nesse período. As legislações e os discursos jurídicos aplicados ao campo da educação

refletem este aspecto. É exatamente nesse momento que a Escola Normal se transforma em Instituto de Educação¹⁰⁰ (Decreto Municipal nº 3.810, de 19 de março de 1932). Para Vidal (2001), o Instituto de Educação torna-se um "laboratório de práticas pedagógicas" para o projeto educacional implantado no DF (p.20) e, de modo conseguinte, para esse programa de educação musical. Inseridos na estrutura do então novo Instituto de Educação, são realizados os primeiros cursos voltados para a especialização e formação de professores na disciplina Música e Canto Orfeônico. Segundo Villa-Lobos, no que se refere à organização do ensino de canto orfeônico, uma "ação baseada sobre o professor"¹⁰¹ procura abarcar diferentes demandas (VILLA-LOBOS, 1946, p. 545).

Desde as primeiras décadas do século 20, intelectuais educadores articulam um "movimento de reconstrução educacional" que pretende "transferir do terreno administrativo para os planos político-sociais a solução dos problemas escolares". É exatamente em março de 1932, quando tem início a implantação das primeiras ações do

¹⁰⁰ Diana Vidal (1994), em "Nacionalismo e tradição na prática discursiva de Fernando Azevedo", descreve a arquitetura escolar na administração azevediana. O novo prédio construído para a Escola Normal, projetado por Fernando de Azevedo entre 1928 e 1930 durante sua administração na Diretoria-Geral de Instrução Pública do Distrito Federal, era considerado um exemplo de monumentalidade em arquitetura escolar. A partir do processo de reformas no sistema escolar empreendido por Anísio Teixeira (Decreto nº 3.810, de 19 de março de 1932), a Escola Normal é transformada em Escola de Professores do Instituto de Educação. Incorporadas à Escola de Professores estão o Jardim de Infância e as escolas Primária e Secundária, cada qual mantendo sua organização autônoma e direção privativa. A proposta é transformar os cursos da Escola de Professores em campo de experimentação, demonstração e prática de ensino. Lourenço Filho é convidado por Anísio Teixeira para administrar o Instituto de Educação. Recomenda os professores para direção das escolas: Celina Airlíé Nina (Jardim de Infância); Orminda Isabel Marques (Escola Primária); e Carlos Sá, logo depois substituído por Mário Brito (Escola Secundária). Os três pavimentos do edifício na Rua Mariz e Barros, Tijuca, passam a abrigar as três escolas e suas respectivas administrações. Ao todo eram 64 salas ocupadas em aulas e laboratórios, e 14 salas administrativas. O projeto arquitetônico aponta para os aspectos conceituais do ensino proposto pelos reformadores cariocas. O prédio conta com espaços para serviços médico e dentário, além de ginásio de esportes, auditório/teatro, Museu de História Natural e Biblioteca. Na rotunda, situada na parte posterior do edifício, ficava o auditório onde era realizado o ensino de canto orfeônico. Esse processo de ampliação culminaria com a incorporação da Escola de Professores à Universidade do Distrito Federal, em 1935 (Decreto nº 5.513, de 4 de abril de 1935), quando então passa a chamar-se Escola de Educação (VIDAL, 2001, p. 30-31).

¹⁰¹ Transcrição da palestra "L'education musicale trait d'union entre les peuples", realizada no I Congresso de Educação Musical. Praga, Tchecoslováquia, 1936. Relatório "Educação Musical" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 545).

programa de música e canto orfeônico, de acordo com a reestruturação do sistema de ensino em curso no DF, que o *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova (1932)* é lançado por 26 signatários, muitos deles atuando como funcionários da prefeitura, sob a gestão do interventor Pedro Ernesto, na coordenação do projeto político-educacional que, por ser implantado na capital do país, representa uma referência para outros estados e municípios. Na concepção dos agentes que assinam esse Manifesto, "a ação educativa já desbordava a escola, articulando-se com as outras instituições sociais, para estender o seu raio de influência e de ação", alargando "a sua finalidade para além dos limites das classes" e assumindo "uma feição mais humana, a sua verdadeira função social" para chegar, dessa forma, "ao princípio da *escola para todos*"¹⁰². Estes aspectos conceituais podem ser identificados nas publicações examinadas neste capítulo.

Ao assumir a Diretoria-Geral de Instrução Pública, Anísio Teixeira compartilha a preocupação de Fernando de Azevedo em "conhecer a população em idade escolar e melhor estruturar o ensino primário". Realiza um "grande inquérito", objetivando avaliar "a frequência, a retenção e o abandono" dos alunos, classificados socialmente em "indigentes, pobres, remediados e abastados". Esse *inquérito*¹⁰³ é desenvolvido pelo Serviço de Classificação e Promoção de Alunos, agência criada por

¹⁰² *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova (1932)*. Signatários: Fernando de Azevedo; Afrânio Peixoto A. de Sampaio Dória; Anísio Spinola Teixeira; M. Bergstrom Lourenço Filho; Roquette-Pinto; J. G. Frota Pessoa; Julio de Mesquita Filho; Raul Briquet; Mario Casassanta; C. Delgado de Carvalho; A. Ferreira de Almeida Jr.; J. P. Fontenelle; Roldão Lopes de Barros; Noemy M. da Silveira; Hermes Lima; Attilio Vivacqua; Francisco Venâncio Filho; Paulo Maranhão; Cecilia Meirelles; Edgar Sussekind de Mendonça; Armanda Alvaro Alberto; Garcia de Rezende; Nóbrega da Cunha; Paschoal Lemme; Raul Gomes. Revista HISTEDBR On-line - Documento. Campinas, n. especial, p.188–204, ago. 2006. Disponível em: <<http://www.pedagogiaemfoco.pro.br/heb07a.htm>>. Acesso em: 21 nov. 2013.

¹⁰³ De acordo com Vidal (2001, p. 65-66), os resultados acerca da distribuição de alunos no ensino primário demonstraram que "a frequência média da escola primária do Distrito Federal ficava em torno de três anos. Após esse período, as crianças pobres entravam no mercado de trabalho e as abastadas procuravam preparar-se para ingresso no secundário". Vidal (2001) apoia-se nos relatórios de Anísio Teixeira, baseados nos inquéritos aplicados pelo Serviço de Classificação e Promoção de Alunos. Os dados estatísticos coletados informam ainda que somente 10% das matrículas totais feitas no 1º ano chegam ao 4º e 5º anos. Em 1932, no ensino primário: 1º ano 39.978; 2º ano 19.265; 3º ano 13.544; 4º ano 7.593; e 5º ano 4.150. (Anísio Teixeira, *Educação Pública: administração e desenvolvimento*. Relatório do diretor-geral do Departamento de Educação do Distrito Federal, dezembro 1934. Rio de Janeiro: Oficina Gráfica do Departamento de Educação, 1935, p. 36 e 77). Sobre os inquéritos realizados em 1932, ver também Juracy Silveira (1960, p. 200-201).

intermédio do mesmo decreto do Serviço de Música e Canto Orfeônico (Decreto nº 3.763, de 1º de fevereiro de 1932). Os inquéritos e estudos produzidos desde 1932 são publicados no periódico *Boletim de Educação Pública*¹⁰⁴, editado pela prefeitura do DF (VIDAL, 2001, p. 65-66; SILVEIRA, 1960, p. 200-201).

O levantamento dos dados estatísticos acerca da situação de matrículas e índices de repetência em 1932 no DF é explicado por Juracy Silveira, na ocasião diretora da Escola Vicente Licínio Cardoso (VIDAL, 2001, p. 52). Para Silveira (1960), naquele momento, Anísio Teixeira tinha "a visão clara de que sem a transformação do ambiente escolar, sem escolas para todos quantos as desejassem não seria possível empreender, com segurança de êxito, a sua grande reforma". Esses dados permitiram a realização de estudos e a elaboração dos "planos que pudessem melhorar a atuação das escolas" (SILVEIRA, 1960, p.198-199).

Nos processos educacionais experimentados o Instituto de Educação constitui-se em espaço de referência. O estudo de Vidal (2001) colabora na compreensão sobre como ocorre a execução do programa de música e canto orfeônico. Ao mesmo tempo, demonstra que ainda é necessário um amplo investimento na investigação acerca das práticas educativas no campo da música. Algumas ações desenvolvidas com o programa de música e canto orfeônico inserem-se nas metodologias e práticas aplicadas a partir dos dados estatísticos coletados sobre o cenário do ensino. A situação encontrada era o resultado do "conglomerado" de causas:

¹⁰⁴ Periódico que publica importantes relatórios acerca do trabalho realizado na prefeitura do DF. Ao longo de seu estudo sobre as práticas de formação docente no Instituto de Educação entre 1932 e 1937, Diana Vidal (2001) recorre inúmeras vezes a esse documento. Os textos apresentam o pensamento dos principais intelectuais educadores e as medidas e ações adotadas oficialmente. De acordo com as consultas feitas pela autora, o número 1 (1) é editado em janeiro/abril de 1930 (VIDAL, 2001, p. 261). Esse periódico representa uma potencial fonte de pesquisa para se compreender esse programa de música e canto orfeônico.

tanto da "precária" organização das escolas¹⁰⁵ quanto de "professores ineficientes", e de "programas de ensino maciços e enciclopédicos" (SILVEIRA, 1960, p. 200-2001). Esse conglomerado de causas é enfrentado por meio de medidas efetivas. Sob o ponto de vista conceitual e metodológico, inicia-se um largo investimento a curto e médio prazos, configurado nos cursos de formação e aperfeiçoamento dos professores; na valorização do magistério, elevando-o ao nível superior; e nas tentativas tanto de adequação dos programas de ensino à realidade escolar quanto de conhecimento do perfil do alunado.

Ao examinar as práticas do Instituto de Educação (1932-1937) Diana Vidal (2001) observa que "[...] a escola transformou-se num campo de experimentação e teste de novos métodos e teorias, e de estudos de crianças e adolescentes cariocas, com o objetivo de levantar elementos para a constituição de uma ciência pedagógica, adaptada às condições brasileiras [...]" (VIDAL, 2001, p.19). Consonante com a pesquisa de Vidal (2001), Barreto (1938) menciona a questão de novas metodologias experimentadas: "[...] sendo experiência pela primeira vez tentada no Brasil, devia ressentir-se de falta do material apropriado. No entanto, o resultado obtido com o emprego dos testes foi muito animador. Contribuiu para uma avaliação mais completa da educação musical. Indicou aos próprios alunos suas deficiências. Abriu ao professor e suas auxiliares perspectivas novas, ao encarar diferentes problemas [...]" (BARRETO, 1938, p. 127-128). Nas duas citações, chamam atenção os termos utilizados para falar da experiência de ensino iniciada na prefeitura carioca. Vidal (2001) refere-se a uma "ciência pedagógica adaptada às condições brasileiras" de uma forma mais ampla, englobando todas as disciplinas; e Barreto (1938), ao tratar dos métodos utilizados para o ensino do canto em conjunto ou canto orfeônico de forma mais específica, toca no mesmo ponto que Vidal (2001), quando diz que se tratou de uma "experiência pela primeira vez tentada no Brasil". Esse tipo de observação também é identificado na

¹⁰⁵O aspecto arquitetônico das escolas é uma das frentes contempladas, já iniciada na gestão de Fernando de Azevedo. Sobre a situação do espaço físico nas escolas em 1932 até 1935, "término prematuro da Administração Anísio Teixeira", foram construídos "35 novos prédios, além das adaptações e acréscimos". Das 1.142 salas de aula existentes em edifícios públicos e alugados, apenas 458 tinham área superior a 40 m²; 306 possuíam áreas menores e 278 com área inferior a 20m² – situação que somada à repetência ampliava as dificuldades enfrentadas. (SILVEIRA, 1960, p. 200-201)

proposta metodológica para o *Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico*, organizado pelo Serviço de Música e Canto Orfeônico, em 1932. Diante desse contexto, a sincronicidade de narrativas não pode ser entendida apenas como coincidência no uso de vocabulário. Também Villa-Lobos escreve que se procurou facilitar aos professores do magistério público a "prática da teoria musical e a técnica dos processos orfeônicos" de acordo com uma "metodologia absolutamente brasileira" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 506). A preocupação com uma metodologia adequada à nova proposta educacional leva a equipe responsável por esse projeto a investir na produção de repertório. Nesse contexto é produzido o material pedagógico musical, a *Coleção Escolar* (peças musicais em fascículos) e, posteriormente, o álbum *Guia Prático* que irá condensar esses fascículos de forma sistematizada. Dallabrida (2009) e Jardim (2009) ao tratar do ensino de música antes dos anos de 1930 apontam os problemas dos métodos dos professores e observam o aspecto elitista desse ensino. A perspectiva acima mencionada (BARRETO, 1938; VIDAL, 2001), e a intenção de uma "metodologia absolutamente brasileira" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 506) devem ser consideradas na análise do texto musical das obras didáticas *Coleção Escolar* e *Guia Prático* para melhor compreendermos as questões didático-metodológicas que abarcam este projeto. Este aspecto não se constitui em objeto desta pesquisa, mas podemos inferir que tanto o tipo de repertório selecionado quanto a forma de composição dos arranjos e ambientações especialmente produzidas para o projeto de educação musical, por Villa-Lobos, em sua maior parte, mas também por outros autores, estejam relacionados ao discurso de Barreto (1938), Vidal (2001) e Villa-Lobos (1946). Estes dois elementos (seleção e produção de repertório) demarcam ainda uma faceta do lugar ocupado por estes compositores e professores de música e canto orfeônico como intelectuais mediadores (GOMES; HANSEN, 2016).

No amplo leque de preocupações que envolve a reforma do sistema de ensino, a formação tanto do professor por meio de uma metodologia adequada para o magistério quanto dos alunos das escolas elementares e técnicas constitui-se em uma questão. Nesse sentido, quando o Serviço de Música e Canto Orfeônico é criado são traçadas diretrizes para o projeto de educação musical por meio de um "plano geral de

orientação". Neste "plano", uma das propostas consiste na elaboração de "programas anuais detalhados da matéria a ser ensinada" (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 373). A partir da pesquisa de Vidal (2001) sobre os *Programas de Ensino – Série C* propostos na gestão de Anísio Teixeira fica claro perceber de que maneira as diretrizes para o ensino de música estão atreladas ao projeto mais amplo de reforma do ensino, especialmente no que se refere à elaboração dos programas das matérias. Em *O Exercício Disciplinado do Olhar: livros, leituras e práticas de formação docente no Instituto de Educação do Distrito Federal (1932-1937)*, Vidal (2001) menciona, entre as fontes analisadas, os *Programas de Ensino– Série C – Programas e Guias de Ensino* para as disciplinas de *Linguagem e Ciências Sociais*¹⁰⁶, editados em 1934, como parte da proposta metodológica desenvolvida pela Diretoria-Geral de Instrução Pública. De acordo com Vidal (2001), a impressão dos programas de ensino inicia-se com Fernando de Azevedo e estende-se no mandato de Anísio Teixeira. Para a autora, o formato editorial dos programas de ensino reflete as diferentes formas de gestão dos dois administradores. Os programas publicados por Azevedo "assemelhavam-se a textos normativos", trazendo a fala do educador na introdução (VIDAL, 2001, p. 70). Já na gestão de Anísio transformam-se em "pequenos guias didáticos", contendo no prefácio "uma análise do sistema escolar moderno, efetuada pelo educador responsável por sua elaboração" (VIDAL, 2001, p.72). Esta informação é preciosa para entendermos uma das publicações apresentadas no início deste primeiro capítulo, o *Programa do Ensino de Música - Série C – Programas e Guias de Ensino, número 6*, no contexto da proposta de renovação do sistema de ensino do Distrito Federal. Esclarece ainda, como o ensino de música inseria-se no projeto político educacional em curso.

¹⁰⁶ Os programas mencionados por Vidal (2001, p. 258) são os seguintes: PROGRAMA DE LINGUAGEM. Departamento de Educação do Distrito Federal. Série C. Programas e Guias de Ensino, n. 1. Rio de Janeiro: Cia. Ed. Nacional, 1934; PROGRAMA DE CIÊNCIAS SOCIAIS. Departamento de Educação do Distrito Federal. Série C. Programas e Guias de Ensino, n. 4. Volume primeiro: 1º, 2º e 3º anos. Edição Preliminar. Rio de Janeiro: Cia. Ed. Nacional, 1934; PROGRAMA DE CIÊNCIAS SOCIAIS. Departamento de Educação do Distrito Federal. Série C. Programas e Guias de Ensino, n. 4 A. Volume segundo: 4º e 5º anos. Edição Preliminar. Rio de Janeiro: Cia. Ed. Nacional, 1934. Segundo Vidal (2001, p. 72), esses guias de ensino têm sido analisados por Marta M. Chagas de Carvalho no projeto *Impressos, Leituras e Instituições Escolares no Brasil*, desenvolvido no Centro de Memória da Educação, Faculdade de Educação/USP.

Compreender o livro *Programa do Ensino de Música* como uma diretriz da gestão de Anísio Teixeira possibilita um olhar mais disciplinado aos textos e relatórios produzidos nesse período, no que se refere a aspectos relativos à orientação pedagógica, psicológica e cultural, assim como sob a perspectiva das legislações voltadas para o campo. Ao comparar esse *Programa do Ensino de Música* com as demais publicações¹⁰⁷ é possível chegar a algumas suposições. Uma delas refere-se à percepção de que a mesma proposta conceitual atravessa os anos de 1930 e 1940, mantendo-se após 1946 com o processo de redemocratização estabelecido no país, apesar das mudanças organizacionais na estrutura administrativa das agências investigadas, decorrentes das transformações políticas que alteram legislação e esfera de atuação desses organismos. Esta hipótese se baseia no caráter retrospectivo e na repetição do texto em todas as publicações examinadas. Estes aspectos são indicativos de que os objetivos centrais do programa e as ações desenvolvidas seguem uma linha de continuidade. Esta consideração se refere também ao repertório/material didático, adotado de forma contínua ao longo das duas décadas analisadas. Outro elemento que reforça esse traço de continuidade é a participação do mesmo núcleo de colaboradores – Silvio Salema, Ceição de Barros Barreto, Arminda Neves d’Almeida – nesse projeto de educação musical. Além desses, outros nomes – Lucília Guimarães Villa-Lobos, José Vieira Brandão, Roquette-Pinto, Andrade Murici, Lorenzo Fernandez, entre outros – integram a ampla rede estabelecida em torno do projeto de reformulação do ensino no Distrito Federal. Artífices das propostas educacionais desenvolvidas para o campo da música no programa implantado no DF em 1932, esses personagens investem em planejamento, adaptação de metodologias e organização (coleta, seleção e produção) de repertório tanto musical quanto conceitual.

O conteúdo do *Programa do Ensino de Música* é voltado para os diferentes segmentos do ensino: *Jardim de Infância, Escolas Elementar Experimental e Técnica*

¹⁰⁷S.E.M.A. – Superintendência de Educação Musical e Artística – Relatório Geral dos serviços realizados de 1932 a 1936, Boletim, volume III, 1937; *O Ensino Popular da Música no Brasil – O Ensino da Música e do Canto Orfeônico nas Escolas*, 1937; *A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas* [1940]; e *Educação Musical*, Boletim, volume VI, 1946 – todos assinadas por Villa-Lobos em sua trajetória como responsável pelas diferentes agências que coordenou.

Secundária, Curso de Especialização. Notas referentes à orientação pedagógica, disciplinas ministradas, com destaque para alguns conteúdos específicos, aspectos metodológicos e outras informações sobre a carga horária das aulas e os segmentos atendidos são apresentadas na estrutura de cada um dos cursos descritos. No *Programa* observamos os cursos para o alunato (crianças e adolescentes): Curso Elementar – 1º ao 5º anos; Curso Técnico Secundário – 1º ao 5º anos; Curso de Música Instrumental – para formação de "Músico de Banda das Escolas Pré-Vocacionais e Técnicas Secundárias"; Curso de Especialização – para músico profissional de banda. E os cursos para professores: Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Canto Orfeônico – com um programa estruturado para duas diferentes categorias de professores e os seus respectivos segmentos de atuação: professores já especializados em música e aqueles inscritos "espontaneamente" que não tenham conhecimento de teoria musical (VILLA-LOBOS, 1937(b), p. 69-78). Ao fim desse *Programa*, dois quadros sistematizam as "três formas de aplicação do ensino de música e canto orfeônico"; e "algumas obras musicais adotadas no ensino de canto orfeônico no ano de 1937".

Com relação ao repertório adotado, o segundo quadro deste *Programa*, aponta os segmentos de ensino/tipos de escolas a que se destinam as obras musicais; classifica as peças musicais pelo seu caráter educativo, conforme as seguintes categorias: "teoria aplicada, civismo, recreativo, folclore, religioso, artístico, instrumental"; indica a forma de coleta, o nome dos autores (música e letra), gênero, título e vozes. Ao fim desse quadro, uma nota do autor reforça a hipótese da linha de continuidade acima mencionada ao observar que o repertório é o mesmo desde 1932: "Chamo a atenção dos Srs. Professores para as músicas adotadas desde 1932, principalmente para as 136 do *Guia Prático* que até o presente momento não foram ensinadas em sua totalidade e cujo quadro sinótico foi publicado em 1936, onde figuram várias músicas escritas especialmente para o *Jardim de Infância*" (VILLA-LOBOS, 1937(b), p.83). As músicas "adotadas desde 1932" eram impressas em fascículos sob o título *Coleção Escolar*. Muitos destes fascículos possuíam a indicação "do Orientador

Prático”. Posteriormente, parte destas peças foram reunidas no álbum "Guia Prático", impresso pela primeira vez em 1936 e reeditado nos anos de 1940.

Examinar o material didático utilizado nesse programa de música e canto orfeônico tendo como referência apenas o recorte do regime autoritário instalado no Brasil em novembro de 1937, sem considerar circunstâncias e o panorama social e político do país que se configura desde o fim do século 19 e início do 20, significa incorrer no risco de uma interpretação reducionista do assunto. A questão do repertório e as variadas dimensões de seu caráter educativo - teoria aplicada, civismo, recreativo, folclore, religioso, artístico, instrumental - (VILLA-LOBOS, 1937(b), p.83) podem ser analisadas sob a luz de diferentes práticas educacionais não apenas na esfera da música, mas também em outras áreas do conhecimento¹⁰⁸. As obras musicais adotadas representam um eixo estruturante do projeto e relaciona-se de forma direta com três itens do "plano geral de orientação" que se articulam: b) a criação de uma Comissão Técnica Consultiva para exame das composições adotadas; h) a organização de repertório e biblioteca de música nas escolas; i) a seleção e distribuição de hinos e canções, de modo que a música esteja relacionada na vida, dentro e fora das escolas (VILLA-LOBOS, 1937(a), p.373).

Com relação ao item b) a criação de uma Comissão Técnica Consultiva para exame das composições adotadas - do Plano Geral de Orientação, para cuidar da seleção de repertório, visando "cultivar o respeito para com os artistas de renome, principalmente os brasileiros" (VILLA-LOBOS, 1937 b, p. 9), é criada uma Comissão Técnica Consultiva para exame das obras, letra e música das composições, a serem adotadas pela Diretoria Geral de Instrução Pública do DF nas Escolas Municipais. O trabalho desta Comissão está registrado no *Livro de Ouro*¹⁰⁹ por meio de atas referentes a três reuniões (reunião inaugural, 12 de maio de 1932; primeira reunião ordinária, 17

¹⁰⁸ Autores como Olavo Bilac, Manoel Bomfim, Coelho Netto e Júlia Lopes de Almeida produzem e traduzem livros infantis adotados nas escolas primárias, com textos de caráter cívico e também com conteúdo em que esse aspecto está ausente (HANSEN, 2007).

¹⁰⁹ Ata de reuniões Comissão Técnico Consultiva. Livro de Ouro. (Acervo MVL. HVL 05.08.01 / Registro: 82.11.03E.)

de maio de 1932; e segunda reunião ordinária, 24 de maio de 1932), perfazendo um total de doze páginas.

A sessão inaugural que ocorre no dia 12 de maio de 1932 conta com a presença de Anísio Spinola Teixeira, Diretor Geral de Instrução Pública, Villa-Lobos, Chefe do Serviço de Música e Canto Orfeônico, Francisco Braga, presidente da Comissão, Roquette Pinto, vice-presidente da Comissão, Cecília Meirelles, Octávio Bevilacqua, José J. dos Santos Lima, Sylvio Salema Garção Ribeiro, Alfredo Richard e Ceição de Barros Barreto, secretária. Albuquerque Costa, também designado para participar da comissão não compareceu à reunião inaugural. De acordo com a ata da segunda reunião ordinária, de 24 de maio de 1932, as convocações da Comissão Técnica Consultiva acontecem "às terças feiras, às 17 horas" (p.12).

A dinâmica das reuniões é esclarecedora tanto para a compreensão dos critérios adotados na escolha do repertório quanto para compreendermos como ocorriam as práticas destes intelectuais educadores. Na ata do encontro inaugural assinada por todos os membros da Comissão presentes no dia 12 de maio de 1932, um dos temas da pauta foi a urgência no exame das composições escolares incluídas no programa a ser executado em 14 de julho de 1932¹¹⁰ pelas escolas públicas, tendo sido discutido questões referentes ao repertório a ser apresentado neste primeiro evento. Na segunda sessão ordinária, realizada em 24 de maio de 1932, Cecília Meirelles propõe diversas questões. Em especial, observa que a comissão encontra-se "desigualmente constituída compondo-se de sete professores de música e dois escritores", considerando que "música e letra" tem igual importância e devem sofrer o mesmo exame (...) e a mesma crítica justa" (p. 8); propõe que "os trabalhos submetidos ao Conselho recebam apenas

¹¹⁰O evento de 14 de julho de 1932 é mencionado nas seguintes fontes: 1)"*O ensino de música e canto orpheônico nas escolas públicas: o êxito do ensaio conjunto sob a direção do maestro Villa-Lobos – Uma próxima demonstração de 13 mil vozes*". *Jornal do Brasil* [jul. 1932]. (MVL, **Coleção Recortes de Jornais**, 01.062.1.e00; 2). Folhetim do "*Jornal do Commercio*". *Pelo Mundo das Artes*. Oscar Guanabara. [jul. 1932]. (MVL, **Coleção Recortes de Jornais**, 01.069.1.b.00); (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 375).

aprovação ou desaprovação, mas não a sua intervenção na correção dos mesmos", desta forma, "os erros e inconvenientes das letras rejeitadas (...) apontados pelos julgadores e estas remetidas a seus autores que, no caso de o quererem, poderão, feitas as correções, voltar a levá-las a julgamento"; e sugere a definição de critérios para aceitação das letras que "justifique a atitude" dos membros da comissão e "facilite aos autores a realização mais aproveitável" do trabalho (p. 9). Após outras sugestões relativas às normas a seguir no exame das obras, Cecília Meirelles propõe ainda que o trabalho da Comissão fique sujeito à revisão e apreciação da Diretoria Geral de Instrução Pública. Dentre os critérios decididos pela Comissão, vale destacar ainda dois aspectos: "a) as letras devem estar em português correto e exprimir um sentido poético em harmonia com a mentalidade daqueles a que se destinam (serão julgadas por um critério próprio as letras de caráter regional); b) os assuntos devem ser rigorosamente escolhidos de acordo com os imperativos da Escola Nova" (p. 10). Para equilibrar a formação profissional músicos/literatos na configuração do grupo foram sugeridos os nomes dos Professores Afrânio Peixoto e João Ribeiro para membros da Comissão Técnica Consultiva. De acordo com o texto da ata, depois de "caloroso debate trocado entre a Professora Cecília Meirelles e o Maestro Villa-Lobos, a proposta foi "aceita por unanimidade" (p.11).

Na reunião inaugural, de 12 de maio de 1932, iniciou-se também o exame do repertório, música e letra, tendo em vista a urgência na seleção das composições para o evento de 14 de julho de 1932. As obras analisadas foram as seguintes: arranjo do *Hino Nacional* a 2 vozes pelo Maestro Villa-Lobos; *Hino ao Sol*, letra Luís Guimarães, música Lucília Guimarães; *Canção do Marceneiro*, letra Zé do Povo, música Villa-Lobos. Sobre as letras das obras apresentadas, a Cecília Meirelles apontou "diversos erros" nas composições analisadas em termos de "correção gramatical" e "sentido da palavra" (p. 4), ficando deliberado a retomada do assunto nas próximas sessões.

Na primeira reunião ordinária, em 17 de maio de 1932, "foram rejeitadas a "adaptação de (...) da *Berceuse*, de Schumann e a harmonização da *Canção Estudae* de J. Freitas" (p. 6), tendo sido aprovadas "a canção *Trio*, música de [Luiz Oliani] Wigliani e letra, adaptação por C. de B. Barreto; a harmonização a 2 vozes da *Marselhesa*, por Francisco Braga e os vocalizes a 2 vozes *A nação* e *Recompensa*, por Celeste Jaguaribe"

(p. 6). Em 24 de maio de 1932, na segunda reunião, após exame das composições foram aprovadas as canções de ofício, *O Ferreiro*, letra e música D. R. Antolisei, com arranjo de Villa-Lobos; *Canção do Marceneiro*, "[adaptado] por Cecília Meireles, música de Pedro Brasileiro"; *Hino ao Sol*, letra de Zé do Povo, música de Lucília Guimarães Villa-Lobos; *Sinos*, letra e música de Armando Lessa; *Acalentando*, letra e música de Sylvio Salema; *Hino da Escola Bento Ribeiro*, letra de Olegário Marianno, música de Plínio de Britto; *Hino ao Trabalho*, letra de José Rangel, música de Duque Bicalho; *Pra Frente ó Brasil*, Zé do Povo, música de Villa-Lobos; *As Costureiras*, "sem a letra", música de Villa-Lobos; Fugas no. 1 e 5 de Bach, arranjo de Villa-Lobos; *Alegria das Escolas*, de Fabiano Lozano. As letras das canções populares *Marcha Soldado* e *Soldadinho*, de Sylvio Salema foram rejeitadas "por serem contrárias à orientação da Escola Nova" (p. 11-12).



Figura 18: Hino ao Sol do Brasil, COLEÇÃO ESCOLAR. Carimbo da "Escola de Comercio Amaro Cavalcanti". Música de Lucília Guimarães Villa-Lobos.

Logo nos primeiros meses de criação do Serviço de Música e Canto Orfeônico as composições submetidas à aprovação da Comissão Técnica Consultiva são

organizadas em fascículos sob o título *Coleção Escolar*. A edição inicial dessas obras pela Casa Arthur Napoleão / Sampaio Araújo e não pela gráfica da Prefeitura do DF, como ocorreu posteriormente com outros fascículos pode estar associada, entre outros aspectos, à necessidade de dar início ao trabalho e à urgência na preparação do evento de 14 de julho de 1932, mencionada na ata da Comissão. Em parte do material impresso nesta *fase de implantação* consta na capa a seguinte indicação: "Aprovado pelo Conselho técnico consultivo do ensino de música e canto orfeônico da Diretoria Geral de Instrução Pública". Aspectos relevantes abordados neste capítulo são identificados nos exemplares impressos com as composições selecionadas pela Comissão Técnica Consultiva.

Abaixo, alguns exemplos ilustram o exposto. Nas capas das canções de ofício *O Ferreiro* e *A Canção do Marceneiro* observamos a menção à Comissão Técnica Consultiva. Em *O Ferreiro*, um carimbo do Departamento de Educação Nacionalista indica que os fascículos da *Coleção Escolar* impressos em 1932 permaneceram em circulação na década de 1940:

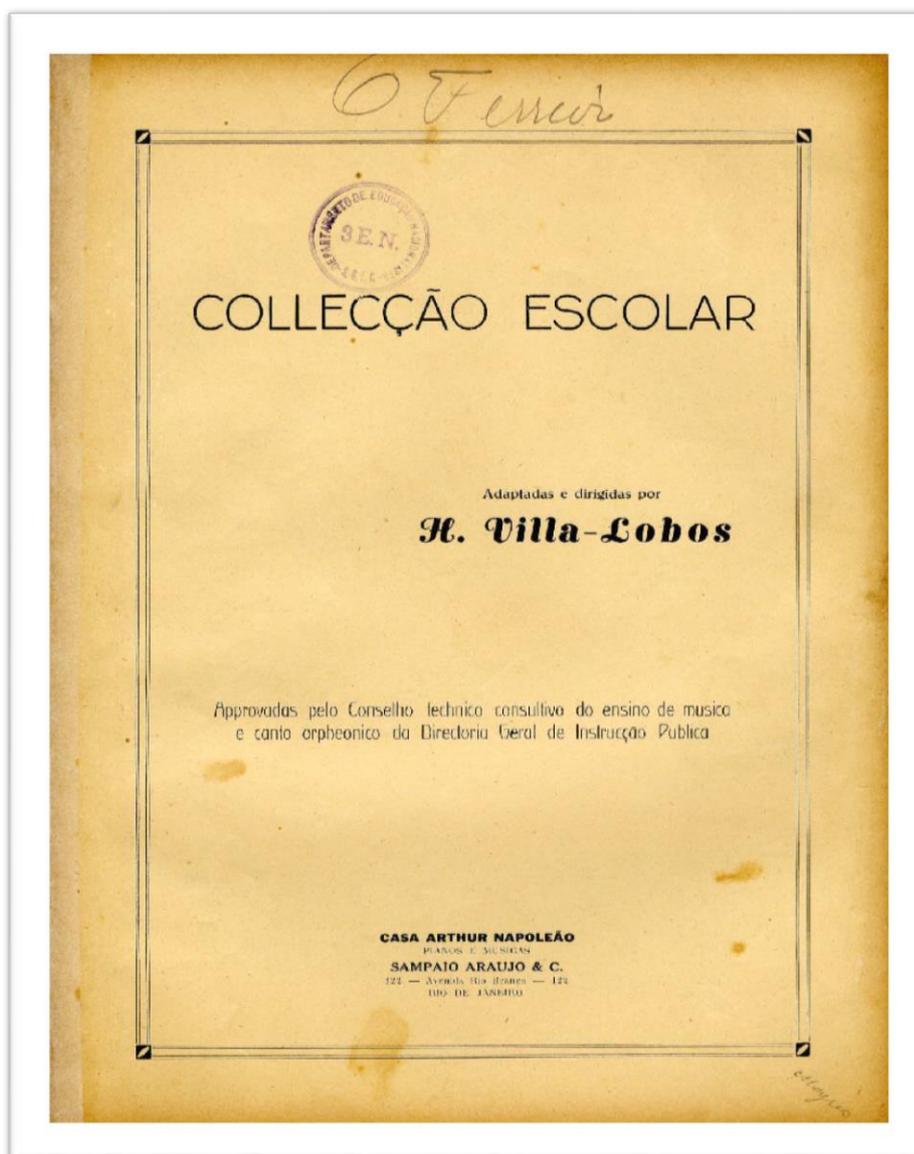


Figura 19: O Ferreiro, COLEÇÃO ESCOLAR. Aprovada pela Comissão Técnico Consultiva do ensino de música e canto orfeônico da Diretoria Geral de Instrução Pública do DF. Carimbo Departamento Educação Nacionalista.

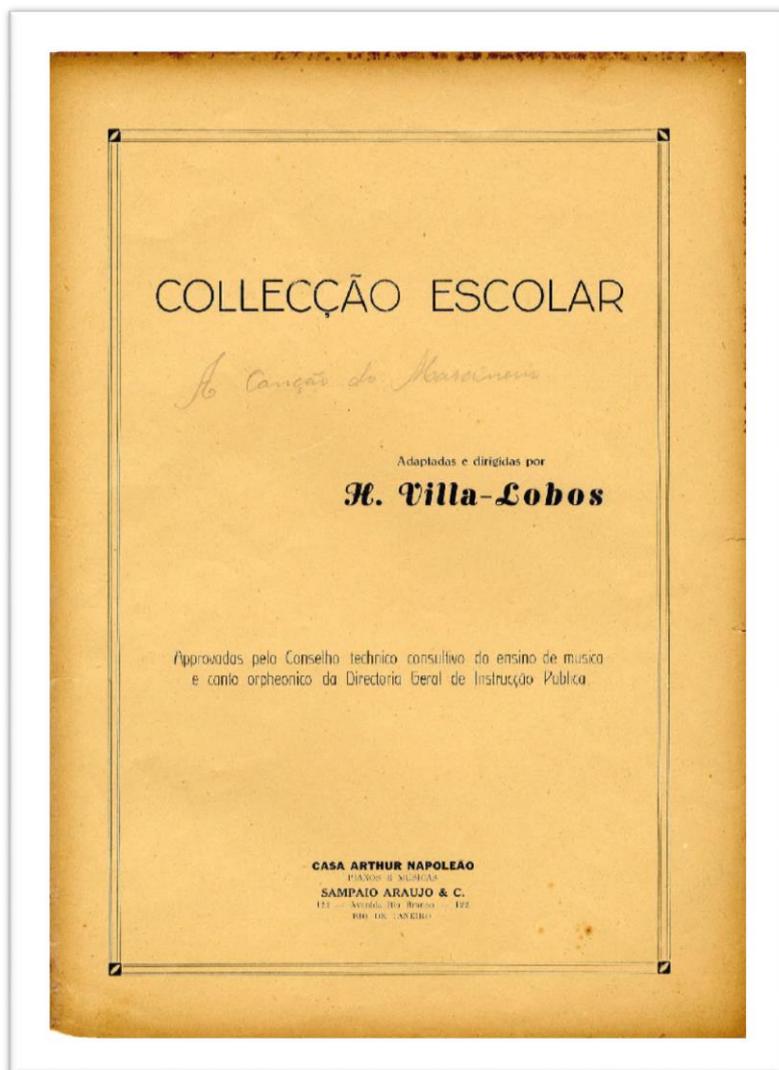


Figura 20: A Canção do Marceneiro, COLEÇÃO ESCOLAR. Aprovada pela Comissão Técnico Consultiva do ensino de música e canto orfeônico da Diretoria Geral de Instrução Pública do DF.

Outra peça musical da Coleção Escolar, o fascículo Acalentando leva carimbo da Diretoria Geral de Instrução Pública - Serviço de Música e Canto Orfeônico. A composição é de Sylvio Salema dedicada a Ceição de Barros Barreto, ambos "assistentes técnicos" da referida agência, em 1932 (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 374) e, também, membros da Comissão Técnica Consultiva:



Figura 21: Acalentando, COLEÇÃO ESCOLAR. Adotado pelo Orfeão dos Professores do Curso Especial de Pedagogia da Música e canto Orfeônico da Diretoria Geral de Instrução Pública. Carimbo do Serviço de Música e Canto Orfeônico.

De acordo com a ata da sessão de 24 de maio de 1932, da Comissão Técnica Consultiva da Diretoria Geral de Instrução Pública, as letras das composições *Marcha Soldado* e *Soldadinho* foram rejeitadas "por serem contrárias à orientação da Escola Nova" (p. 11-12). No caso da peça *Marcha Soldado* (provável edição de 1932), consta a indicação na capa que a música foi "aprovada pelo Conselho Técnico Consultivo do ensino de música e canto orfeônico da Diretoria Geral de Instrução Pública". É possível que após ter sido "rejeitada" a letra tenha sofrido alterações, que segundo a Comissão poderiam ser feitas pelo próprio autor, para então ser submetida a nova avaliação e posterior edição:

The image displays two pages from a music book. The left page is the cover of the 'COLLEÇÃO ESCOLAR' for three children's voices, featuring the title 'COLLEÇÃO ESCOLAR' and 'PARA CANTO ORFEDÔNICO DE MÚSICAS FÁCEIS A 3 VOZES INFANTIS' by H. Villa-Lobos. The right page contains two musical pieces: 'Marcha soldado' and 'O despertar'. 'Marcha soldado' is a march for three voices, and 'O despertar' is a morning song for three voices. Both pieces include musical notation and lyrics.

Figura 22: Marcha Soldado e O Despertar, COLEÇÃO ESCOLAR. Aprovada pela Comissão Técnico Consultiva do ensino de música e canto orfeônico da Diretoria Geral de Instrução Pública do DF. Carimbo Escola de Comercio Amaro Cavalcanti.

A peça musical *Soldadinho*, pode também ter sido impressa somente após reavaliação da Comissão Técnica Consultiva. Nesta partitura, dois carimbos diferentes, "Departamento de Educação Nacionalista - 3 E.N" e "Departamento de Educação Complementar - 3E.C.", demonstram que o mesmo fascículo foi utilizado em momentos distintos. Estes detalhes e pistas que ocorrem em inúmeras partituras/fascículos desta *Coleção Escolars* são relevantes se analisadas sob a perspectiva da história das instituições responsáveis pelo ensino de música e canto orfeônico no Rio de Janeiro.

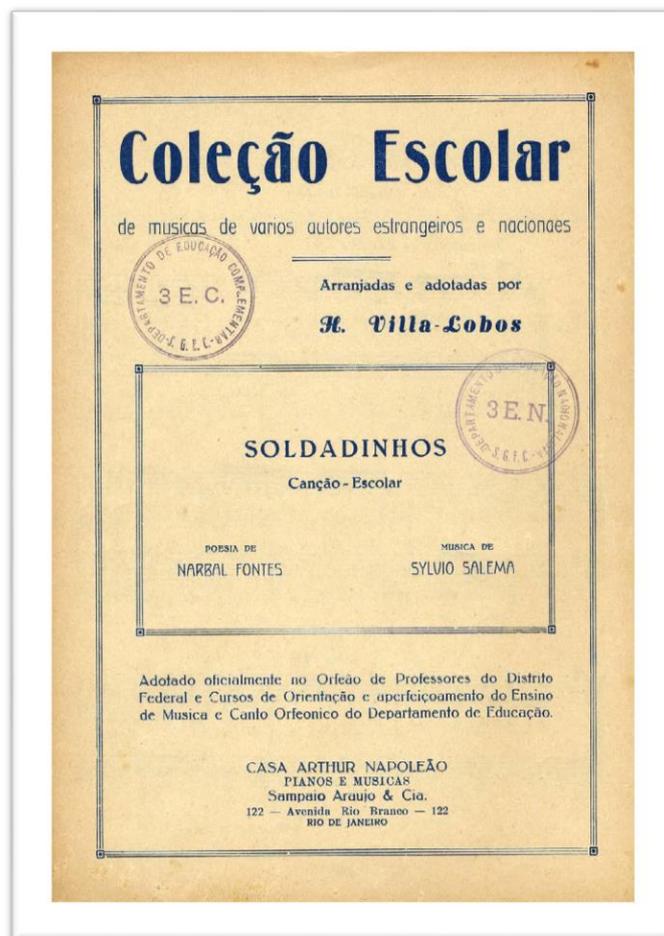


Figura 23: Soldadinhos, COLEÇÃO ESCOLAR. Adotado pelo Orfeão de Professores do DF e Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto orfeônico do Departamento de Educação. Dois Carimbos Departamento de Educação Complementar (esquerda) e Departamento de Educação Nacionalista (direita).

A ata que trata das primeiras reuniões da Comissão Técnica Consultiva é esclarecedora para compreendermos a gênese do processo de escolha e seleção do repertório adotado no programa de música e canto orfeônico em 1932. Demonstra o estreito vínculo e subordinação às metodologias e propostas pedagógicas em curso, implementadas por um segmento de intelectuais educadores à frente do projeto de reformulação do sistema de ensino do DF. Ainda que a atuação desta Comissão tenha esmorecido ou sido interrompida nos anos subsequentes, a utilização do mesmo repertório submetido a essa Comissão na fase de implantação do programa em 1932 e a

sua contínua reprodução na década de 1940, indica que os principais parâmetros que nortearam a escolha do material didático (obras musicais) não se alteraram. Outro ponto que interessa destacar refere-se à prática dos agentes envolvidos nesse processo de seleção de repertório, aqui entendidos como *intelectuais mediadores* (GOMES; HANSEN, 2016), desempenhando diferentes funções nessa mediação: como membros da comissão, debatendo e estabelecendo critérios, preocupados com o "valor poético" da obra, tendo em vista a dificuldade de se "adaptarem as letras a músicas" e buscando na "nossa literatura ou na estrangeira a matéria a musicar" (p.10); como autores (letristas e compositores) interessados em produzir obras musicais com finalidade educativa, "sob o ponto de vista literário (...) artístico, estético, moral e cívico" (p. 2); como professores ministrando aulas; e, em alguns casos, como coordenadores e assistentes técnicos das agências responsáveis pela supervisão das ações planejadas.

A preocupação com repertório adequado ao trabalho pedagógico de professores e alunos é identificada nos textos sobre o programa de música e canto orfeônico. Segundo Villa-Lobos (1946), procurou-se "dar uma feição nacional aos programas elaborados para uso nas escolas", por meio de uma "qualidade estritamente brasileira" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 506). Ceição Barros Barreto no livro *Coro Orfeão*, volume 28, da coletânea Biblioteca de Educação, organizada por Lourenço Filho, comenta a inadequação do material pedagógico e a preocupação com o repertório nas práticas de ensino de música (BARRETO, 1938). Este tema ocupa um espaço significativo no "plano geral de orientação" e está especialmente associado ao item "b) a criação de uma Comissão Técnica Consultiva para exame das composições adotadas", bem como aos itens "h) a organização de repertório e biblioteca de música nas escolas" e "i) a seleção e distribuição de hinos e canções, de modo que a música esteja relacionada na vida, dentro e fora das escolas" (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 373). Abarca tanto as práticas de ensino desenvolvidas dentro da escola quanto as ações voltadas para a formação de plateia e propaganda.

Dentre os materiais adotados, os fascículos da Coleção Escolar apresentam elementos esclarecedores acerca das mudanças administrativas ocorridas durante a trajetória das instituições, colaboraram na identificação dos agentes em suas diversas

formas de atuação no cenário educacional e artístico e, além disso, refletem a preocupação com a formação de uma identidade cultural. Os carimbos das agências responsáveis pelo projeto; os nomes dos autores das músicas e letras; as referências sobre estilo, gênero musical, assim como as regiões de coleta das melodias (no caso das canções populares e melodias de matrizes indígenas e africanas); a indicação das editoras; e ainda, em alguns exemplares, as anotações manuscritas de possíveis usuários do material que ocorrem eventualmente em alguns fascículos constituem um conjunto de pistas que foram fundamentais para esta pesquisa. Como mencionado anteriormente, pelos inúmeros elementos relevantes para a perspectiva de abordagem deste estudo, alguns aspectos desta coletânea serão examinados de forma mais detalhada.

O mesmo decreto que institui o Serviço de Música e Canto Orfeônico (Decreto nº 3.763, de 1º de fevereiro de 1932) cria a Biblioteca Central de Educação e a Seção Fimoteca e Museu Central de Educação. A distribuição pelas escolas públicas de livros e demais publicações editadas pela prefeitura ou por casas editoras fica a cargo dessa Biblioteca Central de Educação (VIDAL, 2001, p. 165 -166). É possível que estes organismos tenham colaborado na distribuição dos fascículos da Coleção Escolar. O investimento em publicações e em projetos de estímulo à leitura tratados por Vidal (2001) nos capítulos *A Biblioteca da Escola de Professores*¹¹¹ (Capítulo IV) e *As práticas de leitura* (Capítulo V), servem de parâmetro para se analisar o programa do canto orfeônico no ensino público visto sob a perspectiva de uma "campanha educacional" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 506). Questões como o reforço aos "ideais de brasilidade" (Vidal, 2001, p. 181), ao civismo moral e o trabalho de integração com a radiodifusão por meio da rádio escola esclarecem como a educação é pensada na época e demonstram o discurso escolanovista¹¹², caracterizado como uma "aventura intelectual" (VIDAL, 2001, p. 208).

¹¹¹Vidal (2001) aborda as práticas de leitura e a Biblioteca do Instituto de Educação (VIDAL, 2001, p. 196).

¹¹²No discurso escolanovista de Lourenço Filho, então diretor do Instituto de Educação, a preocupação com a extensão da leitura e com a apropriação pelos alunos do maior número de livros possível era entendida do seguinte modo: "Só assim a experiência individual poderia ser alargada pela experiência coletiva" (VIDAL, 2001, p. 208-209).

As iniciativas na administração de Fernando de Azevedo e Anísio Teixeira voltadas para a edição de diferentes materiais pela prefeitura do DF expressam o "anseio de renovação educacional do município carioca" (VIDAL, 2001, p. 157). O forte investimento em livros e material pedagógico é considerado um dos caminhos para "enriquecer com novas possibilidades as técnicas de ensino" (SILVEIRA, 1960, p. 203). A publicação de repertório voltado para o projeto de educação musical insere-se no "contexto de expansão do mercado editorial no Brasil" (GUALTIERI, 2013, p. 146) dos anos de 1930 e resulta em inúmeras edições dos fascículos da Coleção Escolar impressos tanto pelas gráficas dos organismos oficiais de ensino da prefeitura do DF quanto por casas editoras privadas (Arthur Napoleão e Sampaio Araújo), que passam a investir nesse segmento¹¹³.

A publicação dessa coletânea apoia-se nas diretrizes do "plano geral de orientação" desenvolvido pelo Serviço de Música e Canto Orfeônico (VILLA-LOBOS, 1937 a, p. 373). Organizada em pequenos fascículos (16cm x 24,5cm), impressos com duas ou mais páginas e contendo entre uma a três títulos, as peças musicais da Coleção Escolar contemplam o cancionário popular, o folclore, temas indígenas recolhidos por Roquette Pinto, melodias de matrizes africanas, além de hinos, canções pátrias e outras obras de autores nacionais e estrangeiros. Escritas para coro *à capella*, a uma voz (uníssono) ou mais vozes, e/ou vozes e instrumento, essas partituras são em sua grande maioria arranjadas ou ambientadas por Villa-Lobos e outros músicos. Alguns fascículos da Coleção Escolar mencionam o "Orientador Prático", nome inicialmente atribuído ao "Guia Prático", álbum editado em 1935. O processo de reorganização do material em álbuns adequados à faixa etária dos alunos é intencional e pode ser observado em nota de Villa-Lobos (1937 c), que acompanha o "Quadro Sinótico do Guia Prático"¹¹⁴ (VILLA-LOBOS, 1937 (c), p. 52). Esta coletânea é de fundamental interesse para se

¹¹³ Sobre a expansão editorial na década de 1930, ver também Vidal (2001, p. 65).

¹¹⁴ "Chamo a atenção dos Srs. Professores para as músicas adotadas desde 1932, principalmente para as 136 do *Guia Prático* que até o presente momento não foram ensinadas na sua totalidade e cujo quadro sinótico foi publicado em 1936, onde figuram várias músicas escritas especialmente para o *Jardim de Infância*" (VILLA-LOBOS, 1937c). O Quadro Sinótico do *Guia Prático* publicado em *O Ensino Popular da Música no Brasil*, apresenta classificação para repertório que pode ser aplicada à Coleção Escolar: Autores (música e Letra), Vozes, Gênero, Caráter Educativo e indicação da seriação escolar. (VILLA-LOBOS, 1937c).

compreender o programa de música e canto orfeônico sob os aspectos conceitual, administrativo, metodológico, didático, além de contribuir no mapeamento dos agentes colaboradores.

Pode-se dizer que essa *Coleção Escolar*¹¹⁵ é utilizada de forma experimental visando atender aos objetivos tanto no que se refere a uma "ciência pedagógica, adaptada às condições brasileiras" quanto à demanda de distribuição mencionada por Barreto (1938, p. 19). Esses fascículos ajudam a esclarecer aspectos da trajetória das agências e a identificar os agentes que integram essa rede, além de oferecer pistas acerca do projeto inacabado para os seis volumes do Guia Prático. O repertório selecionado demonstra ainda a busca das raízes mais populares, que caracterizava a preocupação de Mário de Andrade (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000), e a estreita relação com a dimensão da preservação e transmissão do patrimônio musical brasileiro.

O uso de ferramentas de diagnóstico como orientação prática aos professores é também uma das diretrizes propostas pela Diretoria-Geral de Instrução Pública. Um sistema de registro em fichas com as principais ocorrências "da vida escolar de cada criança", além de "outros dados informativos atinentes à família", somados à instituição das "guias de transferência", objetivam o acompanhamento do aluno ao longo do curso primário e o estudo "das principais causas da grande flutuação da matrícula" nas escolas (SILVEIRA, 1960, p. 197). Este tipo de recurso também é mencionado por Vidal (2001). Nos relatórios sobre o programa de música e canto orfeônico Villa Lobos (1937; 1946) refere-se à adoção de um "sistema de fichas" (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 379; 1937(c), p. 21; 1946, p. 521-522)

Nos dois artigos publicados nos Boletins, volume III (1937a) e volume VI (1946), são encontradas informações sobre a organização dos fichários como ferramenta de avaliação. No Boletim de 1937, o compositor comenta acerca de mudanças na metodologia de ensino decorrentes do diagnóstico pelo sistema de fichas: "[...] como

¹¹⁵Peças curtas da Coleção Escolar, impressas em fascículos, são reeditadas nos anos de 1940, nos álbuns Canto Orfeônico I e II e Solfejos. Acervo Museu Villa-Lobos. Referência: Coleção Partituras Impressas – Coleção Escolar.

consequência disso, passou-se a fazer o ensino em algumas escolas quase que só por audição, ficando as crianças sem os rudimentos teóricos que a orientação traçada exige, e que era um de seus pontos capitais, uma vez que para a solidez do ensino faz-se mister que as músicas a ensaiar sejam previamente conhecidas pelos alunos [...]" (VILLA-LOBOS, 1937a, p. 379). Já no Boletim, volume VI (1946), onde o texto é organizado em tópicos e as diferentes ações do projeto são apresentadas separadamente, sob o título "FICHAS" encontramos outras informações. Nesse item, um texto sucinto informa que foi instituído um "[...] sistema de fichas individuais, divididas segundo critério de *afinação, ritmo, musicalidade, colaboração, civismo*, a fim de ser verificado o grau de aproveitamento de cada aluno, especialmente na parte psicológica [...]". Em sequência, é dito que esse "sistema de fichas" foi implantado em um "pequeno número de escolas" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 521-522). Além desse sistema de diagnóstico, os relatórios mencionam "convocações periódicas do professorado para ouvir sugestões", tipo de iniciativa realizada desde a fase inicial do programa com o Serviço de Música e Canto Orfeônico. Segundo Villa-Lobos (1937a), foram feitas modificações, ditadas pela "observação das falhas apontadas", a fim de que o "programa educativo se tornasse eficiente e proveitoso" (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 379).

O sistema de fichas também é mencionado no livro *O Ensino Popular da Música no Brasil*. A preocupação com a avaliação do processo de ensino tanto dos professores especialistas quanto do alunato, e a discussão do assunto junto a professores das escolas, como parte do "plano geral de orientação" (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 373) pode ser identificada: [...] "Realizaram-se convocações periódicas do professorado para sugestões e foram organizados fichários por onde se pudesse verificar a marcha e corrigir as dificuldades a contornar e, finalmente, a solução a dar em cada caso especial" [...] (VILLA-LOBOS, 1937(c), p. 21). Nos documentos publicados sobre esse programa de música e canto orfeônico a prática de recursos avaliativos, seus objetivos e algumas barreiras de ordem operacional que dificultaram a sua execução não são registrados de forma sistematizada. Ainda assim, as informações encontradas nos permitem deduzir que procedimentos visando experimentar e avaliar o trabalho

realizado foram adotados no campo da música, tal qual nas demais disciplinas ministradas, como demonstra Vidal (2001).

Segundo a avaliação do professor e pianista Arnaldo Estrella, em palestra¹¹⁶ realizada em 1942, a aplicação do sistema de fichas e testes para diagnósticos sobre a realidade escolar, perfil dos alunos e avaliação de conteúdo, colocada em prática desde 1932, é uma faceta "menos espetacular" desse projeto de educação musical e pouco analisada. Esta palestra é realizada no período que corresponde ao intervalo entre a publicação do Boletim, volume III (abril de 1937), e do boletim, volume VI (abril de 1946), no ano em que o CNCO é criado. Estrella (1942) observa: "[...] quem travar conhecimento com o arquivo do Serviço [Serviço de Educação Musical e Artística (SEMA)], arquivo admirável e altamente instrutivo, verificará por meio de mapas e relatórios minuciosos dos professores de música das escolas municipais a estupenda contribuição do ensino musical para a formação do caráter da criança, e se convencerá de que a prática do canto orfeônico, tal como é feita nas escolas, estimula as virtudes coletivas em um grau que não pode ser desprezado [...]". Conclui dizendo que por meio de "mapas" os alunos são observados individualmente em suas "inclinações, aversões, hábitos, conduta, registrando-se por fim a influência que neles exerceu a prática orfeônica e as exortações do professor". Com base nesta narrativa é possível deduzir que as práticas de diagnóstico iniciadas em 1932 se mantiveram ao longo da década de 1930 até os anos 1940. Outro comentário de Estrella (1942) chama atenção: "[...] isso é tanto mais notável porquanto os mapas a que aludo são feitos também pelos professores destacados para trabalhar nas escolas frequentadas pelas classes mais humildes da população desta cidade [...]". Esta observação vai ao encontro da proposta de Anísio Teixeira, voltada para a *integração da arte na educação popular*¹¹⁷. O pianista alerta para a importância de "uma estatística", mesmo que "incompleta", sobre a "influência" do ensino e da prática do canto orfeônico junto aos alunos desde o início do projeto.

¹¹⁶ Palestra realizada por Arnaldo Estrella, em 5 de maio de 1942. Publicada em *Presença de Villa-Lobos*, 9º volume, 1. ed. MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1974. Na ocasião estava em andamento a criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

¹¹⁷ Expressão utilizada por Anísio Teixeira no texto "Villa-Lobos nas escolas". (TEIXEIRA, 1961, p. 186-187).

Esta questão diz respeito a aspectos de recepção, pouco explorados na literatura sobre esse programa de educação musical. Mesmo que sinalizado no corpo deste trabalho, este ponto não se constitui em objeto de análise.

Conceitos da psicologia da educação, tão caros aos intelectuais educadores envolvidos com a reforma do ensino no DF, estão presentes no discurso da publicação Programa do Ensino de Música - Série C, assim como nos relatórios publicados nos Boletins e relacionam-se com as ferramentas de diagnóstico e avaliação utilizadas. Um trecho do texto extraído desse Programa de Ensino diz: "Quando oportuno e de acordo com a disposição técnica do aluno", constará dos estudos "exercícios especiais para a psicologia temperamental do aluno", visando "aproveitar e desenvolver aptidões individuais de cada um, para maior proveito do conjunto"(VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 64). No que se refere aos aspectos psicológicos de mudança de comportamento de alunos¹¹⁸, um resultado positivo alcançado com o "sistema de fichas individuais" é mencionado no relato de Villa-Lobos (1946) sobre a fase inicial do programa. O exemplo refere-se ao caso de "um menino de 12 anos, da 4ª série da *Escola Experimental Bárbara Otoni*". (VILLA-LOBOS, 1946, p. 521-522).

O "sistema de fichas", que objetiva orientar o trabalho dos professores e avaliar o aproveitamento do aluno na prática do canto em conjunto também é citado por Ceição de Barros Barreto, em seu livro *Coro Orfeão*¹¹⁹. Barreto (1938) observa que "diversos tipos de fichas" são utilizados "para anotação dos resultados obtidos". Acrescenta ainda que "na Escola de Educação [curso para formar professores] do Distrito Federal foi experimentado o emprego dos testes em música, para indicação do preparo trazido pelos alunos ao ingresso na Escola, e avaliação periódica do

¹¹⁸ Sobre os resultados obtidos com alunos, uma foto de aluna regente do 3º ano primário, sem referências ao nome da escola ou data, está no *Boletim Latino-Americano de Música*, v.VI, p. 545, 1946. As fotografias que ilustram a participação de alunos, professores e funcionários das agências responsáveis pelo programa de educação musical no Boletim são uma das possibilidades de tipologias de fontes a serem pesquisadas sobre a questão.

¹¹⁹ A autora é catedrática em Canto Coral, pela Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil; ex-professora-chefe da Seção de Música e Canto Orfeônico, na Escola de Educação da Universidade do Distrito Federal. O livro *Coro Orfeão* integra a Coleção Biblioteca de Educação, v.28, organizada por Lourenço Fernandes. (BARRETO, 1938).

aproveitamento" (p. 127). Percebe-se neste relato o investimento na formação do futuro professor que passa pela Escola de Educação. Para oferecer "uma ideia do material empregado", sete modelos de fichas¹²⁰ são reproduzidos ao fim do livro (BARRETO, 1938, p. 128). As fichas são apresentadas como apêndice e trazem observações da autora acerca de seu uso. Apenas um dos modelos é voltado para a aplicação junto ao aluno e no seu título consta uma referência à "Diretoria da Instrução Pública do Estado do Rio de Janeiro", demonstrando que essa ficha foi utilizada ainda na fase do Serviço de Música e Canto Orfeônico (1932-1933), etapa de implantação do programa, anterior às reformulações que transformam a Diretoria de Instrução Pública em Departamento de Educação (setembro de 1933). Um olhar atento a esse material nos leva a redimensionar o papel relevante ocupado pelos auxiliares, assistentes e professores que estiveram na linha de frente da prática pedagógica aplicando esforços e conhecimentos.

No contexto de reestruturação do sistema de ensino do Rio de Janeiro do início dos anos de 1930, a Escola Primária torna-se um "campo de observação e pesquisa das alunas da Escola de Professores¹²¹. Serve como local de investigação pedagógica às professoras e de aprimoramento de sua prática docente" (VIDAL, 2001, p. 50). As escolas que participam da implantação desse programa de educação musical são organizadas em categorias. De acordo com o "plano geral de orientação" (item d), algumas integram o grupo denominado "escolas especializadas". Pelo "elevado nível que atingiram", 12 são consideradas "escolas-modelo no ensino de música e canto orfeônico": Manoel Cícero, Basílio da Gama, Deodoro, Celestino Silva, Colômbia,

¹²⁰Entre os sete modelos de fichas, seis são direcionadas ao curso de formação de professores e um dos modelos é voltado para os alunos/escolares. As fichas dirigidas ao curso de professores fazem referência à Escola de Educação do Instituto de Educação (Universidade do Distrito Federal), com data de 1936 (BARRETO, 1938, p. 135-165). É durante o processo de ampliação do sistema de ensino no DF que ocorre a incorporação da Escola de Professores do Instituto de Educação à Universidade do Distrito Federal (Decreto nº 5.513, de 4 de abril de 1935). Nesse momento a "Escola de Professores" transforma-se em "Escola de Educação" (VIDAL, 2001, p. 30-31). Sobre o emprego de testes e inquérito junto aos alunos, ver também Vidal (2001, p. 45).

¹²¹ Quando o Instituto de Educação é incorporado à Universidade do Distrito Federal (Decreto nº 5.513, de 4 de abril de 1935), a sua "Escola de Professores" transforma-se em "Escola de Educação" (VIDAL, 2001, p. 30-31).

Estados Unidos¹²², Soares Pereira, Epitácio Pessoa, Uruguai, Afonso Pena, Argentina e Primária do Instituto de Educação (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 373). Outras 42 são citadas como participantes dessa fase inicial: Francisco Cabrita, Pereira Passos, Maranhão, Barão Homem de Melo, Estácio de Sá, Paraná, Nerval de Gouveia, Júlio de Castilhos, Cesário Mota, Alberto Barth, Professor Frazão, Vicente Licínio Cardoso, Tiradentes, Benjamin Constant, Luiz de Camões, Prudente de Moraes, Benedito Ottoni¹²³, Leitão da Cunha, Pernambuco, Medeiros e Albuquerque, Diogo Feijó, Gonçalves Dias, Osvaldo Cruz, Cruzeiro, Bolívia, Enes de Souza, Professor Visitação, Sta. Catarina, Quintino Bocaiúva, João Pinheiro, Jacarepaguá, México¹²⁴, Paraguai, Pedro Varela, 4^a, 8^a e 9^a mixtas do 18^o Distrito, 6^a do 19^o Distrito, 4^a do 21^o, 4^a e 9^a do 22^o, e 2^a do 25^o Distrito (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 374).

No texto do *Programa do Ensino de Música – Série C*, as Escolas Experimentais são mencionadas como uma categoria atendida pelo programa de educação musical; e o relatório do volume III do *Boletim Latino-Americano de Música* esclarece que, em 1932, o "ensino de música por novos processos" é iniciado na Escola Experimental Bárbara Ottoni, pelos "assistentes técnicos" Ceição de Barros Barreto¹²⁵ e Sylvio Salema Garção Ribeiro. Acrescenta ainda que Arminda Neves d'Almeida¹²⁶, "auxiliar contratada", também é designada para realizar ensaios nessa escola (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 374). Para além da mera identificação, nomear essas agências significa mapear objetos de futuras investigações. Os arquivos institucionais escolares representam uma possibilidade de acesso aos "relatórios mensais dos serviços realizados

¹²² Foto de atividade na Escola Estados Unidos (BOLETIM, 1946, p. 501).

¹²³ A Escola Benedito Ottoni, situada em local próximo do Instituto de Educação, no bairro da Tijuca, em 1933 recebe alunos transferidos do Instituto para solucionar os inúmeros ajustes oriundos da questão surgida com a nova função laboratorial do ensino, que exigia a redução das turmas de primário (VIDAL, 2001, p. 50).

¹²⁴ Foto de ensaio na Escola México (BOLETIM, 1946, p. 518).

¹²⁵ Quando, Ceição de Barreto (1938) publica o livro *Coro Orfeão*, escreve que o trabalho é o resultado do estudo "desde alguns anos, baseado em observações, experiências e práticas de ensino de música e canto orfeônico em nossas escolas" (BARRETO, 1938, p.9).

¹²⁶ Arminda Neves de Almeida passa a chamar-se Arminda Villa-Lobos após tornar-se companheira do compositor (BELCHIOR, 2012).

nas escolas", um dos tópicos do "plano geral de orientação" para implantação do programa de música e canto orfeônico em 1932, bem como um caminho para se entender a geografia desse projeto de educação musical (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 373).

O esclarecimento e "convencimento" das "famílias dos alunos e do público em geral", acerca do projeto educacional, parece ter sido um aspecto relevante para os intelectuais educadores empenhados com a reforma do ensino. Na esfera específica da educação musical, ocorre o interesse em demonstrar "o papel da música na vida e fazer compreender sua integração como elemento educacional" (VILLA-LOBOS, 1946, p.542-543). Neste sentido, é possível dizer que as práticas de difusão empregadas pelas agências responsáveis pelo programa de música e canto orfeônico pretendiam alcançar um triplo objetivo: cumprir os fins da proposta pedagógica adotada com a reformulação do sistema de ensino; legitimar o projeto progressista dos intelectuais reformadores; e comprovar a importância da função social da música como ferramenta educacional.

O esforço em passar à sociedade "uma ideia clara" da função social da música está evidenciado nos dois relatórios do Boletim (1937; 1946). Desde a fase inicial, diferentes tipos de ações pedagógicas¹²⁷ são desenvolvidas para uma "sólida e prática orientação do ensino artístico-estético-musical, nas escolas do Distrito Federal" (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 374). Segundo Villa-Lobos, desde o início "foram enviadas circulares aos Srs. Diretores e Professores" para mobilizar o interesse "pelo alcance e utilidade dessa obra, [...] induzindo-lhes a entusiasmar os alunos e seus pais nas reuniões de *Círculo de Pais* ou por qualquer outro meio, mostrando-lhes, com precisão, as vantagens práticas deste movimento artístico-educacional, em prol da mentalidade intelectual brasileira". Sobre as ações de "convencimento" de famílias, professores e público em geral, o compositor informa que "a primeira demonstração que teve como principal fim despertar o entusiasmo dos nossos escolares pelo ensino de música e canto orfeônico, e desse modo colaborar com os educadores, na obra de

¹²⁷Essas ações objetivam "o desenvolvimento progressivo do bom gosto pelas Artes – condição indispensável para a completa educação de um povo, afim de que saibam e possam julgar, sem ser técnicos e profissionais, os verdadeiros valores artísticos" (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 374).

educação cívica, e do levantamento do gosto artístico no Brasil", ocorre no dia 24 de outubro de 1932 (VILLA-LOBOS, 1937a, p. 375). Em papel timbrado da Diretoria-Geral de Instrução Pública da prefeitura do DF, com data de 27 de outubro de 1932, o chefe do Serviço de Música e Canto Orfeônico [Villa-Lobos] refere-se a esse evento em documento¹²⁸ que formaliza um agradecimento ao assistente técnico Sylvio Salema pelo "interesse e dedicação" com que o professor colaborou "na demonstração de 24 corrente" [24/10/1932].

No estudo sobre o Instituto de Educação entre os anos de 1932 e 1937 realizado por Vidal (2001) são encontrados indícios de práticas desenvolvidas pelo Serviço de Música e Canto Orfeônico (1932-1933), pouco comentadas na literatura sobre o assunto. Um relatório de 1933, da diretora da Escola Primária do Instituto de Educação, Ormindá Isabel Marques, além de informar sobre a falta de professores e estagiários, complementa que "apesar das dificuldades a administração da escola esforçava-se por oferecer um ambiente educacional de acordo com os novos objetivos da educação pública". Entre os "novos objetivos", é adotada a proposta interdisciplinar de "ensino por projetos", tais como "a orquestra infantil", "as estantes de nossa escola", "o correio escolar" e "a casa". Sobre o projeto "a orquestra infantil", Ormindá Isabel Marques comenta que "congregou alunos de toda a escola", consistindo em atividades variadas realizadas ao longo do ano letivo, que envolveram desde "história da música a confecção de instrumentos musicais e apresentação dos alunos no fim do ano, com músicas regidas pelos próprios compositores mirins" (VIDAL, 2001, p. 51- 53). Três imagens de regentes "mirins" à frente de corais escolares¹²⁹ ilustram o relatório publicado no Boletim, volume VI (1946). As legendas das fotografias não fazem referência ao projeto "orquestra infantil", mas indicam que esta deveria ser uma prática de sensibilização adotada pelos professores de educação musical. A diretora Ormindá

¹²⁸ Documento original procedente do arquivo da Seção de Música da Biblioteca Nacional. Cópia em xerox no MVL. (**Pasta Prefeitura do Distrito Federal 1**).

¹²⁹ Artigo "Educação Musical", *Boletim Latino-Americano de Música* (1946) – **Foto p. 518**: aspecto de ensaio na Escola México, com "coro dirigido por uma jovem estudante do curso primário", Rio de Janeiro; **Foto p. 528**: orfeão da Escola Normal Rui Barbosa, dirigido pela aluna Dulcinéa Santos, Aracajú; **Foto p. 545**: imagem de "aluna-regente do 3º ano primário" (sem referência).

Isabel Marques observa que houve apenas "uma tentativa de orquestra", pois os instrumentos construídos "não preencheram as condições indispensáveis para o seu funcionamento". Entretanto, acrescenta que "foi real" a "finalidade educativa" do projeto "orquestra infantil". No contexto do processo de aprendizado "fizeram-se proveitosas leituras, deu margem a numerosos exercícios de redação, cálculos e problemas foram propostos e resolvidos; interessantes investigações foram feitas nas aulas de história, geografia e ciências físicas e naturais; deu à criança certa atitude para com a música, desenvolvendo-lhe capacidade criadora e construtiva" (VIDAL, 2001, p. 51-53). Este depoimento demonstra que ações educacionais interdisciplinares eram colocadas em prática.

Nos relatórios do Boletim (1937; 1946), ações educacionais mais específicas voltadas para a esfera da educação musical também são apontadas. Uma delas é a série de concertos especiais denominados *Concertos da Juventude*¹³⁰, realizados no Teatro Municipal sob a regência do Maestro Burle Marx. Aspectos da metodologia utilizada também estão sinalizados no relato de Villa-Lobos (1937a). Afirma que nos concertos desta série são "executadas músicas simples, acessíveis, precedidas de explicações e comentários [...] feitos por um Assistente Técnico" (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 374-375). A intenção de se avaliar os resultados também é uma das preocupações. Pretendiam conhecer o grau de compreensão dos programas executados e, para tal, afirma que foram pedidas as impressões do público infantil, a serem enviadas pelo Correio por via postal ou entregues aos professores de música de suas escolas. Pouco se conhece sobre como ocorreram as práticas pedagógicas desse projeto de educação musical. Considerando-se a proposta interdisciplinar em curso, inserida no âmbito mais amplo do projeto para o sistema de ensino, a hipótese de que o envio "por via postal" das "impressões" do "público infantil" sobre os *Concertos da Juventude* (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 374-375) esteja relacionado ao projeto "correio escolar" mencionado por Vidal (2001, p. 51-52) pode ser cogitada. Esta questão representa apenas um dos inúmeros aspectos que demandam uma maior investigação.

¹³⁰ A ideia do *Projeto Mini-Concertos Didáticos*, desenvolvido pelo Museu Villa-Lobos desde setembro de 1985, em andamento até os dias atuais, inspira-se nessa série *Concertos da Juventude*.

Outro ponto também relacionado à série *Concertos da Juventude* pode ser extraído do texto do referido relatório no qual Villa-Lobos (1937a) destaca que "num destes concertos foi executada a peça *Caixinha de Boas Festas*¹³¹, por mim escrita e especialmente dedicada à petizada do Distrito Federal" (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 374-375). Esta referência remete à proposta interdisciplinar que orientou o projeto educacional em que música, dança e artes plásticas são acionadas de forma integrada, e pode ser entrecruzada com outra pista: um argumento para *Caixinha de Boas Festas*, em que a montagem cênica da obra está explícita no texto do compositor. Este texto é publicado no Catálogo¹³² de Obras "Villa-Lobos, sua obra" – 2. ed. (1972). Alguns dos personagens descritos neste argumento cênico são os mesmos da suíte "Carnaval das Crianças" (1919), composta para piano e depois idealizada para balé na década de 1920. A obra *Caixinha de Boas Festas* pode ser associada a outra pista encontrada na terceira edição do Catálogo de Obras¹³³ "Villa-Lobos, sua obra"(1989). Uma observação acerca de sua primeira audição em 23/11/1932, com a orquestra e conjunto infantil da Escola de Dança do Teatro Municipal, em coreografia de Maria Oleneva e regência de Walter Burle Marx, além de se alinhar com o texto do boletim, volume III (1937), sinaliza para a intenção de uma montagem dessa obra no âmbito do projeto de educação musical ou a possibilidade de ter ocorrido de fato uma montagem para balé. O programa mencionado

¹³¹A peça "Caixinha de Boas Festas" (1932) pode ser entendida sob a luz do conceito "work in progress" proposto pelo musicólogo Manoel Aranha Corrêa do Lago (2015). Apresenta elementos composicionais inspirados na obra "Carnaval das Crianças" (1919): oito temas para piano inspirados em personagens do carnaval carioca do início do século 20. Entre 1925 e 1926, o bailarino e coreógrafo Adolph Bolm (1884-1951) propõe a Villa-Lobos a montagem, de um balé com a obra. O compositor pede ajuda a Mário de Andrade para intermediar, junto a Di Cavalcanti, a confecção dos desenhos de figurinos dos personagens e cenário. O projeto não vai adiante. Em 1929, Villa-Lobos retoma a ideia do "Carnaval das Crianças" com a obra "Momoprecoce", um concerto para piano e orquestra que aponta para a realização cênica e musical (LAGO, 2015). Os personagens do "Carnaval das Crianças" retornam à cena na música "Caixinha de Boas Festas" (1932), escrita para orquestra. No relatório sobre o programa de música e canto orfeônico (BOLETIM, volume III, 1937), a obra é citada pelo autor como "dedicada à petizada do Distrito Federal" e composta para integrar a série *Concertos para a Juventude* (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 374-375).

¹³²Catálogo "Villa-Lobos, sua obra". 2ª edição. Programa de Ação Cultural, MEC/DAC/MVL. RJ, 1972, 334p.

¹³³ Catálogo "Villa-Lobos, sua obra". 3ª edição. Revista, atualizada e aumentada. MinC/Sphan/Pró-Memória. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989. p. 52. 324p.

no Catálogo de Obras (1989) não foi localizado no Museu Villa-Lobos. Do mesmo modo, a busca realizada no acervo do Centro de Documentação da Fundação Theatro Municipal do Rio de Janeiro¹³⁴ não obteve sucesso. Em depoimento gravado para o Museu Villa-Lobos [1982], Walter Burle Marx confirma que a estreia de "Caixinha de Boas Festas" se deu em 1932, dentro da série *Concertos da Juventude*. Entretanto, o maestro Burle Marx não menciona se a peça levada foi em formato de balé. O assunto merece maior investigação, mas não houve condições de avançar com a pesquisa nesta direção.

Com a criação do Serviço de Música e Canto Orfeônico no Distrito Federal em 1932, atividades pedagógicas são desenvolvidas dentro e fora da escola. A experiência da "orquestra infantil" (VIDAL, 2001, p. 51-53), assim como a série "Concertos da Juventude" (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 374-375) são apenas dois exemplos das práticas realizadas. O "Orfeão de Professores do Distrito Federal", outra estratégia de ação, item f) do "plano geral de orientação" (VILLA-LOBOS, 1937a, p. 373), pode ser enquadrado na categoria de ações regulares que objetivam desenvolver objetivos didáticos específicos, distinguindo-se pelo caráter de difusão cultural e educacional extramuros do programa de educação musical, assim como do projeto de ensino em curso na prefeitura do DF. Nesta campanha de educação, a proposta do *Orfeão de Professores do Distrito Federal* volta-se para a especialização de professores, para a formação de plateia, para a valorização e difusão do patrimônio musical e, ao mesmo tempo, para a legitimação do projeto político-cultural imaginado e em execução naquele momento.

Sob os "auspícios" da prefeitura, o Orfeão de Professores do Distrito Federal, "congregação profissional registrada oficialmente", que "nasceu do Curso de Pedagogia da Música e Canto Orfeônico", é fundado em maio de 1932. Tem "fins cívicos, artísticos, educacionais" e "encontrou sempre decidido apoio do Sr. Diretor-

¹³⁴O acervo museológico, bibliográfico e documental referente à história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro encontra-se atualmente no Centro de Documentação da Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro (CEDOC). Disponível em: <<http://www.theatromunicipal.rj.gov.br/sobre-o-centro-de-documentacao-2/sobre-o-centro-de-documentacao/>>. Acesso em: 12 jun.2019.

Geral, Dr. Anísio Teixeira" (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 376). Na matéria intitulada "O ensino de música e canto orpheônico nas escolas públicas: o êxito do ensaio conjunto sob a direção do maestro Villa-Lobos", veiculada no *Jornal do Brasil*¹³⁵[julho de 1932], a estrutura organizacional desse "Orfeão de Professores" é apresentada. Os agentes e os seus respectivos cargos são nomeados. Na Diretoria do Orfeão: Roquette-Pinto, presidente honorário; Villa-Lobos, diretor-geral; D. André Borges Costa, presidente; professor Orlando Frederico, vice-presidente; Ceição de Barros Barreto, 1ª-secretária; Carlos Teixeira, 2º-secretário; Lucília Villa-Lobos, 1ª-tesoureira; Abelardo Falcão, 2º-tesoureiro; Sylvio Salema, bibliotecário; Manuel Candéal, arquivista; professora Eulália dos Santos Tavares, procuradora; e professor Hernâni Bastos, procurador. Participam da Comissão Especial as Sras. Constança Teixeira Bastos, Arminda d'Almeida, Maria Emma Freire, Hestia Barroso, Dr. Ignácio Guimarães, professor Romeu Malta, professor Indalécio da Fonseca e Tenente Pinto Junior. Esses personagens, alguns já mencionados anteriormente, integram a rede de sociabilidade mobilizada por meio de ações desenvolvidas pelas agências da prefeitura do DF.

Desde sua criação, o *Orfeão de Professores do Distrito Federal* participa da agenda cultural do Rio de Janeiro. As fontes investigadas indicam a programação variada e os espaços de apresentação. Uma longa explanação das atividades do *Orpheão de Professores* é feita no relatório do Boletim, volume III, de 1937. Os jornais¹³⁶ da época também divulgam a atuação desse coral. Como protagonista ou ao lado de orquestras, como a Orquestra Villa-Lobos e a Orquestra do Teatro Municipal, esta "sociedade coral" se apresenta no Teatro João Caetano, no Instituto Nacional de Música,

¹³⁵ "O ensino de música e canto orpheônico nas escolas públicas: o êxito do ensaio conjunto sob a direção do maestro Villa-Lobos – uma próxima demonstração de 13 mil vozes". *Jornal do Brasil* [jul. 1932]. MVL, Coleção Recortes de Jornais, 01.062.1.e00.

¹³⁶ Duas matérias identificadas na Coleção Recortes de Jornais do MVL informam sobre a atuação do Orfeão de Professores: 1) publicada sob o título "Uma bella iniciativa de arte – a formação da Orquestra Villa-Lobos", sociedade privada, criada pela iniciativa dos "melhores elementos dentre os musicistas do Rio de Janeiro". Para um dos concertos "está projetada uma grandiosa execução em conjunto com o *Orpheão de Professores*". *O Globo* [12 jan. 1933]. MVL, Coleção Recortes de Jornais, 01.064.1.a.00; 2) A coluna "Close-up", do *Diário da Noite* (1933) divulga a temporada de dez concertos – "sendo cinco da *Orquestra Villa-Lobos*" e cinco do *Orpheão de Professores*". A temporada é promovida no âmbito do programa de música e canto orpheônico. O texto cita algumas palavras do "doutor Anísio Spinola Teixeira" e comenta que "Villa-Lobos é hoje chefe do Serviço de Música e Canto Orpheônico da Directoria-Geral de Instrução Pública". MVL, Coleção Recortes de Jornais, 01.068.1.c.00.

no Teatro Municipal, nas escolas do município, nas rádios vinculadas à prefeitura, nos estádios de futebol do Fluminense¹³⁷ e do Vasco da Gama. Participa também de eventos como a Feira de Amostras; a solenidade em comemoração ao aniversário da Academia Brasileira de Educação (ABE); e de dois Concertos Históricos de Música Brasileira¹³⁸ durante o IV Congresso Teosófico Sul-Americano, patrocinado pela prefeitura do DF, entre outros (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 376-378).

A articulação em rede e o trabalho colaborativo desenvolvido entre os diferentes setores e serviços vinculados ao sistema de ensino da prefeitura do DF, bem como de outras instâncias públicas e privadas, são sinalizados pelas fontes. Em documento¹³⁹ de outubro de 1932, o diretor do Instituto Nacional de Música, Guilherme Fontainha, convida o "belo Orfeão de Professores" a se apresentar no "Salão Leopoldo Miguez". No livro *O Ensino Popular da Música no Brasil*, ao relatar as atividades do Orfeão de Professores do Distrito Federal, Villa-Lobos (1937 c, p.44) menciona a realização do 11º Concerto da Série Oficial do Instituto Nacional de Música, em 28/11/1932, em récita de encerramento da temporada, no Salão Leopoldo Miguez. Provavelmente este é o evento a que Fontainha se refere, quando solicita a presença do Orfeão no documento enviado a Villa-Lobos, chefe do Serviço de Música e Canto Orfeônico. Importante parceiro no projeto de educação musical, Fontainha é um dos articuladores da difusão no Brasil do *Boletim Latino-Americano de Música*, bem como da edição brasileira do Boletim, em 1946. Nas palavras de Oscar Guanabarro (1932), é

¹³⁷ De acordo com o Boletim (1937, p. 375), o primeiro "ensaio de conjunto" acontece no "estadium do Fluminense Foot Ball Club, quatro meses depois da implantação do ensino de música e canto orfeônico nas escolas" [jul. 1932]. Ver também fotografia, p. 380.

¹³⁸ Os dois "grandes Concertos Históricos de Música Brasileira" realizados "com o fim da propaganda da arte nacional e beneficência pública" acontecem no Teatro João Caetano, nos dias 18 de junho e 2 de julho, em 1933. O primeiro com a participação da orquestra do Teatro Municipal e o segundo com o concurso do Orfeão de Professores e Bateria. Em ambos os concertos são executadas músicas "desde as indígenas, litúrgicas, populares, ambientadas e estilizadas, até a música típica" (VILLA-LOBOS, 1937 b, p. 378).

¹³⁹ Nesse documento, Guilherme Fontainha, diretor do Instituto Nacional de Música, convida o Orfeão de Professores para se apresentar no **Salão Leopoldo Miguez**. MVL, Correspondências. Instituto Nacional de Música, FE 1762.05/10/1932.

também um dos responsáveis por levar para dentro do Instituto Nacional de Música a "tiririca da Escola Normal", ou seja, um "curso orpheônico"¹⁴⁰.

Uma das práticas que, em termos educacionais, visava cumprir a "missão artística educativa" do "Orfeão de Professores", favorecendo ao público a "oportunidade de apreciar a mesma música por meio de instrumentos e vozes a seco" e, com isso, procurar despertar "o gosto pelo gênero de coros que é justamente o mais necessário para a disciplina coletiva do povo", dava-se por meio do "sistema de audições gratuitas aos operários"¹⁴¹. Para essa atividade foram escolhidos "trechos de músicas de autores clássicos já conhecidos em peças para piano, violino, canto, etc.". No relato sobre as programações realizadas pelo "Orfeão de Professores" nota-se a atenção dispensada ao tipo de repertório e à forma como ele é apresentado: "músicas acessíveis, antecedidas de explicações e comentários sobre as músicas e suas significações, seus autores e sobre os instrumentos musicais" (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 376).

A preocupação com repertório e metodologia adequados ao trabalho pedagógico de professores e alunos é identificada nos textos sobre o programa de música e canto orpheônico. Este aspecto se relaciona tanto com as práticas de ensino desenvolvidas dentro da escola quanto com as ações voltadas para a formação de plateia e propaganda, como no caso das demonstrações orfeônicas de menor ou maior porte, dos *Concertos da Juventude* e os programas para a rádio-escola, entre outros. Segundo Villa-Lobos (1946), procura-se "dar uma feição nacional aos programas elaborados para uso nas escolas", por meio de uma "qualidade estritamente brasileira" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 506).

¹⁴⁰ Folhetim do *Jornal do Commercio*. Pelo Mundo das Artes. Oscar Guanabara. [jul.1932]. MVL, Coleção Recortes de Jornais, 01.069.1.b.00.

¹⁴¹ Para a divulgação desses concertos foram "lançados prospectos" com a seguinte exortação: "Operários!!! Parem! Descansem o corpo! Alimentem em poucos minutos o seu espírito, no domingo de música dos operários, no dia 28 próximo, às 17 horas. Cincoenta minutos de sensações artísticas! No Teatro João Caetano não haverá bilhetes nem porteiros. As portas estarão abertas, lado a lado, como um verdadeiro Templo. O operário irá tal qual como é no seu trabalho, tal como vive na sua intimidade porque o silêncio sera mantido pela própria emoção. Trabalhadores! Venham, pois, assistir, ao menos como experiência, o que o Orfeão de Professores do Distrito Federal lhes oferecerá. Até domingo! H. Villa-Lobos" (VILLA-LOBOS, 1937(a), p. 377).

2.2.1. Um exemplo de ação interdisciplinar

As inúmeras conexões de agentes e agências com esse projeto de educação musical refletem a atuação em rede de atores de diferentes campos do conhecimento. Representa também uma chave para a compreensão do aspecto interdisciplinar do trabalho desenvolvido. O influxo das pesquisas e atuação de Roquette-Pinto pode ser percebido em diversas ações e práticas desse projeto de educação musical e pode ser mapeado. Para além do uso de melodias indígenas recolhidas pelo antropólogo em obras didáticas; de sua participação como membro da Comissão Técnico Consultiva para seleção de repertório pedagógico musical; bem como presidente honorário do Orfeão de Professores, em 1932, sua influência se faz notar em um pormenor do programa para os cursos do projeto de educação musical organizados pela SEMA, em 1933. O relatório do Boletim VI (1946) nos informa que o *Curso Especializado de Música e Canto Orfeônico*, além das matérias de caráter propriamente técnico¹⁴² oferece em sua grade curricular disciplinas para o estudo da História da Música, Estética Musical, Etnografia e Folclore, "sendo que essas duas últimas matérias foram adotadas oficialmente, pela primeira vez no Brasil". O Curso objetiva "estudar a evolução dos fenômenos musicais, nos seus aspectos de ordem técnica, social e artística", para uma "aplicação direta ao ensino de canto orfeônico" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 509). Vale ressaltar que as narrativas encontradas nas publicações citadas no primeiro capítulo sobre as matérias "Etnografia e Folclore" adotadas nos cursos do programa de música e canto orfeônico, bem como a estrutura dos cursos possuem pontos de interseção com os relatos de Diana Vidal (2001) em sua investigação sobre o projeto educacional desenvolvido na gestão de Anísio Teixeira. De acordo com Vidal (2001), a experiência era "construída sobre um conceito de prática docente inédito no Brasil, colhido junto aos educadores norte-americanos, do Teacher's College da Universidade de Colúmbia,

¹⁴² Após a criação da SEMA, em 1933, são organizados quatro *Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico*. Para o Curso Especializado de Música e Canto Orfeônico, as disciplinas de caráter técnico são as seguintes: Canto Orfeônico, Regência, Orientação Prática, Análise Harmônica, Teoria Aplicada, Solfejo e Ditado Rítmico, Técnica Vocal e Fisiologia da Voz. (VILLA-LOBOS, 1946, p. 509).

Nova York". Para que a "futura mestra" fosse inserida no "conhecimento da disciplina, nos seus métodos de ensino e na sua história, de uma maneira integrada", frequentavam-se "cursos de Matéria", "em lugar de cursos de Metodologia ou Didática" (VIDAL, 2001, p. 19).

A partir da década de 1930, a radiodifusão oficial torna-se uma importante ferramenta educativo-cultural para atingir tanto as escolas quanto os núcleos familiares. A experiência de Roquette-Pinto com a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro (PRA-2) é transposta para a administração municipal com a organização da Radioescola Municipal¹⁴³ (PRD-5), em 1933, pelo mesmo decreto que cria a SEMA e outras agências (*Decreto Municipal no. 4.387, de 8 de setembro de 1933*). A PRD-5 é pensada especificamente como emissora escolar e volta-se para estudantes dos diferentes segmentos (primário, secundário, educação de adultos nas escolas noturnas) e para o magistério. Esteve abrigada no Instituto de Educação do Rio de Janeiro e, caso não ocorresse o desmonte da Universidade do Distrito Federal, "se tornaria uma rádio universitária, destinada à extensão" (GILIOLI, 2008, p. 208-209). Inicialmente subordinada ao Departamento de Educação da prefeitura do DF, em setembro de 1935, vincula-se à Secretaria-Geral de Educação e Cultura¹⁴⁴.

As atividades da Radioescola Municipal (PRD-5) mobilizam diversos setores da Prefeitura do DF. A colaboração do antropólogo Roquette Pinto com os intelectuais mediadores da educação musical também ocorre por meio da radiodifusão, onde aspectos da proposta pedagógica interdisciplinar estão evidenciados. Durante a

¹⁴³ No artigo, "Radiodifusão, perspectivas de 1940", Aluizio Rocha (1940) detalha notícias sobre a Radiodifusão Municipal no Distrito Federal, além de trazer informes sobre os "parques radiofônicos" (p.88) no Continente Americano, em especial, no Brasil, Argentina Uruguay e Estados Unidos. E, ainda apresenta a entrevista com o diretor da Divisão da Radiodifusão do recém-criado Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), Dr. Júlio Barata, que fala sobre a nova orientação para a Radiodifusão Nacional. *Revista Brasileira de Música*. 1º fascículo, p. 83-93, 1940. Escola Nacional de Música. Universidade do Brasil. Ministério da Educação e Saúde.

¹⁴⁴ O decreto do Poder Legislativo nº 17, de 2 de setembro de 1935, reorganiza a administração da prefeitura do Distrito Federal e cria cinco secretarias, entre elas a Secretaria-Geral de Educação e Cultura. Esse decreto, altera a situação do Departamento de Educação. Dessa forma, o Instituto de Educação, a Divisão de Biblioteca e a Seção de Museus e Radiodifusão são deslocados para o ensino de extensão e de nível universitário, ficando subordinados à Secretaria-Geral de Educação e Cultura da prefeitura do DF. Olympio de Mello assumir o cargo de prefeito do Distrito Federal, em 6 de abril de 1936. Disponível em: <<http://memoria.org.br/>>. Acesso em: 13 mar. 2018.

pesquisa encontramos no acervo do MVL um documento que nos remete a um dos gêneros de disciplinas praticadas pela SEMA, envolvendo a radiodifusão. Datilografado, com anotações manuscritas de Villa-Lobos e sem data, o título indica: "Superintendência de Educação Musical e Artística - Theatro da Creança (Para Rádio) - Comédia Musicada Infantil em um Acto - Argumento, Encadeamento e Organização da SEMA / "Manhã de Piá (Síntese)"¹⁴⁵. Segue-se a este cabeçalho o texto da comédia musicada com as marcações das entradas da música. A fonte citada mostra que a prática do teatro escolar também é experimentada no ambiente da Radioescola. Experiências com linguagens artísticas como o teatro e a dança estão registradas nos relatórios sobre esse projeto de educação musical. O Teatro Escolar e os Bailados Artísticos são "gêneros de disciplinas" que integram "o programa de dramatização musical da SEMA" (VILLA-LOBOS, 1937(c), p. 29; 1946, p. 518).

No sexto volume do Boletim, encontramos referências sobre ações conjuntas realizadas com a PRD-5: "De acordo com o diretor de Pesquisas Educacionais da Secretaria-Geral de Educação e Cultura, foi por nós organizada uma discoteca para servir à educação musical popular. [...] organizamos e fizemos gravar, por intermédio da PRD-5, um álbum 'Música nas escolas brasileiras', pelos orfeões artísticos de várias escolas da municipalidade" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 521).

Outro exemplo de ação interdisciplinar desenvolvida entre a SEMA e a PRD-5 é publicado no artigo "Radiodifusão, Perspectivas de 1940", escrito por Aluizio Rocha (1940), no 1º fascículo da Revista Brasileira de Música, editada pela Escola Nacional de Música em 1940 (ROCHA, 1940, p. 87). Se cotejado com os relatórios sobre o trabalho realizado pela SEMA verificamos que estavam previstos na grade da Rádio PRD-5 programas artístico-musicais organizados com alunos das escolas públicas como é o caso da atividade Escolar denominada "*Studio*", como mostra a imagem a seguir:

¹⁴⁵ Acervo MVL. Outros documentos textuais com anotações manuscritas, s/d. E. Civ. Art. / SEMA. HVL04.05.15.

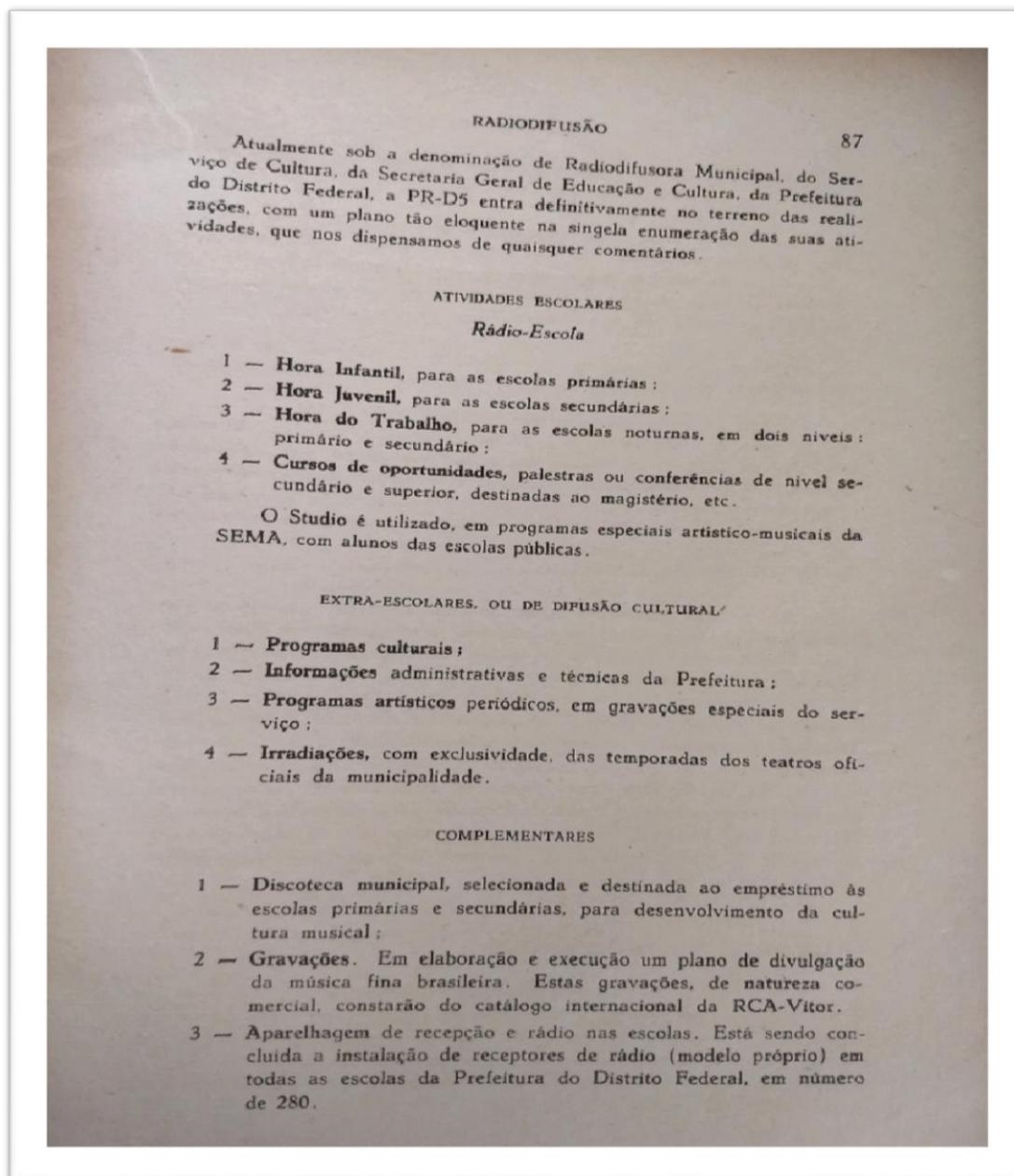


Figura 24: Programação da Radio-Escola PRD-5: atividade escolar "Studio" com alunos das escolas públicas.

A grade de programação da Radioescola PRD-5 nos informa sobre as "Atividades Escolares", as "Extra-Escolares ou de Difusão Cultural" e as "Complementares". Na categoria "Atividades Escolares" acontecem o "programas especiais artístico-musicais" em que os alunos das escolas públicas e professores dos

curso de especialização organizados pela SEMA apresentam-se no estúdio da PRD-5. A gravação do álbum 'Música nas escolas brasileiras' mencionada anteriormente (VILLA-LOBOS, 1946, p. 521) faz parte das atividades "Complementares" da PRD-5.

A Revista Brasileira de Música reserva um espaço à radiodifusão por meio das ideias de Aluizio Rocha, "representante do Departamento de Música da Associação dos Artistas Brasileiros, secção de phonographia e radio-phonia". Criada em 1934, a *Revista Brasileira de Música* é organizada por professores do Instituto Nacional de Música. Sua comissão diretora é formada pelos professores Guilherme Fontainha (presidente); Oscar Lorenzo Fernandez e Luiz Moretzsohn. Como secretário de Redação, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, bibliotecário do Instituto Nacional de Música. Entre seus colaboradores, conta com musicólogos, músicos, jornalistas e outros especialistas. Sob o ponto de vista das conexões em rede constitui-se em importante espaço de mobilização para o campo musical, ambiente de pesquisa e informação em que agências e agentes integrados a essa rede, tem seus projetos e ideias representados, como é o caso do Programa de Música e Canto Orfeônico, do Americanismo Musical, do Boletim Latino-Americano de Música, da Radiodifusão e outros.

No número¹⁴⁶ de setembro de 1934, Aluizio Rocha nos oferece um panorama das expectativas e articulações dos intelectuais educadores envolvidos com o projeto político educacional no DF com relação à radiodifusão. Escreve que, mesmo após a criação do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (Decreto nº 24.651, de 10 de julho de 1934), o serviço de radiodifusão "ainda não está organizado e quanto à esperada rede nacional nada mais se sabe". Destaca que a Associação Brasileira de Educação (ABE) colocou o problema da radiodifusão no Brasil em sua pauta de debates, em encontro realizado em 1933, quando "estudou um plano de educação artística do povo". Nesse encontro da ABE, Rocha (1933) apresenta um plano de orientações¹⁴⁷ "para que o rádio possa preencher a sua finalidade educadora e divulgar a

¹⁴⁶ Neste mesmo número, de setembro de 1934, o redator, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, anuncia a primeira visita do professor Francisco Curt Lange ao Rio de Janeiro, ainda em outubro de 1934 (p. 265-266).

¹⁴⁷ Na coluna intitulada "Radiodifusão", da *Revista Brasileira de Música*, Aluizio Rocha (1934), apresenta um plano de orientações para a execução da radiodifusão cultural no Brasil composto de quatro

arte nas suas expressões musical e literária". E acrescenta que "o Brasil, com uma população de uns quarenta milhões de habitantes, espalhados por cidades, villas e povoados afastados das capitães por distâncias consideráveis, padece da falta de um serviço que, em determinados assumptos, reduza a distância ao mínimo"(ROCHA, 1934, p.260).

A programação da PRD-5, Radiodifusora da Prefeitura do DF na imagem acima, publicada no artigo de Aluízio Rocha (1940), demonstra que a finalidade educadora do rádio avançou desde o encontro da ABE, em que Rocha (1933) apresenta um plano de orientações. Sobre o cenário da radiodifusão no Distrito Federal nesse período, o 3º fascículo da *Revista Brasileira de Música* (1940-1941), apresenta em sua seção de informes, um artigo sob o título "A Radiodifusão no Distrito Federal", elaborado pelo Serviço de Estatística do Ministério da Educação e Saúde. De acordo com esse informe, na ocasião existiam "13 estações, sendo 1 federal (PRA-2, Serviço de Radiodifusão Educativa do Ministério da Educação e Saúde) e 1 municipal (PRD-5, Radiodifusora da Prefeitura do Distrito Federal)". Pelos dados divulgados, no ano de 1939, "o número total de horas de irradiação foi de 54.554, tendo a música predominado, de maneira absoluta, nos programas organizados, que compreendiam 26.333 horas de transmissão de discos e 12.586 horas de transmissão de programas de

diretrizes básicas referentes à criação de rede nacional; distribuição de receptores nas escolas primárias, secundárias, profissionais, asilos, estabelecimentos militares, fábricas e praças públicas; organização de programas culturais e artísticos; seleção prévia do repertório por meio de comissão de censura composta por representantes das sociedades de educação, de cultura musical e do Ministério da Educação. Propõe ainda a sindicalização das classes interessadas na indústria e no comércio da radiodifusão e a redução das taxas (direitos aduaneiros) sobre o material, para torná-lo acessível a todos. Ao se colocar na defesa da radiodifusão cultural no Brasil, Aluízio José da Rocha (1934) escreve que "o rádio entre nós ainda está na sua primeira phase, sem expressão nacional, sem aproveitamento adequado das suas inestimáveis possibilidades. Não temos, sequer, indústria nacional de receptores, ao contrário do que acontece na Argentina, onde a indústria radioelétrica é das mais importantes. Tudo lá se faz, inclusive lâmpadas de recepção" (p. 260-262). Sob o ponto de vista das conexões entre os agentes e projetos, Programa de Música e Canto Orfeônico, Americanismo Musical, *Boletim Latino-Americano de Música* e *Revista Brasileira de Música*: a comissão diretora dessa revista é formada pelos professores Guilherme Fontainha (presidente); Oscar Lorenzo Fernandez e Luiz Moretzsohn; tendo como secretário de Redação Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. Nessa mesma edição, o redator, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, anuncia a primeira visita do professor Francisco Curt Lange ao Rio de Janeiro, ainda em outubro de 1934 (p. 265-266). *Revista Brasileira de Música*. Publicação Trimestral do Instituto Nacional de Música. Universidade do Rio de Janeiro set.1934.

estúdio. Nesses programas de estúdio a música popular entrou com 8.513 horas, a música sinfônica e de câmara com 2.913, o canto com 1.036 e a música religiosa com 124 horas. Somente os programas de estúdio, sem contar os discos, contribuíram com 22% do total de horas de irradiação"¹⁴⁸.

O caráter interdisciplinar das práticas educacionais desenvolvidas ao longo do recorte cronológico analisado por meio das agências envolvidas com esse projeto de educação musical ainda é pouco investigado. Essas práticas propiciam um leque variado de fontes, de perspectivas de reflexão e de interpretação.

2.3. Música, educação e patrimônio

A organização do programa de música e canto orfeônico, verdadeira "campanha educacional por meio da música", apoia-se em ideias e práticas voltadas para mobilização do "sentimento de patriotismo e a consciência nacional", de forma a "penetrar em todas as camadas sociais" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 506). No momento em que está em andamento um projeto de nação, agências e agentes participam dos debates da época sobre identidade e colaboram no processo de formação do Estado e construção da nação, tal como proposto por Norbert Elias (1993). A gênese desse plano de educação musical pode ser observada no projeto político de modernização do Estado brasileiro, que vislumbra a educação como um "problema social" (ROMANELLI, 1978, p.146). Esse programa de música e canto orfeônico pode ser analisado sob a ótica da noção de patrimônio, já concebida por alguns intelectuais do período, interessados na questão da brasilidade e nos elementos constitutivos da nacionalidade. Este é o caso de Mário de Andrade, referência nos estudos sobre políticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil.

As "concepções de projeto de nação", que buscam reformular o quadro social e educacional do país – gestadas desde os primeiros anos do século 20 e

¹⁴⁸. Seção "Registro" com informes diversos sobre agentes e agências e suas atividades no campo musical. **Revista Brasileira de Música**, v. VI, 3º fascículo, p. 306, 1940-1941. Publicada pela Escola Nacional de Música. Universidade do Brasil. Ministério da Educação e Saúde.

fortalecidas durante a década de 1920 (BOMENY, 2001, p. 26) – abarcam as expressões culturais, folclóricas e populares, como estratégia para acionar o sentimento de pertencimento e construir a imagem de uma identidade nacional. Uma rede de agentes mobilizados em torno desse ideário, muitos deles diretamente envolvidos com o programa de música e canto orfeônico investigado, tem na figura de Mário de Andrade uma referência. Aspectos da atuação dessa rede, bem como da produção artística e científica desses personagens no cenário político-educacional e cultural do Brasil e das Américas podem ser percebidos nos seis números do *Boletim Latino-Americano de Música* (1935-1946), examinados nos capítulos 3 e 4 desta tese.

A pedagogia da divulgação do patrimônio, um dos principais recursos utilizados nas práticas desse programa de música e canto orfeônico encontra no *Boletim Latino-Americano de Música* um significativo espaço de legitimação, intercâmbio de ideias e estímulo à produção de conhecimento. A invenção de um passado nacional se configura por meio do investimento de agentes e agências responsáveis por esse projeto de educação musical em um amplo leque de ações que abrangem não apenas o ensino tradicional de música e canto coral como, também, a produção de obras didáticas baseadas nas canções folclóricas infantis, nos temas indígenas e no cancionário popular, além de pesquisas e práticas voltadas para as manifestações culturais. Aspectos e elementos da cultura brasileira presentes tanto no repertório quanto nas "realizações animadoras" desenvolvidas nesse projeto de educação musical, capazes de representar e estimular um sentimento de pertencimento, são preconizados como ícones nacionais, por meio de uma "ação socializadora", que reforça a construção da ideia de nação (VILLA-LOBOS, 1946, p. 513 e 516).

A visão de Dominique Poulot (2009), ao analisar os aspectos essenciais que marcam a "atitude patrimonial" ao longo da história no Ocidente, auxilia na compreensão das práticas de tais agentes e agências envolvidos com as tradições culturais no Brasil e na América Latina. Nos termos aplicados por Poulot (2009), as ações praticadas por essas instituições e pessoas podem ser enquadradas em dois dos aspectos que compreendem a "atitude patrimonial". O primeiro aspecto "sustenta o esforço de pedagogia (de ordem cívica)" e consiste na "assimilação do passado, que é

sempre transformação, metamorfose dos vestígios e dos restos"; o segundo diz respeito à "relação de fundamental estranheza estabelecida, simultaneamente, por qualquer presença de testemunhas do tempo remoto na atualidade", levando a um "reconhecimento do tesouro" (POULOT, 2009, p.15-16). Esse discurso pode ser identificado no relatório "Educação Musical" (VILLA-LOBOS,1946) e em outras fontes examinadas. O "reconhecimento do tesouro" mencionado por Poulot (2009) está explicitado em "Da História à realidade" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 505), tópico que integra o texto publicado no sexto número do Boletim:

[...] De Jean de Lery, em 1530, até Roquette-Pinto por meio de Spix e Martius e de Koch Grünberg, todos os cientistas que se embrenharam pelos sertões bravios do Brasil recolheram uma quantidade apreciável de melodias, provando a musicalidade dos indígenas. Como nos mistérios medievais, os autos religiosos dos padres Anchieta e Nóbrega eram apresentados pelos índios e pelos sacerdotes [...]. (VILLA-LOBOS, 1940, p. 24;1946, p.505).

A literatura produzida não se dedica a explorar as conexões entre esse programa de música e canto orfeônico (ideário e práticas) e a "história da proteção e da transmissão do patrimônio" (POULOT, 2009, p. 10). É possível entender as ações das agências investigadas sob a perspectiva dos processos de construção da ideia de nação e de patrimonialização da cultura no país. A "atitude patrimonial" está presente na atuação desses organismos de Estado (POULOT, 2009, p. 15). Entretanto, essa "atitude patrimonial" se encontra diluída nas narrativas produzidas sobre o projeto político-pedagógico do período e fortemente associadas à trajetória pessoal e ao legado de Villa-Lobos, deixando lacunas na história dessas instituições, na "história-memória" da educação musical, como tratou Poulot (2009), bem como na "memória cultural"¹⁴⁹ (RUSEN, 2009, p. 167) do Museu Villa-Lobos.

Dois aspectos apresentados por Poulot (2009) – a "modelagem humana do histórico" e a "invenção do patrimonial" – são acionados para se tentar compreender a

¹⁴⁹O termo "memória cultural" é extraído do artigo "Como dar sentido ao passado", de Jörn Rüsen (2009). Segundo o autor, ao passo que a "*memória comunicativa* é fluída e depende de circunstâncias correntes e a *memória coletiva* mostra os primeiros sinais de permanência institucional ou organizacional, a *memória cultural* torna-se uma instituição com alto grau de permanência". (RUSEN,2009, p. 167)

inserção do projeto de música e canto orfeônico nesse quadro. Segundo o autor, "a maneira como o patrimônio é visitado, interpretado e exerce influência está associada também às formas de sua apresentação, ao olhar, bem acolhido ou importunado, aos catálogos ou aos itinerários" (POULOT, 2009, p. 15). O silenciamento ocorrido com relação ao papel das agências envolvidas com esse projeto de educação musical na "história-memória do patrimônio nacional" pode ser examinado sob a ótica do "processo de ocorrência do patrimonial", ou com aquilo que Poulot (2009) denomina "detalhes das práticas eruditas", isto é, a maneira como foi "concebido o quadro da coleta, classificação, exposição e interpretação" dos dados (POULOT, 2009, p. 15-16). Neste sentido, este aspecto pode ser associado a dois principais indicativos. Ao processo de monumentalização ao qual a figura de Villa-Lobos foi submetida e à subsequente interpretação das fontes, dispersas em diferentes arquivos e, em alguns casos, desprovidas de tratamento técnico adequado. Sob esta perspectiva, determinados conteúdos e personagens, por oposição a um grande número de outros que são negligenciados ou destruídos, tornam-se patrimoniais. Com base nesta reflexão, é possível dizer que certos critérios de seleção acabam por minimizar as possíveis dimensões desse projeto de educação musical, bem como da atuação de agentes e agências encarregados de sua execução, deixando-os silenciados no cenário desenhado tanto para a "história da proteção e da transmissão do patrimônio" (POULOT, 2009, p.15-16) quanto para a história da educação musical no Brasil.

Ao analisar as narrativas dos agentes que atuam nesse programa de educação musical é possível perceber a existência de uma intencionalidade, ou seja, uma consciência acerca do lugar que essas práticas ocupam no trabalho de educação musical desenvolvido. Ao examinar os documentos e relatórios produzidos acerca das práticas das agências responsáveis pelo programa de música e canto orfeônico, pistas e possibilidades de conexões com a dimensão da preservação e transmissão do patrimônio tornam-se visíveis. Chama a atenção um documento encontrado no acervo do Museu Villa-Lobos. Sob o título "Trabalhos Científicos de Pesquisa e Analyses Psicológicas da SEMA desde 1932", cinco iniciativas são elencadas. O quarto item diz: "Estudo e observação sobre seitas fechtichistas, com relação às influências e tendências da canção

popular regional no característico temperamental do povo brasileiro". No contexto desse projeto de educação musical, esse documento explicita a sintonia com o projeto musical modernista que tem em Mário de Andrade um papel formador (NAVES, 1998, p. 22). E, ainda, remete ao "reconhecimento do tesouro" e ao "o esforço de pedagogia" (POULOT, 2009, p.15-16) presentes nas ações desse programa de ensino desde sua implantação em 1932.

No relatório sobre o projeto de educação musical de 1946, após discorrer sobre a implantação do programa no Distrito Federal, Villa-Lobos enfatiza a criação do CNCO:

[...] Assim resolvido o problema da integração da música em nossa vida social, é de esperar que o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, robusta maturação desse movimento de cultura e civismo – seja definitivamente incorporado ao patrimônio cultural brasileiro e assuma um caráter permanente, como todas as outras criações de irrecusável significação educacional [...]. (VILLA-LOBOS, 1946, p. 509).

Nos termos empregados o "esforço de pedagogia" (POULOT, 2009, p. 15) também está presente neste discurso. A "robusta maturação" do CNCO citada por Villa-Lobos, de forma implícita, refere-se aos dez anos de práticas educacionais, iniciadas em 1932. Entre outras possibilidades, esta narrativa pode ser interpretada como um esforço em demarcar o lugar do CNCO como espaço educacional comprometido com a legitimação e difusão de valores consagrados como patrimônio da sociedade brasileira.

O sexto número do *Boletim Latino-Americano de Música* é operacionalizado por meio do CNCO. O relatório "Educação Musical", publicado nesse número de 1946 descreve a utilização de elementos do patrimônio musical brasileiro nas práticas pedagógicas desse programa de música e canto orfeônico, demonstrando seu alinhamento com o projeto musical modernista. Podemos destacar toda a obra didática¹⁵⁰ (Coleção Escolar, Guia Prático, Canto Orfeônico 1º e 2º volumes e Solfejos

¹⁵⁰A seleção e consolidação de temas (música e letra) do cancionário infantil brasileiro presente na obra didática (Coleção Escolar, Guia Prático, Canto Orfeônico, 1º e 2º volumes, e Solfejos, 1º e 2º volumes) desse projeto de educação musical representa o esforço da equipe de professores e colaboradores em fixar e dar continuidade aos trabalhos pioneiros de Frederico Santa-Anna Nery (1848-1901), *Folklorebrésilien*

1º e 2º volumes) recolhida do cancionero folclórico e popular e das melodias indígenas; e ainda algumas das "realizações animadoras": a montagem dos bailados artísticos *Amazonas*, *Uirapuru*, *Dança da Terra*, baseados em temáticas indígenas (VILLA-LOBOS, 1937a, p. 375; 1946, p. 518-519); a organização do bloco carnavalesco Sôdade do Cordão (VILLA-LOBOS, 1946, p. 523-524); a presença de disciplinas como Etnografia e Pesquisas Folclóricas "adotadas, pela primeira vez no Brasil" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 509), nos programas dos cursos de educação musical voltados para o magistério (VILLA-LOBOS, 1946, p. 577-578).

O período que corresponde à implantação desse programa de música e canto orfeônico pode ser associado ao "triunfo do projeto de formar os cidadãos pela instrução e pelo culto do Estado Nação", no qual "o senso do patrimônio é dominado assim pela pedagogia de sua divulgação" (POULOT, 2009, p.14). Chuva (2009) observa que a construção da noção de patrimônio cultural se vincula ao surgimento dos Estados

(1889); Guilherme de Melo (1867-1932), *A Música no Brasil* (1908); Alexina Magalhães Pinto (1870-1921), *Nossos brinquedos e Cantigas de crianças e do povo* (1911); João Gomes Junior (1871-1963) e João Batista Julião (1876-1961), *Ciranda, cirandinha* (1924); e Mário de Andrade (1893-1945), *Ensaio sobre a música brasileira* (1928). No que se refere à música popular brasileira no conjunto dessa obra didática, especialmente nas canções reunidas no álbum *Guia Prático*, mencionado no Quadro Sinótico em "O Ensino Popular de Música no Brasil" (1937), compilação de quadras populares (algumas reproduzidas pelos autores aqui citados) recolhidas desde o fim do século 19 e registradas pelos especialistas: Sílvio Romero (Cantos Populares Brasileiros, 1885); Mello Moraes Filho (Festas e tradições populares do Brasil, 1901); Pereira da Costa (Folclore pernambucano, 1908), Julia Brito Mendes (Cantos populares do Brasil, 1911); Afonso Arinos (Lendas e tradições populares, 1917); João Ribeiro (O folclore, 1919); Gustavo Barroso (Ao som da viola, 1921); Afonso de Freitas (Tradições paulistas, 1921); Ceição Barros Barreto (Canções de quando eu era pequenina, 1931); Elsie Houston (Chants populaires du Brésil, 1931); e Luciano Gallet (Estudos de folclore, 1934). Nas canções arranjadas e/ou ambientadas para vozes à capela ou com acompanhamento instrumental, encontram-se cocos de embolada, marchas de carnaval, brinquedos de roda, acalantos, adivinhas, parlendas, autos populares regionais, cheganças e peças de influência do cancionero português, francês e italiano, entre outros, que caracterizam o universo infantil. Além das referências citadas encontramos no álbum *Guia Prático* algumas variantes presentes nas coletas de **Mário de Andrade** no período de 1926 a 1929 (Cocos – 1985 e Melodias de boi e outras peças – 1987); nas coletas de Mário de Andrade e de **Oneyda Alvarenga** doadas em 1936 ao Arquivo Folclórico da Discoteca Municipal de São Paulo; e ainda nas coletas de **Luiz Heitor Corrêa de Azevedo** publicadas na coleção de **Frei Pedro Sinzig** (O Brasil cantado, 1938). A colaboração de **Afrânio Peixoto** (1875-1947), intelectual educador e acadêmico, autor da antologia *Trovas Populares brasileiras* (1919), como revisor dos textos do *Guia Prático*, "confere uma unidade ao conjunto da coleção" e demonstra o cuidado em conciliar o caráter popular dos textos com o objetivo pedagógico. **Guia Prático**, 1º volume, Separata (LAGO; BARBOZA; BARBOSA, 2009).

nacionais e demanda um enorme investimento na invenção de um passado nacional. No texto "Educação Musical", publicado no Boletim de 1946, os argumentos construídos legitimam uma herança cultural não apenas para o canto orfeônico no Brasil, como também para um tipo de repertório a ser ensinado e valorizado. A narrativa apoia-se em uma "intuição e gosto musical dos indígenas" e na "doutrina cristã do Padre João Navarro, segundo o cronista do século 16, Simão de Vasconcelos" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 505), como já mencionado anteriormente. Esse discurso busca estabelecer uma relação com o passado histórico escolhido como apropriado, esforço empreendido por intelectuais mediadores (GOMES; HANSEN, 2016) no processo de construção de um sentimento de pertencimento e formação de cidadãos irmanados pela noção de Estado Nação.

Em palestra realizada em maio de 1942, justamente na ocasião em que está sendo articulada a criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, Arnaldo Estrella, pianista, ex-professor da UDF, destaca a função da educação musical do povo brasileiro como elemento de coesão nacional, quando empreendida com o objetivo de "irmanar os filhos das mais afastadas regiões do país numa unida tradição musical, na identidade das emoções, dos sonhos e anseios que ela expressa, no hábito de assimilar a ideia da Pátria aos seus cantos de infância, de trabalho, de amor e de civismo"¹⁵¹. Segundo Arnaldo Estrella (1942), para "ensinar o brasileiro a cantar a sua música", a "conservar a sua tradição", a "reencontrar na representação musical da sua psique os elementos diferenciadores do seu caráter, enfim sua expressão racial", um abundante material adaptado para vozes infantis, próprias para ensino escolar, composto por "centenas de canções populares, de todos os matizes provenientes do Sul, do Norte, do Centro do País", é colocado à disposição dos "auxiliares", professores funcionários dos organismos da prefeitura responsáveis pela implantação desse programa de educação

¹⁵¹ Texto da palestra de Arnaldo Estrella realizada em 5 de maio de 1942, sob o título "Diferença entre o ensino de canto orfeônico implantado pelo SEMA e o ensino de Música ministrado nos conservatórios". Transcrita em: **Presença de Villa-Lobos**, v. 9, 1. Ed. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, p.31-35, 1974.

musical. Arnaldo Estrella (1942) refere-se ao material didático elaborado especialmente para esse projeto, indicado nas publicações analisadas no capítulo 1 e 2.

O projeto político-cultural implementado durante a Era Vargas utiliza elementos da cultura brasileira, tratados sob a ótica de patrimônio como ferramenta para formar os cidadãos pela instrução e pelo culto do Estado Nação. Inserido nesse processo, o programa de música e canto orfeônico transita pelo "lugar da história edificante" e pelo "lugar da identidade cultural" (POULOT, 2009, p. 15). Encontra, no território da herança cultural brasileira e na função social da música, uma das formas de legitimação do valor da educação musical, na estrutura administrativa do Estado, não apenas como campo de conhecimento acadêmico, mas também como significativa ferramenta na invenção de um patrimônio musical que irmana "os filhos das mais afastadas regiões" na "identidade das emoções" (ESTRELLA, 1942).

No que se refere ao investimento na construção de uma ideia de nação pautada na formação de uma identidade cultural no âmbito do programa de música e canto orfeônico investigado nesta tese, vale observar o aspecto ambíguo que caracteriza esse projeto. No repertório adotado, ou seja, em termos de linguagem musical, a diversidade de identidades está sinalizada nas referências encontradas nas obras e sobre as obras e demarcadas musicalmente nos diferentes "matizes, provenientes do Sul, do Norte, do Centro do país" das "centenas de canções populares" adaptadas para vozes infantis, "próprias para ensino escolar" (ESTRELLA, 1942). O discurso de Estrella (1942) explicita essa ambiguidade. Ao mesmo tempo que atribui à função social da música, mais especificamente ao canto coletivo, o papel pedagógico de integrar e valorizar as tradições, de criar com os "cantos de infância, de trabalho, de amor e de civismo" o "hábito de assimilar a ideia da Pátria", também identifica na "representação musical da psique" do brasileiro um caminho para o reencontro com "os elementos diferenciadores do seu caráter, enfim sua expressão racial".

Alguns aspectos apontados ao longo destes dois primeiros capítulos serão abordados no capítulo 3. A ideia é examinar os seis volumes do *Boletim-Latino Americano de Música* sob a óticas das redes de sociabilidade e do papel mediador dos

intelectuais brasileiros que colaboram com o Americanismo Musical e com o programa de música e canto orfeônico investigado nesta tese.

CAPÍTULO 3. NOSSA AMÉRICA - O *Boletim Latino-Americano de Música* e o Acervo Cultural das Américas

O Boletim Latino Americano de Música é composto por seis volumes editados entre 1935-1946. Escolhemos esse material empírico para compreender as estratégias brasileiras de consolidação e difusão de um programa de ensino da música e canto orfeônico, empreendido no Rio de Janeiro entre as décadas de 1930 e 1940, que atravessa de modo contínuo um contexto político de grande instabilidade no Brasil, ultrapassando os limites da cidade e tornando-se um projeto de âmbito nacional (Pandolfi, 1999). A intenção deste capítulo é examinar, reagrupar e correlacionar cada edição uma com a outra, sem deixar de considerar suas condições de produção histórica. Transferir o Boletim, em suas seis edições, "do campo da memória para o da ciência histórica" (Le Goff, 2003, p.538-539).

O projeto de música e canto orfeônico investigado nesta tese pode ser pensado em dois momentos. Num primeiro movimento, coordenado por Anísio Teixeira, e em outro, sob a gestão de Gustavo Capanema. A divisão em dois momentos pode também ser empregada para analisar a coleção do Boletim Latino-Americano de Música. Adotar este critério não significa somente recorrer a um recurso metodológico que facilite a reflexão, levando em consideração as interrupções de impressão na trajetória do Boletim. A proposta é estabelecer um contraponto com as fases do projeto de educação musical no DF, expostas no capítulo 1, especialmente no que se refere ao aspecto das instituições. O período de atuação da SEMA coincide com a preparação e o lançamento do primeiro volume do Boletim (1935); posteriormente, na década de 1940, a criação e organização do CNCO, alinha-se com o segundo tempo do periódico.

As mudanças de rumo que ocorrem na conjuntura política e econômica do Brasil e da América Latina refletem-se no plano editorial dos seis volumes do periódico. Estratégias pessoais e institucionais são traçadas por Francisco Curt Lange, editor do *Boletim Latino-Americano de Música*, por meio do movimento "Americanismo Musical", evidenciando a consistente articulação em rede deste agente e o jogo de influências políticas e interesses entre os países do continente americano.

3.1. Apresentando a coleção

No processo de pesquisa três instituições foram determinantes para o acesso aos seis números do *Boletim Latino-Americano de Música*- Tomo I, Ano I, abril 1935; Tomo II, Ano II, abril 1936; Tomo III, Ano III, abril 1937; Tomo IV, Ano IV, dezembro 1938; Tomo V, outubro 1941; Tomo VI, Primeira Parte, abril 1946 - editados no período que compreende os anos de 1935 a 1946. A consulta à coleção completa foi inicialmente realizada na Seção de Música da Biblioteca Nacional. As imagens das capas coloridas foram conseguidas na Biblioteca da Universidade de Chicago. O conjunto de exemplares pode também ser acessado e fotografado na Biblioteca da Escola de Música da UFRJ, à exceção do primeiro volume, de 1935. No acervo bibliográfico, coleção de "Obras Raras" do Museu Villa-Lobos encontram-se o quarto, de 1938, e o sexto número de 1946. Na véspera de finalização da tese localizamos no MVL, ainda sem processamento técnico, o primeiro volume de 1935, com assinatura de Villa-Lobos.

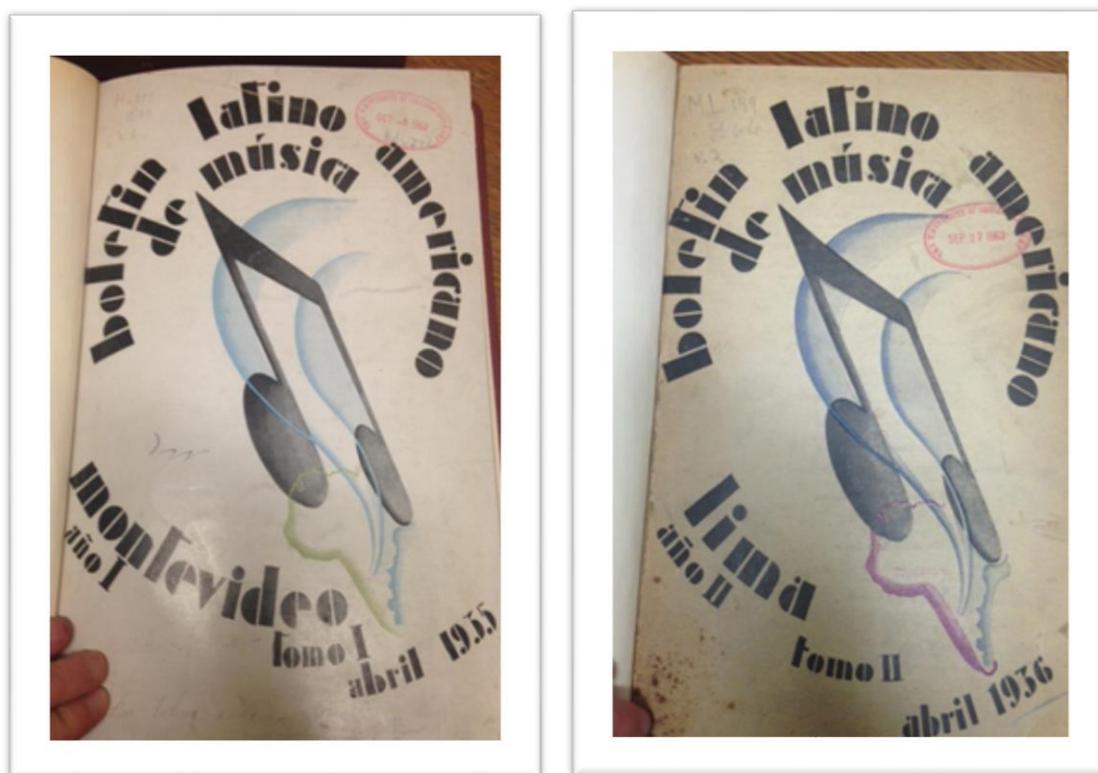
Criado no âmbito do Instituto de Estudos Superiores de Montevideu, na Seção de Investigações Musicais, organismo vinculado à Universidade de Montevideu e dirigido pelo musicólogo Professor Francisco Curt Lange, o *Boletim Latino-Americano de Música* tem seus quatro primeiros volumes, editados entre 1935 e 1938. Numa segunda fase, marcada pela interrupção da publicação por dois anos e pela criação, em 1940, do Instituto Interamericano de Musicologia¹⁵², mais dois números do periódico são lançados, em 1941 e 1946. Inaugurado sob a direção de Curt Lange este novo Instituto nasce com a função de prestar serviços de "cooperación intelectual" às atividades desenvolvidas pelo governo uruguaio, por intermédio do Ministério das Relações Exteriores (LANGE, 1946, p.15). O *Boletim* possui uma dimensão transnacional e representa um lugar de destaque no fazer político e cultural de um projeto voltado para as Américas.

¹⁵² Ver a íntegra do decreto de 26 de junho de 1940, que oficializa o Instituto Interamericano de Musicologia no *Boletim Latino Americano de Música*, Tomo VI - Primeira Parte - Ano VI. Instituto Americano de Musicologia. Montevideu. 1946.p.15-16.

Os seis tomos editados entre 1935 e 1946 são constituídos por dois volumes, impressos separadamente. Um contendo estudos teóricos, relatos de experiências, imagens e informes; e outro, o *suplemento musical*, com partituras. O *volume de estudos* inicia-se com dedicatória, seguida de editorial e sumário. Já o suplemento musical, sem dedicatória, possui editorial e sumário. O periódico possui textos em espanhol e português, mantendo a língua de origem dos autores latino-americanos. Francisco Curt Lange, alemão naturalizado uruguaio, escreve o editorial e seus artigos em espanhol.

Abaixo apresentamos as imagens das capas do Boletim Latino-Americano de Música.

CAPAS DOS SEIS VOLUMES DE ESTUDOS



Figuras 25 e 26: Capas dos volumes de estudos I (1935) e II (1936). Boletim Latino-Americano de Música.

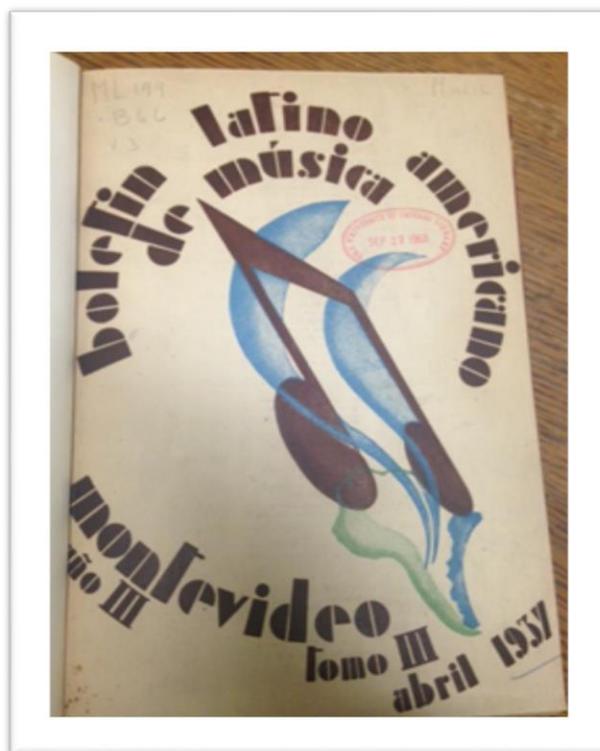
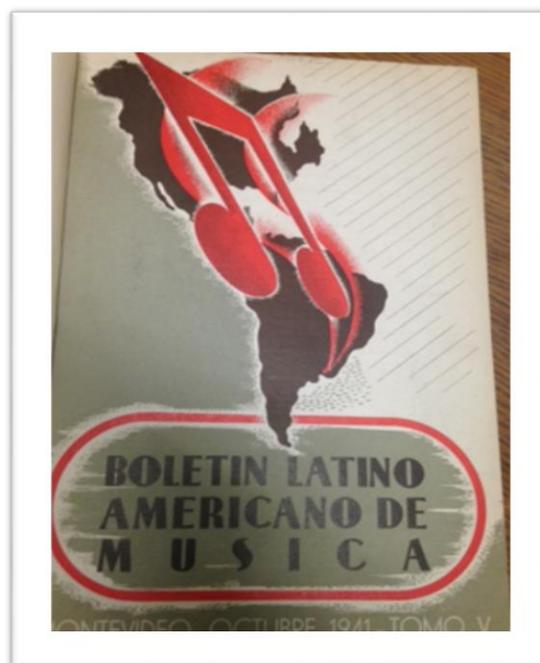


Figura 27:Capa do volume de estudosIII (1937).Boletim Latino Americano de Música



Figuras 28 e 29: Capas dos volumes de estudos IV (1938) e V (1941). Boletim Latino-Americano de Música.

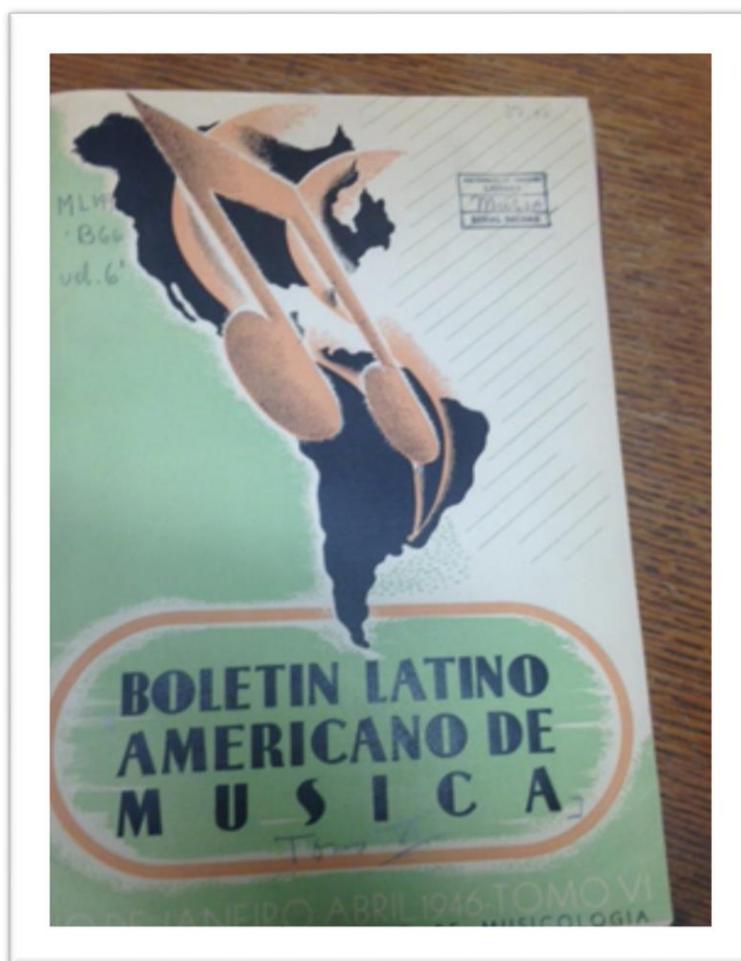


Figura 30: Capa do volume de estudos VI (1946). Boletim Latino-Americano de Música.

Os *volumes de estudos* possuem elementos coloridos nas capas. O miolo é impresso em preto e branco. Ilustrado com muitas imagens, o corpo dos volumes de estudos conta com reproduções de diferentes tipologias de artes plásticas (desenhos, esculturas, gravuras e outras), além de fotografias de diversas expressões culturais dos diferentes países colaboradores. De configuração robusta, todos os volumes de estudos ultrapassam as 460 páginas. O exemplar de 1938, chega a alcançar cerca de 850 páginas.

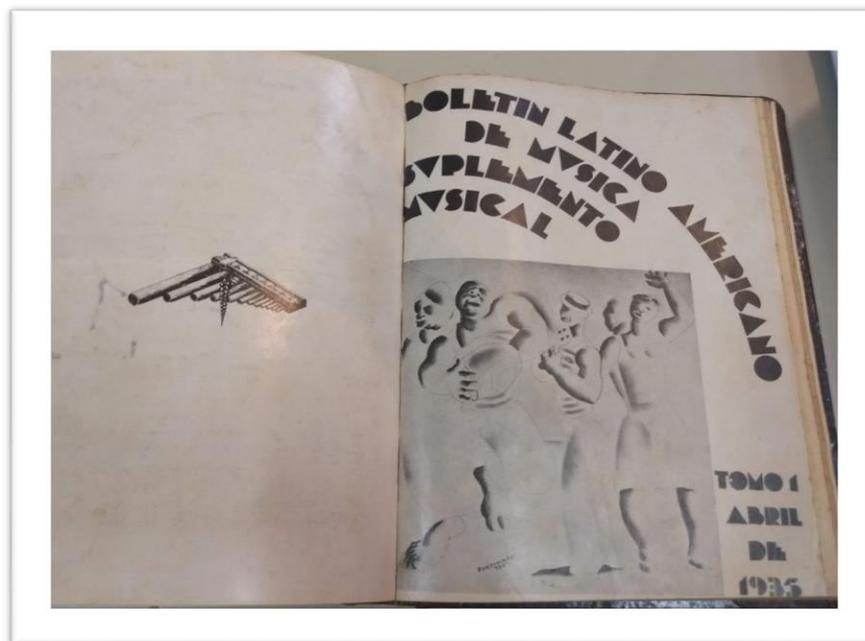
DOIS NÚMEROS DO SUPLEMENTO MUSICAL

Figura 31: Folha de Rosto do Suplemento Musical (1935). Desenho de Cândido Portinari.

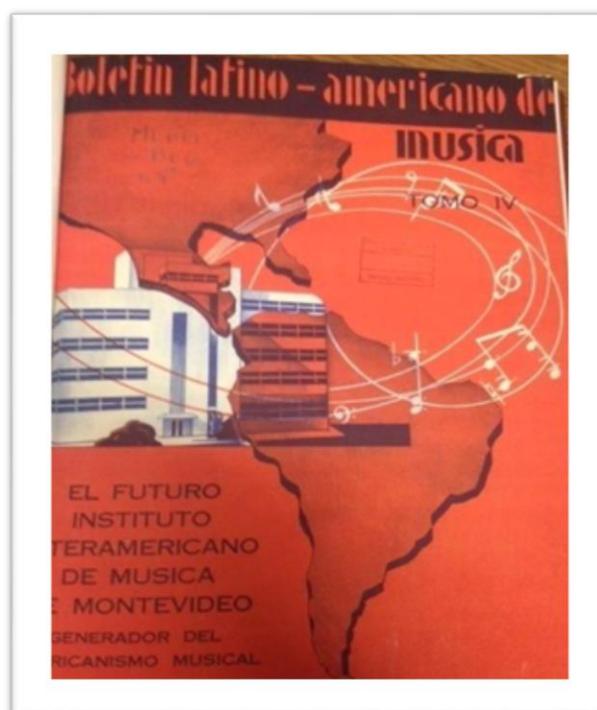


Figura 32: Capa do Suplemento Musical (1938).

O número de páginas nos *suplementos musicais* varia em torno de 80 a 160 páginas. Com miolo impresso em preto e branco este *suplemento* ganha capa colorida a partir do quarto número (1938).

Embora não seja objetivo deste estudo fazer uma análise iconográfica, as capas dos volumes de estudos e dos suplementos musicais podem ser examinadas no contexto da política de aproximação cultural entre as nações americanas. A tabela abaixo apresenta uma ideia do conjunto e traz informações sobre os países responsáveis pela edição e financiadores:

BOLETIM LATINO AMERICANO DE MÚSICA
VOLUMES de ESTUDOS
Seis números editados entre 1935-1946

Título - Periódico	Ano	Financiadores e país de edição	Nº Páginas	Altura - Largura
Boletim Latino Americano de Música - Ano I Tomo I	1935	Seção de Investigações Musicais. Instituto de Estudos Superiores da Universidade de Montevidéu. Uruguai		
Boletim Latino Americano de Música - Ano II Tomo II	1936	Ministério de Educação Pública; Universidade Mayor de San Marcos, da Prefeitura de Lima; Jornal " <i>El Comercio</i> ", Lima. Peru	479 páginas	A: 28,3 cm L: 19,3 cm
Boletim Latino Americano de Música - Ano III Tomo III	1937	Instituto de Estudos Superiores da Universidade de Montevidéu e Rádio <i>Carve</i> , Montevidéu. Uruguai	545 páginas	A: 27 cm L: 19 cm

Boletim Latino-Americano de Música - Ano IV Tomo IV	1938	Departamento de Publicações do Ministério da Educação Nacional, Bogotá. Colômbia *Em comemoração ao quarto centenário de fundação da cidade de Bogotá.	858 páginas	A: 29 cm L:21cm
Boletim Latino Americano de Música - Tomo V	1941	Instituto Interamericano de Música; Carnegie Endowment for International Peace Washington D.C.; Union Panamericana (División de Música) Washington D.C; Banco de la República, Montevideo; Dr. Alejandro Gallinal, Montevideo. Estados Unidos e Uruguai	641 páginas	A: 29 cm L: 21 cm
Boletim Latino Americano de Música - Tomo VI - Primeira Parte	1946	Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro. Brasil * Instituto Interamericano de Música	607 páginas	A: 29 cm L:21cm

Quadro 1: Volume de Estudos do Boletim Latino-Americano de Música. Seis números editados entre 1935-1946

A cada número editado diferentes países assumem a responsabilidade pela impressão: Uruguai (1935, 1937), Peru (1936), Colômbia (1938), Estados Unidos e Uruguai (1941), Brasil (1946). O financiamento do Boletim envolve a colaboração de entidades públicas e privadas. Ministérios, prefeituras, universidades, imprensa e pessoas físicas apoiam o trabalho de produção e distribuição. É possível tratar a elaboração do Boletim como um processo coletivo, não obstante o acompanhamento

rigoroso de seu editor e organizador, Francisco Curt Lange, intelectual mediador de fundamental importância para o periódico por suas múltiplas funções e, especialmente, como articulador desse projeto que preconiza uma integração das Américas por meio de seus valores culturais.

Desde a publicação do primeiro exemplar, em 1935, até o sexto e último volume (1946), os dois tomos - o volume de estudos e o suplemento musical - apresentam aspectos padronizados em seu projeto gráfico. As discontinuidades verificadas na concepção editorial e no projeto gráfico podem ser atribuídas ao caráter nômade do periódico, ou seja, cada número financiado e editado por diferentes organismos e países. As longas distâncias e a comunicação estabelecida basicamente por correspondência e, eventualmente, por encontros presenciais são aspectos que devem ser considerados nas variantes em termos da operacionalização e organização do Boletim. Esta dimensão continental caracteriza-se ainda pela diversidade de trabalhos (estudos e obras musicais) produzidos por autores espalhados por diferentes países e cidades.

No gráfico abaixo podemos verificar como se configura, em termos geográficos, a colaboração dos agentes e agências nos seis números do Boletim:

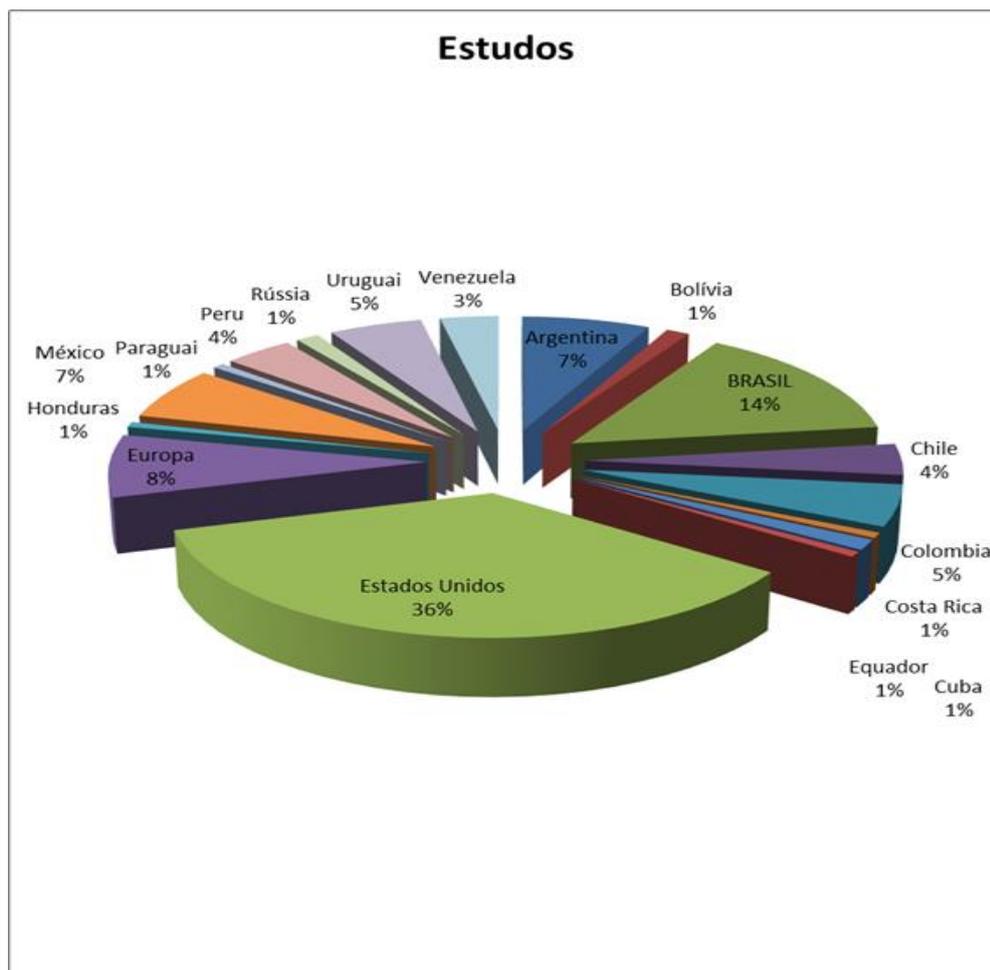


Gráfico 1: produção de artigos nos seis volumes de estudos / percentual por país.

Para entendermos a distribuição geográfica da rede estabelecida por Curt Lange na publicação do *Boletim Latino-Americano de Música* consideramos a divisão do continente americano em subcontinentes: América do Norte, América Central e América do Sul. Sob a perspectiva da configuração dos países que integram os três subcontinentes nas Américas (36 países e 18 dependências) observamos que dentre os 12 países que formam a América do Sul, 10 estão representados no Boletim. No caso da América Central, dentre os 20 países, apenas 3 colaboram. A América do Norte, composta por 3 países, participa de maneira consistente com 2 representantes. Como explicitado pelo editor do Boletim, em diversos momentos nos editoriais, este gráfico nos mostra também que os contatos de Curt Lange se estendem até o continente

Europeu. Outro elemento a ser observado neste gráfico, tendo como referência este critério geográfico, refere-se ao percentual de artigos publicados no conjunto dos seis volumes de estudos. O número total de artigos nos seis volumes de estudos perfaz um total de 223 títulos. Deste quantitativo, 45% representam a América do Sul, 3% a América Central e 43% a América do Norte. Dentre outros aspectos que não serão tratados neste estudo, este desenho nos mostra que o discurso de integração entre as Américas promovido por meio do Americanismo Musical encontra um campo fértil no projeto do Boletim.

Com relação às obras publicadas nos suplementos musicais podemos observar o gráfico abaixo sob a mesma perspectiva:

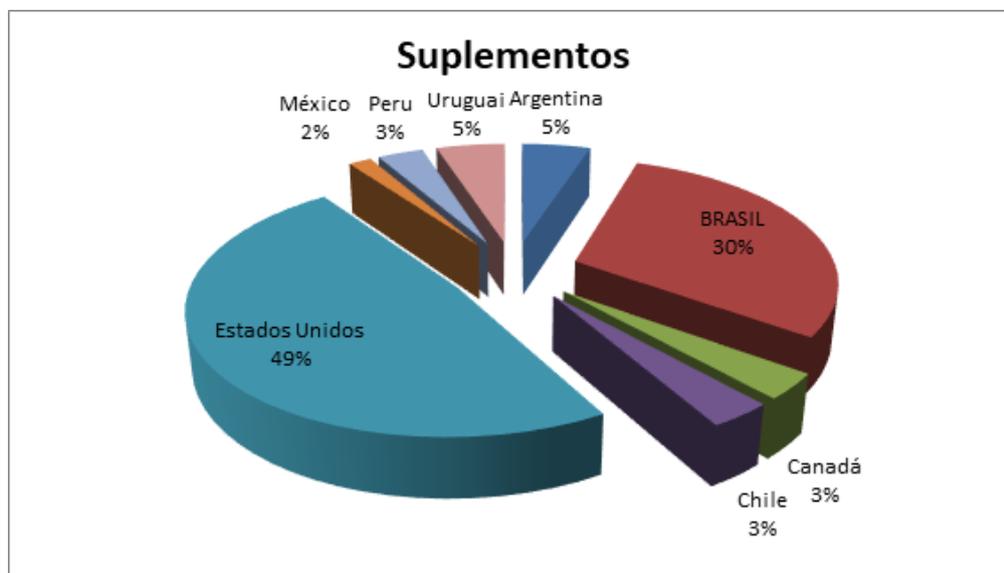


Gráfico 2: Produção de obras nos Suplementos Musicais / Percentual por país da.

São 79 títulos (obras musicais) editados no conjunto de volumes dos suplementos musicais. Em termos quantitativos, a América do Norte, com 54% dos trabalhos supera a América do Sul com 46%. Diferente dos artigos, em termos musicais os trabalhos concentram-se nas Américas Norte e Sul. A diversidade geográfica dos países com relação ao repertório musical editado é reduzida se comparada aos volumes de artigos. Ainda assim, principalmente se considerarmos a dimensão continental do

Boletim e as condições de produção e difusão nas décadas de 1930 e 1940, somada às variantes que diferenciam a linguagem musical é possível perceber neste desenho o lugar do Boletim como um importante canal de difusão e legitimação transnacional dos autores que produzem neste período.

Apenas a título de informação sem pretender uma análise quantitativa e/ou qualitativa destes dados, e buscando chamar a atenção para o aspecto das redes de sociabilidades estabelecidas por Curt Lange, tendo como discurso o Americanismo Musical e como território de ação o *Boletim Latino-Americano de Música*, destacamos que 158 autores escrevem nos seis volumes de estudos. Dentre estes autores, 12 são mulheres. No conjunto dos suplementos, são 64 compositores, sendo 5 mulheres. Se observarmos a participação feminina no Boletim sob a ótica da distribuição geográfica percebemos que cinco mulheres na América do Sul, *Maria C. Aldunate*, Santiago do Chile; *Oneyda Alvarenga*, São Paulo; *Esmeralda Escuder*, Montevideo; *Heloísa Fagundes Grassi*, São Paulo; *Irene da Silva Mello Carvalho*, Rio de Janeiro escrevem artigos e apenas *Dinorá de Carvalho*, do Brasil, publica no Suplemento Musical. A América Central está representada pelo estudo de *Maria Muñoz Quevedo*, Havana, Cuba. Na América do Norte os EUA respondem pela participação feminina com artigos de *Ira M. Altshuler* e *Bessie Shebesta*, Eloise, Michigan; *Isabel Parkman*, Nova York; *Lota M. Spell*, Austin, Texas, e com as obras musicais de *Marion Bauer*, *Ruth Crawford*, *Vivian Fine* e *Mary Howe*. Do continente europeu escrevem estudos *Ana Lechner*, Viena e *Hana Weislova*, Praga. Somente na década de 1940, nos números de 1941 e 1946 que obras musicais de mulheres aparecem editadas no Boletim. A questão de gênero no âmbito da produção dos seis números do periódico impressos entre 1935 e 1946 é um aspecto que merece ser analisado. Apesar de ressaltar este ponto o assunto não será tratado nesta tese.

Em 1944, quando o sexto número do Boletim está em processo de organização no Brasil, Mário de Andrade escreve sobre esta futura publicação. A síntese apresentada pelo intelectual brasileiro acerca das categorias temáticas (Etnografia e

Folclore; História; Ensino; Vida Musical)¹⁵³, provavelmente teve como referência o conteúdo dos estudos publicados cinco volumes anteriores e apoia-se também nas palavras de Curt Lange (1935) ao escrever no editorial do primeiro volume sobre a orientação da “pedagogia, história, estética e investigación” para “la creación musical latino-americana” (LANGE, 1935, p. 9) expressa no espaço do Boletim Latino-Americano. Soma-se a isso o conhecimento de Mário de Andrade acerca do projeto em andamento do sexto número do periódico, considerando-se seus contatos com o editor do Boletim e seu papel como um dos principais articuladores da rede construída por Curt Lange no Brasil, como veremos no capítulo 4.

O critério de classificação mencionado por Mário de Andrade pode ser percebido em todos os números já editados e nos serve como parâmetro para visualizar a concepção geral do periódico. Na organização do sumário o editor adota uma classificação mista baseada nos seguintes aspectos: geográfico, que prevalece como principal eixo; temático, em linhas gerais obedecendo as categorias destacadas acima; e informativo, de características variadas. A questão da territorialidade é evidente nos números editados entre 1935 e 1941. No tomo de estudos e no suplemento de partituras, os trabalhos são agrupados pelo continente de origem do autor. De forma irregular, não ocorrendo em todos exemplares, nacionalidade e cidade dos autores são mencionadas. Esta maneira de estruturar o periódico é utilizada até o quinto volume e, no sexto, é abandonada.

Logo no primeiro número, de 1935, são esboçados alguns dos critérios - geográfico, linguístico e temático - que irão orientar a organização do volume de estudos e o suplemento de partituras nos números posteriores. Esta categorização (subcontinentes / continentes / matrizes linguísticas / assunto) não está definida no sumário do volume de estudos de 1935, mas apenas no corpo do periódico sob os títulos: “I Parte - Estudios Latino-Americanos”, “II Parte - Estudios Estadounidenses y

¹⁵³Crônica de Mário de Andrade, "Número Especial". Coluna "O Mundo Musical". *Folha da Manhã*. 18 de maio de 1944. (ANDRADE *apud* COLLI, 1998, p.147).

Europeus”, “ III Parte - Pedagogia Musical Educación Estética” e “ IV Parte Notas e Comentários”.

A partir do segundo volume, de 1936, o sumário ganha uma estrutura mais definida em termos geográficos, ainda que misturando as categorias linguísticas, geográficas, temáticas: "Estudos Latino-Americanos" (exemplares de 1936 a 1941); "Estudos Estadounidenses" (1936 a 1941); "Estudos Europeus" (exemplares de 1936 e 1937); "Estudos Asiáticos" (exemplar de 1936); "Pedagogia Musical-Educação Estética" (exemplares de 1935 a 1937); "Suplemento de Artes Plásticas latino-americanas" (exemplar de 1937); além das Seções de Informes que receberão nomes distintos em cada exemplar.

Desde o primeiro volume (1935) até o terceiro (1937), os estudos sobre ensino e educação musical são reunidos na seção "Pedagogia Musical-Educação Estética". A temática educacional mantém-se no quarto (1938) e quinto números (1941), sem receber destaque na estrutura do sumário, encontrando-se nestes dois exemplares, enquadrada no critério geográfico. No sexto e último volume (1946), os artigos são organizados pelo nome dos autores por ordem alfabética. O critério geográfico desaparece e as categorias temáticas destacadas na crônica de Mário de Andrade em 1944 - Etnografia e Folclore; História; Ensino; Vida Musical - podem ser identificadas como um traço de continuidade em toda a coleção. No que se refere à categoria “Ensino”, a produção brasileira sobre o tema é relevante para o objeto desta tese e será apresentada em outro tópico deste capítulo.

Os títulos das Seções de Informes não possuem um padrão regular. Embora existam estas variações o objetivo é atualizar e esclarecer o leitor. Estas seções encerram significativas informações sobre a rede estabelecida em torno do Boletim. São encontradas referências sobre a distribuição do periódico, bem como sobre as ações dos colaboradores no cenário nacional e internacional. Para além do caráter informativo acerca da circulação de ideias e produção de conhecimento, o discurso contido nestas seções demonstra as estratégias utilizadas no sentido de assegurar ao Boletim um lucro simbólico e material. Ou seja, os organizadores procuram garantir o futuro das próximas edições, tornando público os compromissos assumidos. Esta hipótese baseia-se na fala

de Curt Lange ao longo das publicações e, principalmente, na observação dos informes sobre o Brasil.

As informações e notas encontradas nas seções de informes são significativas para entendermos como, gradualmente, foram construídas as relações entre os agentes sociais envolvidos com o campo musical no Brasil e no contexto das Américas. O texto destas seções, em grande parte escritos por Lauro Ayestarán, musicólogo e secretário do Instituto de Estudos Superiores, que trabalha ao lado de Curt Lange no periódico, relata acontecimentos e iniciativas das pessoas e instituições dos países colaboradores. Dois exemplares, o segundo de 1936 e o terceiro de 1937, diferenciam-se dos demais pela variedade de seções de informes. No número de 1936 encontramos as seções "Conferências - Classes", "Informes de la Sección de Investigaciones Musicales" e "Notas e Comentarios". As duas últimas apresentam informações curtas sobre os colaboradores e atuação profissional. Nesta mesma linha, o terceiro volume, de 1937, é contemplado com quatro novas seções reunindo diferentes tipos de informes sob os títulos: "Difusión musical en la América Latina", "Publicaciones recibidas", "De nuestro archivo" e "Noticias varias".

Uma seção denominada "Suplemento de Artes Plásticas Latino-Americanas", inaugurada na terceira edição, de 1937, se destaca do conjunto e pode ser apontada pelo caráter de excepcionalidade. A iniciativa expressa o esforço do editor em estabelecer um diálogo mais estreito com as Artes Plásticas. Dois estudos teóricos sobre o tema são produzidos e, segundo Lange (1937) outros estudos estavam prontos ou em elaboração, demonstrando um interesse recíproco (editor do Boletim e agentes do campo das artes plásticas) em publicar no Boletim. O intenção de valorizar as artes plásticas enquanto área de conhecimento, sem circunscrevê-la somente a um espaço ilustrativo já está expresso na primeira edição, de 1935, quando Curt Lange (1935) externa no editorial não apenas sua intenção em ampliar o uso de imagens ao considerar que "el actual no será su aspecto definitivo"(p10), como também acrescenta que "la colaboración de destacados pintores, representa una iniciativa que más adelante tomará la importancia que merece la creación de las artes anexas a la música" (LANGE, 1935, p. 11).

A gradual aproximação com as artes plásticas tecida pelo editor do Boletim atinge o seu ápice no terceiro volume (1937) com a criação da seção "Suplemento de Artes Plásticas Latino-americanas". Um longo texto assinado por Curt Lange (1937) abre esta nova seção. O editor discorre sobre o "divórcio" existente entre todas as artes, e ao abordar a questão da formação "unilateral" dos músicos justifica a inclusão desta nova seção de artes plásticas:

La inclusión de este Suplemento en nuestro Boletín, tiene dos finalidades. En primer término, pretende interesar a los artistas plásticos en el movimiento de dignificación de las artes latino-americanas que emprendió la Sección de Investigaciones Musicales. Y luego, quiere evitar que los músicos se vuelvan demasiado unilaterales. Solamente una visión armoniosa de las actividades artísticas puede conducirlos a una creación a su vez amplia y satisfactoria (LANGE, 1937, p.199).

O considerável uso de imagens no conjunto de edições do Boletim circunscreve a participação de artistas plásticos e fotógrafos, não obstante as dificuldades encontradas pelo editor, que se justifica: "para que las ilustraciones fuesen abundantes, se tuvo que recurrir al archivo privado" (LANGE, 1935, p10). A grande maioria dos trabalhos é ilustrada por uma seleção de imagens que representam manifestações artísticas e históricas da América Latina. Estas imagens retratam obras de arte de caráter acadêmico e popular (esculturas, cerâmicas, pinturas, gravuras, dentre outras), monumentos arquitetônicos de diferentes cidades e países, manifestações culturais populares (danças, grupos instrumentais e instrumentos musicais), partituras e outros tipos de documentos históricos. Muitos dos estudos publicados possuem registros fotográficos exclusivos.

Encontrada em profusão, a fotografia pode ser analisada sob diferentes perspectivas. Parte do grupo heterogêneo de imagens não está associada aos estudos e cumpre principalmente uma função ilustrativa, sem perder seu valor documental. Muitas destas imagens possuem autoria identificada. Uma parcela deste conjunto pertence a instituições públicas e particulares, agências tratadas nesta tese como colaboradoras do

Boletim. Seus nomes são sempre mencionados nos agradecimentos ou em campos específicos nas variadas seções do periódico.

O discurso e as iniciativas de Curt Lange demonstram a preocupação com a formação cultural mais ampla do profissional de música. Além disso, ao procurar construir um espaço para as Artes Plásticas e Visuais dentro do Boletim expressa ainda o interesse em estreitar os laços com este campo e agregar novas redes, possivelmente, visando também fortalecer o Americanismo Musical. Esse movimento defende o papel fundamental das artes no processo de consciência dos povos. O esforço do editor do Boletim parece não ter sido suficiente para afirmar o assunto, de forma consistente, na pauta de trabalhos produzidos para o periódico. Nenhum outro estudo sobre o tema é publicado nos números posteriores e a seção “Suplemento de Artes Plásticas Latino-Americanas” não retorna ao periódico. O lugar de destaque que as artes plásticas e a fotografia ocupam nos artigos e em outros espaços do periódico ultrapassa sua função ilustrativa. Apesar da riqueza de informações que este material oferece, não será feita uma análise iconográfica das imagens impressas nos seis números do Boletim.

O interesse em fortalecer o campo musicológico, iniciado em 1935 com o Boletim, por meio do “movimiento de dignificación del arte musical latino-americana” (LANGE, 1935, p. 9) expressa-se especialmente com relação ao investimento na difusão da produção musical dos compositores das américas naquele momento. A atualização do músico profissional parece também ser uma das funções que colocam o suplemento de partituras, como objeto de destaque. É este Suplemento Musical que examinaremos a seguir.

3.1.1. Os Suplementos Musicais e as discontinuidades

O Suplemento Musical é composto basicamente por partituras. Possui um editorial em que Curt Lange aborda questões relativas ao repertório publicado, faz análises musicais e discute aspectos mais amplos referentes ao campo musical. Este suplemento possui certa autonomia, já que sua impressão não está atrelada ao volume de

estudos. Alguns de seus números são editados em momentos distintos dos tomos estudos.

Variantes na forma de organização do sumário decorrentes da natureza do material (obras musicais) fazem o suplemento musical destoar do volume de estudos. Um tipo de classificação musical associado ao critério geográfico (nacionalidade do compositor) é adotado em todos os números. Nos suplementos de 1935, 1938 e 1941 prevalece no sumário a formação instrumental das obras; e em 1937 e 1946 o nome dos compositores. O segundo número, de 1936, não possui suplemento musical nos padrões do periódico e representa uma excepcionalidade com relação ao conjunto. Na seção "Notas e Comentários" (p. 478) do volume de estudos de 1936 encontramos a indicação de um sumário prévio, denominado "Primer volumen de Música"¹⁵⁴ com a seguinte indicação: "em substituição ao Suplemento Musical". Este seria o sumário do primeiro volume de uma nova coleção, "Música Latino Americana", organizada por Curt Lange por meio da Seção de Investigações Musicais vinculada à Universidade de Montevideú. Nos exemplares posteriores o Suplemento Musical é impresso e retorna à cena.

Dirigidosespecialmente a músicos instrumentistas, compositores e regentesa organização desses suplementos demanda um trabalho de revisão específico, voltado para a escrita musical. O quinto número, de 1941, é o único que indica este tipo de serviço. No seu editorial Curt Lange menciona o nome de dois compositores, responsáveis pela revisão das provas: "Concluimos (...) agradeciendo a los compositores Hans Joachin Koellreutter y Camargo Guarnieri su cooperación desinteresada en la publicación de este volumen y la revisión de las pruebas" (LANGE, 1942, p.5). Neste quinto número, outro aspecto que chama a atenção é a referência feita a duas novas funções relativas à edição das obras musicais. A função de Editor Associado, ocupada por Charles Seeger, Chefe da Seção de Música da União Pan Americana, situada em

¹⁵⁴Os autores brasileiros, como consta no sumário prévio da nova coleção "Música Latino-Americana", são: Guarnieri, São Paulo (Segunda Sonatina, piano); Gnattali, Rio de Janeiro (Valsa no. 1 das Miniaturas, piano); Vianna, São Paulo (Refrão do Mutum – armonización de una canción popular de Bahia, canto e piano); Souza Lima, São Paulo (La Carta y Modelos de la serie "Canciones de Geishas", canto e piano); Carvalho, São Paulo (O Pipoqueiro, canto e piano); Pádua, Rio de Janeiro (Cantiga sentimental, canto e piano); Mignone, Rio de Janeiro (Cântico de Obaluayê, canto e piano). Informações extraídas do Boletim, 1936, p 478.

Washington (uma das instituições financiadoras deste volume). Esse agente também colabora neste volume como autor de obras musicais e de estudos. Além disso, o compositor H. J. Koellreutter responde pelo suplemento musical no cargo de Chefe de Publicações Musicais do Instituto Interamericano de Musicologia.

Neste momento, os programas de colaboração diplomática promovidos pela política de aproximação entre EUA e América Latina se intensificam. A troca de experiências e circulação entre os dois continentes por compositores, musicólogos, educadores musicais e instrumentistas é facilitada também pelas ações do recém-criado Instituto Interamericano de Musicologia dirigido por Francisco Curt Lange. O caso da criação dos novos cargos para a revisão do Suplemento Musical por intermédio deste Instituto é um exemplo. As diversas formas de participação nesta política de aproximação por parte de agentes do campo musical estão expostas nas páginas do Boletim explicitando a intrincada rede de sociabilidades que envolve estes diferentes tipos de intelectuais mediadores (GOMES; HANSEN, 2016). Os seis números do periódico possibilitam variadas dimensões interpretativas. Podem ser acionados como documento-monumento (LE GOFF, 2003) como veremos a seguir.

3.1.2 Colaboradores e a rede de distribuição

Um dos principais objetivos do Boletim Latino-Americano de Música é a circulação de ideias, de obras, e pesquisas sobre o acervo musical das Américas. A sua distribuição é uma das questões que suscita indagações. Curt Lange conta com o suporte do Ministério de Relações Exteriores do Uruguai e com a diplomacia dos diversos países que financiam o periódico ou colaboram por meio de suas instituições educacionais e culturais. Não há uniformidade com relação à distribuição do Boletim. As referências sobre representantes e distribuidores não aparecem em todas as edições.

No primeiro volume, de 1935, encontramos na Seção IV “Notas e Comentários” algumas informações relevantes para a compreensão da rede de distribuição. Ao explicar o “projecto de publicações futuras” Curt Lange nos oferece uma ideia de suas expectativas com o Boletim e, ainda, de sua atuação como intelectual

mediador que pesquisa, escreve, revisa, edita artigos e obras musicais e realiza palestras em uma constante articulação. De acordo com Lange o cenário era o seguinte:

[...] pasa de 600 el número de artistas y de 120 el de instituciones que apoyan decididamente a la Sección de Investigaciones Musicales. E ellos deben agregarse cientos de instituciones de Estados Unidos de Norte América, europa e Asia que contemplan con simpatía nuestra labor y demonstam tener un gran interés por las creaciones, la investigación y pedagogía musicales de la América Latina [...] (LANGE, 1935, p. 284).

Ainda nesta “Seção IV” de “Notas e Comentários” (1935), consta que será aberta uma “Sección de Avisos” para “Casas Editoras, fábricas y representantes de instrumentos y ramas anexas” e o rendimento “íntegro” desta seção destinado ao melhoramento do Boletim. Uma tabela apresenta as “tarifas de avisos” de acordo com o tamanho/página. Nos exemplares editados posteriormente não constam avisos publicitários. Nesta mesma página são elencados os “Agentes exclusivos para la propaganda y venda en Europa”: Publicidad Íbero-Americana, Barcelona. Esta informação está separada, deixando dúvidas se a venda ocorre apenas na Europa. Outro tópico indica a “central Distribuidora” no Brasil: Instituto Nacional de Música, Universidade do Rio de Janeiro. Um carimbo (tinta azul) acrescenta a Faculdades de Bellas Artes da Universidade de Santiago do Chile como distribuidora (LANGE, 1935, p. 284).

Os informes e notas encontrados nos exemplares de 1936 e 1937 são significativos para se perceber como, gradualmente, foram construídas as relações entre os agentes envolvidos com o Boletim no Brasil e no contexto internacional, refletindo-se na ampliação dos canais de distribuição pelos continentes. De acordo com os informes destes dois números, os principais representantes e distribuidores são os próprios colaboradores, ou seja, os autores que escrevem para o periódico e os

organismos públicos e privados, tais como escolas de música, universidades, associações e casas editoras.

Na edição de 1936, um informe na seção "Las actividades de la seccion de Investigaciones Musicales 1935-1936" mostra aspectos do processo de distribuição. Demonstra a importância da difusão como forma de ampliar a adesão de novos colaboradores, potenciais distribuidores. Uma nota sobre um episódio ocorrido na Espanha oferece pistas sobre o número de exemplares enviados a cada cidade e ilustra, também, os incidentes enfrentados com os trâmites de envio de material:

[...] lamentamos que el envío de **25 ejemplares** del primer tomo del Boletín, dirigido a **Barcelona**, se haya perdido totalmente. Las averiguaciones que hemos practicado al respecto no contribuyeron al esclarecimiento de este lamentable incidente y la desaparición de los 25 ejemplares que deberían haber llegado a manos **de los principales dirigentes del movimiento musical español**, estableciendo un contacto definitivo con nuestra Sección, há dificultado el conocimiento recíproco y la representación en este tomo, de España, mediante trabajos de profesores capacitados [...] (LANGE, 1936, p. 463).

No terceiro volume, de 1937, também encontramos informações fundamentais para a compreensão de certos aspectos da distribuição. Tanto o volume de estudos (p. 497-514) quanto o suplemento musical trazem listagens distintas com nomes de instituições e pessoas colaboradoras responsáveis pela distribuição do Boletim. As diferentes referências confirmam a autonomia entre os tomos de estudos e de partituras. Os países que recebem o material são indicados e, para cada um deles, são mencionadas até quatro cidades e as respectivas pessoas físicas, instituições públicas e casas editoras do local encarregadas da representação e distribuição do periódico. O critério geográfico, continente / país, é adotado na organização das listagens. Na América Latina, os países indicados para distribuição são: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Cuba, Colômbia, Costa Rica, Equador, El Salvador, Guatemala, México, Panamá, Porto Rico, Peru e Venezuela. As referências sobre os "Estados Unidos da América do Norte" aparecem separadas. No continente europeu: Alemanha, Áustria, Bélgica,

Checoslovaquia, Dinamarca, França, Inglaterra, Polônia, Portugal, România, Suécia, União Soviética.

3.2. O Boletim Latino-Americano de Música, um projeto estratégico

Criado por Francisco Curt Lange, então diretor do Instituto de Estudos Superiores da Universidade de Montevideu, o Boletim nasce vinculado à Seção de Investigações Musicais desse Instituto e representa o investimento do campo musical nas conexões com a História, a Etnografia, o Folclore e o Ensino. No texto de abertura do primeiro volume, o musicólogo e também editor do periódico escreve:

[...] al presentar a la opinión profesional y general este primer esfuerzo *visible* después de una labor silenciosa que abarca cerca de três años, podemos afirmar categóricamente que la creación musical latinoamericana, apoyada por la pedagogía, historia, estética e investigación, se emancipa positivamente y da así, tanto a sus artes hermanas como al público culto, un magnífico ejemplo de voluntad y deseo de superación [...] (LANGE, 1935, p. 9).

Os objetivos e características essenciais da publicação- a proposta de produção de conhecimento científico, a circulação de ideias, a difusão das manifestações artísticas e educacionais das Américas e a valorização da música latino-americana estão evidenciadas em sua estrutura. Os trabalhos e temáticas, bem como as informações técnicas sobre a produção e editoração do periódico desenharam uma cartografia do campo musical na América Latina, em suas variadas vertentes e oferecem diferentes possibilidades de leitura.

A edição dos seis números refletiu trabalho de cooperação internacional entre estudiosos e especialistas empenhados em traçar um panorama das expressões musicais nas Américas. Agências oficiais e particulares de diversos países são envolvidas nesta iniciativa. Os pressupostos que orientam o discurso artístico científico do Boletim baseiam-se na ideia de desenvolvimento de uma consciência sólida sobre a

cultura nacional dos países americanos, como condição prioritária para a afirmação da arte. Aspectos das ações estratégicas empreendidas pelos Estados americanos no sentido de conduzir uma política externa para a América Latina estão sinalizados no conjunto editado. O próprio nome do periódico, um Boletim Latino-Americano com a presença forte dos EUA é um indicativo. Sob o ponto de vista da cultura política, as ações no campo da música podem ser relacionadas ao estabelecimento da cultura pan-americana, que propõe o estreitamento das relações culturais entre os países americanos e têm como pano de fundo interesses econômicos e políticos.

O conjunto de publicações do Boletim Latino-Americano de Música possibilita a visualização tanto de aspectos das manifestações musicais nas Américas como dos atores sociais que estão em cena no contexto das políticas de aproximação cultural entre as nações americanas. O periódico constitui-se em instrumento aglutinador, território de diálogo e articulação entre intelectuais. Nos informes do segundo número uma nota sobre o I Congresso Nacional de Música realizado em Bogotá, em janeiro de 1936, dá voz ao compositor e musicólogo colombiano envolvido com a educação musical e a radiodifusão na Colômbia, Prof. Emirto de Lima, "activo colaborador de Barranquilla":

[...] 1. Que en el **Instituto de Estudios Superiores de Montevideo**, funciona una **Sección de Investigaciones Musicales**, dirigida por el notable musicólogo Professor Francisco Curt Lange, Sección que viene trabajando intensamente por el mejoramiento de las fuerzas vivas del arte musical latino-americana con estudios, recitales, conferencias, publicaciones de obras latino-americanas, la creación de un Museo latino-americano de instrumentos indígenas, partituras y demás documentos, la organización de Congressos latino-americanos de música, el intercambio con Universidades y centros de estudios musicales, la colaboración en problemas científicos, la confección y publicación de un Léxico Latino-Americano de Música, etc; 2. Que ultimamente **há visto la luz el primer tomo del Boletim Latino Americano de Música**, órgano de la Sección uruguiaia, revista que por su seriedade y cultura puede considerarse como una de las mejores publicaciones de su género en nuestro Continente [...] (LIMA, 1936, p 456). (Os grifos são meus)

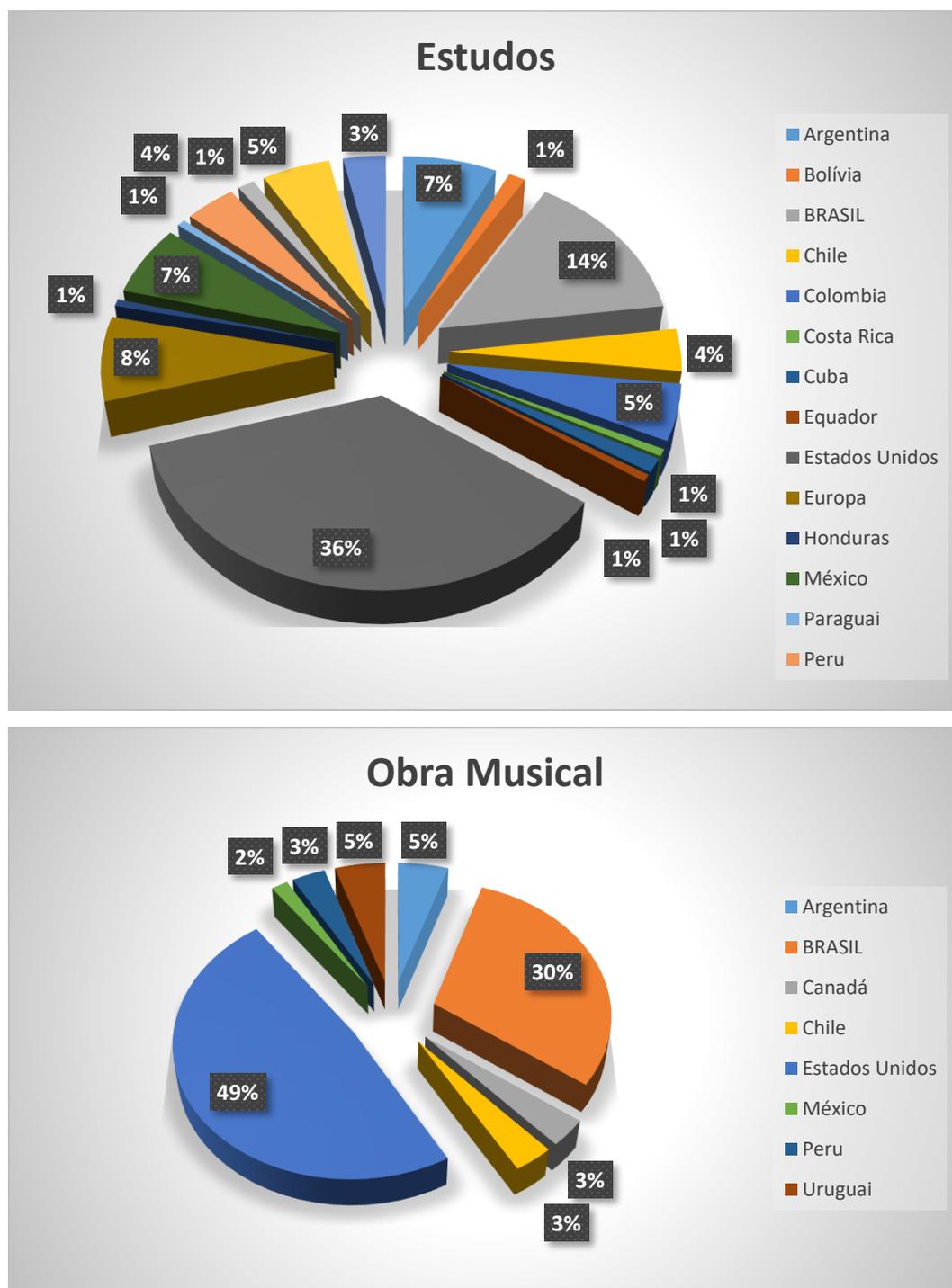
Fica evidente o amplo projeto político cultural desenhado pelos agentes que integram a rede articulada por Curt Lange por meio da *Sección de Investigaciones Musicales*. O Boletim passa a representar um espaço de promoção e legitimação das ideias e trabalhos dentro e fora do país. De forma diferenciada, os atores sociais que colaboram com o periódico marcam presença no cenário nacional e internacional dos anos 1930 e 1940. As palavras de Curt Lange logo no primeiro volume valorizam a rede já mobilizada naquele momento, com vistas a dar legitimidade ao Boletim e garantir um futuro promissor para a publicação:

[...] Pasa de 600 el número de artistas y de 120 el de Instituciones que apoyan decididamente a la Sección de Investigaciones Musicales. A ellos deben agregarse cientos de Instituciones de Estados Unidos de Norte América, Europa y Asia que contemplan con simpatía nuestra labor y demuestran tener un gran interés por las creaciones, la investigación y pedagogía musicales de la América Latina [...] (LANGE, 1935, p. 284).

Um dos aspectos que motiva esta investigação é a possibilidade de visualizar, por meio das edições do Boletim, como se delineou a participação de intelectuais e artistas - em especial dos brasileiros - de diferentes esferas, no progressivo sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos (BOURDIEU, 2001). As informações obtidas com esta análise possibilitam elucidar algumas das lacunas existentes sobre as ações colaborativas que decorreram no Brasil dos anos 1930 e 1940, entre pessoas e instituições de diversas áreas do conhecimento - Música, Educação, Folclore, História, Antropologia, Literatura, Teatro, Dança, Artes Plásticas - envolvidas com o ensino, a pesquisa, a criação e a difusão de bens culturais transformados em símbolos da nação.

A profissionalização do músico e a constituição de um campo para a Música e para a Musicologia no continente americano também significa uma preocupação para os intelectuais que se mobilizam em torno do Boletim, aqui pensado como uma ferramenta utilizada por um determinado estrato intelectual - musicólogos, músicos e educadores musicais - para expressar e fazer circular suas ideias, pesquisas e obras, bem

como para abrir espaços de oportunidades a esses profissionais. Abaixo apresentamos os gráficos indicando os países que colaboram nos seis números do Boletim mapeados a partir dos autores que escrevem estudos e obras musicais:



Gráficos 3 e 4: Estudos e Obras Musicais nos seis volumes do Boletim / Percentual por país.

De acordo com Mourão (1990), o Boletim Latino-Americano aumenta a publicidade e confere maior eficiência ao movimento Americanismo Musical ao funcionar como elemento aglutinador do público especializado, que passa a acompanhar a publicação em diversos países. Esta coleção torna-se um caminho para a compreensão do objeto de estudo desta pesquisa: o ensino de música e canto orfeônico implementado no Brasil dos anos 1930 e 1940, especialmente no Distrito Federal, por meio da mediação de agências de Estado. Aspectos como estratégias de difusão, entrelaçamento das redes, construção de legitimidade, e consagração estão expressos nos seis números do periódico e podem ser observados sob a perspectiva do registro de ações e projetos e circulação de ideias nas Américas das décadas de 1930 e 1940.

3.2.1. Francisco Curt Lange, o Americanismo Musical e o Boletim

A gênese do Boletim está relacionada ao *Americanismo Musical*, movimentocriado no início dos anos 1930, que tem Francisco Curt Lange como protagonista, curiosamente, um alemão que migra para a América do Sul em 1923 em busca de oportunidades. A constituição deste movimento remete não apenas às primeiras experiências do musicólogo no continente americano, mas também ao capital escolar e cultural acumulado em sua terra natal. As informações sobre a origem e trajetória deste alemão que se naturaliza uruguaio e morre aos noventa e quatro anos em Montevideu basearam-se principalmente nos trabalhos de Mourão¹⁵⁵ (1990) e Montero¹⁵⁶ (1998). Estes dois autores são referenciais para os estudos acadêmicos mais

¹⁵⁵Rui Mourão, jornalista e diretor do Suplemento Literário do Diário Oficial do Estado de Minas Gerais, na década de 1970, posteriormente diretor do Museu da Inconfidência de Ouro Preto é destacado na pesquisa de André Cotta (2008) pelas 244 cartas recebidas de Curt Lange. Além de biógrafo de Curt Lange, Mourão foi o editor de dois números especiais do Suplemento Literário a ele dedicados, em período especialmente conturbado, no qual sua coleção organizada a partir de pesquisa musicológica no acervo brasileiro gerou polêmicas no meio musical que resultaram em ações contra seu trabalho, além de intrigas, críticas jornalísticas moções e um processo no Conselho Federal de Cultura.

¹⁵⁶Luis Merino Montero, professor e musicólogo-investigador, nascido em Santiago do Chile, em 1943. Na Universidade do Chile desenvolve seu trabalho acadêmico como professor e dedica-se à pesquisa em musicologia, voltada especialmente para o estudo da música chilena e latino americana em sua interação

recentes sobre Curt Lange e o Americanismo Musical (ARCANJO JUNIOR, 2011; BUSCAIO, 2007; EGG, 2010; KATER, 1993; MONTERO, 1998; MOURÃO, 1990; MOYA, 2015). A relevância das ações de Curt Lange e seu protagonismo com relação ao movimento de conscientização dos valores culturais latino-americanos é consenso entre estes autores. O esforço empreendido por Francisco Curt Lange em difundir e registrar suas ideias e projetos em âmbito internacional pode ter influenciado a construção deste tipo de narrativa.

Um exemplo do esforço deste intelectual mediador (GOMES; HANSEN, 2016) são os dados divulgados pelo musicólogo em palestra proferida durante a IX Conferência Internacional Americana de Bogotá, em 1948. Francisco Curt Lange faz um balanço da atuação do Americanismo Musical. Segundo seu depoimento, desde 1934, ano da formulação dos seus propósitos, foram um total de 40 mil cartas, entre enviadas e recebidas, com interlocutores do seu projeto; 1.567 audições, concertos parciais ou integralmente compostos de música americana na América e na Europa (muitas obras sendo inéditas); 90 obras publicadas e 20 que ainda estariam no prelo. Desde 1940, foram realizadas aproximadamente 150 missões conferidas aos membros do Instituto Interamericano de Musicologia. Apontou também que, até a presente data, o Instituto atingiu o número de 25.000 colaboradores vinculados, entre profissionais e instituições (MOYA, 2015, p. 28).

Franz Kurt Lange nasce em 1903, na cidade de Eilenburg, na Alemanha, e morre em Montevideu no ano de 1997. Ao trocar a Europa pela América, e estabelecer-se definitivamente em Montevideu se faz cidadão uruguaio e passa a chamar-se Francisco Curt Lange. Bem antes de aportar no continente americano, aos seis anos, inicia sua formação musical com professores particulares e frequenta o Ginásio Real onde estuda grego, latim e recebe ampla formação musical e humanística. Criado em um ambiente abastado, desfruta de uma formação cultural voltada para as artes. Quando

com o contexto social, político, histórico, econômico e artístico. Desde 1973 desempenha função de Diretor da *Revista Musical Chilena*, vinculada à Faculdade de Artes da Universidade do Chile. Como Decano da Faculdade de Artes (1986-1987 e 1995-2003) publica na *Revista Musical Chilena* (1998) o estudo "Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción".

a Primeira Guerra irrompe em 1914, a Alemanha, principal protagonista do conflito, fica preservada no interior de suas fronteiras e o jovem Kurt Lange pode assim completar seus estudos. (MONTERO, 1998; MOURÃO, 1990).

As regras universitárias da época permitem que o aluno circule por diferentes universidades e escolha professores de sua conveniência. Além de cursar a Academia de Artes, diploma-se simultaneamente em Arquitetura e Musicologia, pela Universidade de Munique. Realiza estudos em antropologia, etnologia, romanística e filosofia, com especial ênfase em Friederich Nietzsche. É discípulo de Karl Vossler, importante referência da ciência linguística do período. Em 1918, após o final da primeira guerra, no momento em que a crise econômica e política liquida com o império germânico, Kurt Lange encontra-se inteiramente voltado para a musicologia. Neste período, o ingresso na docência de uma universidade encontra-se bloqueado pela crise econômica que o país enfrenta e, conseqüentemente, atinge as instituições. Com o patrimônio da família totalmente degradado, e sem nenhuma perspectiva para o exercício da musicologia, Lange é impulsionado a atravessar o oceano em busca de novas oportunidades. Seu amigo e professor de linguística, Karl Vossler aconselha-o a emigrar para a América. Recebe convite para se transferir para os Estados Unidos, mas a viagem é inviabilizada uma vez que a quota de admissão de estrangeiros no país se esgota. Parte para a América do Sul em 1923 e, devido às ligações internacionais do pai, é bem recebido em Buenos Aires (MONTERO, 1998; MOURÃO, 1990).

Franz Kurt Lange recebe convite para ingressar na Universidade de Buenos Aires e desenvolver pesquisa na área de folclore musical e etnomusicologia. Inicialmente, prefere não assumir nenhum compromisso e parte para estabelecer um reconhecimento preliminar do continente. Durante quatro meses viaja e estabelece contatos pelo interior da Argentina e Uruguai. Na cidade de Minas, no estado de Lavalheja, conhece Maria Luísa Vértiz, que viria a se tornar sua esposa. Neste período, aplica-se na redação de sua tese de doutoramento em musicologia, que deveria ser entregue à Universidade de Bonn (MOURÃO, 1998).

Sob a presidência de José Battle y Ordonés, o Uruguai atravessa um período de estabilidade política e econômica. Interessado em apoiar iniciativas voltadas

para o desenvolvimento científico e cultural, o governo uruguaio convida o musicólogo para "colaborar en la creación de una organización musical estatal, centralizada y compleja" (MONTERO,1998,p.11), alinhada com organismos educacionais e culturais europeus. Com este convite o jovem alemão se estabelece em Montevidéu, recebe nacionalidade uruguaia e casa-se, em 1926, com Maria Luísa Vértiz, sua esposa e companheira por mais de meio século. Segundo Montero (1998), seus vínculos com o governo uruguaio mantêm-se até o fim de seus dias, quando desempenha a função de adido cultural do Uruguai em Caracas.

No cargo de diretor da Discoteca Nacional de Montevidéu colabora com a emissora de rádio Serviço Oficial de Difusão Rádio-elétrica (SODRE), criada em 1929. Empenha-se na organização discográfica e programação musical da emissora CX6 (inicialmente denominada CWOA), visando o emprego da então nascente difusão radioelétrica como meio de educação das massas, assim como de difusão artística e científica. Em poucos anos de funcionamento, o SODRE conta com um acervo de quarenta mil discos. Dotado de orquestra e discoteca, o órgão torna-se a base de sustentação da vida musical do Uruguai (MONTERO,1998). Ao se apresentar a Mário de Andrade (1932) e, posteriormente, a Villa-Lobos (1933) em seu primeiro contato estabelecido por correspondência, Francisco Curt Lange menciona, como referência o trabalho realizado à frente da Discoteca Nacional de Montevidéu.

Em dois estudos acadêmicos, "Mário de Andrade, Francisco Curt Lange e Carleton Sprague Smith: as discotecas públicas, o conhecimento musical e a política cultural" de Carozze e Toni (2013) e "A Discoteca Pública Municipal de São Paulo: um projeto modernista para a música nacional" de Moya (2010) o desempenho de Lange com o SODRE é destacado, bem como a troca de informações sobre o assunto entre o musicólogo alemão e Mário de Andrade. Ambos estão interessados nos aspectos educacionais e nas possibilidades oferecidas pelas discotecas públicas com relação à divulgação e pesquisa de acervos musicais.

Na primeira carta escrita a Villa-Lobos, Curt Lange identifica-se também como "Presidente de la Asociación Nacional de Educación Estética del Niño" e demonstra interesse em "saber algo de sus procedimientos" referentes à "obra de

pedagogia musical que está realizando em estes momentos”¹⁵⁷. O ensino torna-se uma preocupação fundamental para o musicólogo. Como assessor do Conselho de Educação cria a cadeira de História e Estética da Arte para o nível médio e a Divisão de Pesquisas Musicais do Instituto de Estudos Superiores da Universidade de Montevideu. De 1931 a 1938, publica os seguintes livros: *A Educação Musical nos Países do Prata*, *Fonografia Pedagógica* e *Problemas da Pedagogia Musical Contemporânea* (MONTERO, 1998).

No início dos anos 1930 inicia pesquisas sobre a música uruguaia, argentina, brasileira e de outros países vizinhos e inaugura o movimento “Americanismo Musical”. Com esta proposta, Francisco Curt Lange lança as bases de uma longa e ampla atividade profissional: é o diretor e editor do *Boletim Latino Americano de Música* (1935-1946), organiza o *Primeiro Festival Latino Americano de Música* (1935), idealiza e é co-fundador do *Instituto Interamericano de Musicologia* (1938-1940) e da *Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores* (1941)¹⁵⁸ e, também, editor de outros periódicos "como a *Revista de Estudios Musicales* (Mendoza, Argentina) e a *Revista Musical de Venezuela* (Caracas, Venezuela)"(COTTA, 2006,p. 76).

Rui Mourão o considera um homem "voltado ao mesmo tempo para o estudo de gabinete e para uma atuação objetiva" (MOURÃO, 1990, p.19). Segundo Antônio Alexandre Bispo, em homenagem a Curt Lange no Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia, "Francisco Curt Lange: 80 anos"¹⁵⁹, a formação do musicólogo "se deu por influência de mestres que não dissociavam a musicologia das considerações de ordem filosófica, política e historiográfica"(BISPO *apud* MOURÃO, 1990, p. 19). Para Mourão (1990) os substratos nietzscheanos de sua formação, traduzidos pela "vontade de potência"(BISPO, 1984/1985 *apud* MOURÃO, 1990, p. 21), podem ser associados às condicionantes que o levaram a realizar um amplo trabalho em âmbito internacional. Em meio à organização de serviços, à realização de pesquisas, à difusão e pedagogia musical em escala cada vez mais ampla, Francisco Curt Lange, no começo dos anos 1930, elabora "os princípios de uma política de

¹⁵⁷Acervo MVL. **Pasta Francisco Curt Lange. FE 1915 PG01-02**. Montevideo, 08. Mar. 1933.

¹⁵⁸Acervo Curt Lange - Universidade Federal de Minas Gerais. UFMG. Acesso: mai. 2016
<https://curtlange.lcc.ufmg.br/pguia>.

¹⁵⁹In: Boletim da Sociedade Brasileira de Musicologia. São Paulo (2), 1984/1985, p 48-67.

desenvolvimento cultural para o continente americano" (BISPO *apud* MOURÃO, 1990, p. 22), denominada Americanismo Musical, e torna-se "um dos principais responsáveis pelo avanço da musicologia latino-americana e especialmente pelo desenvolvimento da musicologia histórica brasileira"¹⁶⁰.

Ao formular o conceito sobre o Americanismo Musical e atuar no sentido de implementá-lo, Curt Lange pode ser considerado um intelectual mediador (GOMES; HANSEN, 2016). A defesa das origens e da produção das expressões artísticas musicais dos países americanos e o intercâmbio deste conhecimento entre as Américas são as principais vertentes deste conceito e a base de sua atuação. A concepção de *Americanismo Musical* é publicada por Curt Lange em 1934, por intermédio do Instituto de Estudos Superiores do Uruguai, organismo vinculado à Universidade de Montevideu. Ministrando conferências, cursos e seminários em países da América Latina, Estados Unidos e Europa o musicólogo faz circular suas ideias. Como americanista defende o "conhecimento da evolução da música no nosso continente e a urgência de se resgatar as tradições nacionais e folclóricas de cada região"¹⁶¹. Considera que a forte influência dos padrões europeus nas composições dos autores americanos propicia a repetição de fórmulas nas linguagens musicais e o desconhecimento acerca das manifestações musicais do seu próprio país e dos países vizinhos. O Americanismo Musical prega a recuperação e a organização do acervo cultural de cada nação, como forma de evitar que estas manifestações caiam no esquecimento ou se percam. As funções das bibliotecas, museus, escolas de música, institutos musicais e discotecas são redimensionadas como importantes espaços de preservação e difusão da cultura nacional. (MOYA, 2015).

Os intelectuais e músicos que compartilham desta concepção acreditam que a difusão das tradições nacionais e folclóricas de cada região e do acervo musical dos países americanos levaria as novas gerações de compositores a uma (re) apropriação destas manifestações culturais. O periódico nasce com a missão de conferir maior eficiência à publicidade do movimento. Um dos principais objetivos do Boletim é a

¹⁶⁰Acervo Curt Lange - Universidade Federal de Minas Gerais. UFMG. Acesso: mai. 2016
<https://curtlange.lcc.ufmg.br/pguia>.

¹⁶¹"Americanismo Musical: la sección de investigaciones musicales, su creación, propósitos y finalidades". Montevideo: Instituto de Estudios Superiores. Francisco Curt Lange, 1934.

difusão do Americanismo Musical, movimento formulado em termos de uma política de desenvolvimento cultural para o continente. Ao aglutinar especialistas e instituições o periódico torna-se o mais importante instrumento de circulação dos conceitos defendidos pelo Americanismo Musical.

A ideia de uma comunidade latino-americana¹⁶² está representada nas páginas do Boletim Latino-Americano de Música. O editor busca reunir esforços para tentar mapear o continente pelas expressões culturais. Em torno de objetivos comuns mobiliza uma diversidade de autores e trabalhos de variadas nacionalidades. Para Benedict Anderson (2009), esta concepção de unidade tem sua origem nos movimentos de independência nacional dos estados crioulos do continente americano do final do século XVIII e começo do XIX. Segundo este autor, esta condição de comunidade politicamente imaginada é modular e pode ser transplantada, em seus diversos graus de autoconsciência e oficialidade para outros terrenos sociais. Neste sentido, esta ideia de comunidade latino-americana pode ser igualmente associada ao contexto histórico das Américas dos anos 1920 e 1930, ocasião em que a proposta de uma cultura pan-americana é revigorada e o Americanismo Musical ganha espaço, ainda sem o tom do pan-americanismo da década seguinte, estimulado pelos EUA. É neste primeiro momento que o periódico é criado e entra em circulação. Sua narrativa imprime estruturas horizontais de camaradagem na tentativa de despertar a noção de integração entre as "tierras hermanas de América"(LANGE, 1946, p.3). As expressões musicais são objeto de interesse da publicação entendidas aqui como um "produto cultural específico" da "condição nacional" (ANDERSON, 2009, p.30).

O modo utilizado para operar o conceito do Americanismo Musical faz emergir um "nós" coletivo que irmana as relações (ANDERSON, 2009). A intenção do musicólogo é promover a síntese das influências indígenas, africanas, ibéricas e anglo-saxônicas. A diversidade linguística dentro do espaço americano também não era considerada um obstáculo para este ideal integracionista. A troca de experiências, a

¹⁶²Sobre este tema ver: Fernanda Nunes Moya (2015); Kátia Gerab Baggio (1998); Loque Arcanjo Junior (2011), Maria Ligia Coelho Prado (2001).

busca de apoio mútuo e a divulgação das manifestações culturais de um lado para o outro das fronteiras representa o caminho para o soerguimento musical do todo. Em termos práticos, o espírito de comunidade irmanada se sobrepõe às desigualdades quando, o espaço do Boletim promove a produção intelectual de colaboradores de diferentes países latino-americanos, inclusive daqueles que não financiam o periódico.

De acordo com Mourão (1990), a necessidade de melhoria do nível de informação técnica no continente é um dos aspectos que impulsiona a bandeira do Americanismo Musical. Entendia-se que era indispensável que academias, conservatórios e outros estabelecimentos dedicados à formação especializada, principalmente na América Latina, tomassem conhecimento daquilo que se praticava na Europa. Um urgente estabelecimento de canais de comunicação seria um dos caminhos para aplacar os desníveis que ocorriam no continente sul americano de um país para o outro. Curt Lange desenvolve uma ação de proselitismo em nome do Americanismo Musical. Em seu projeto de integração cultural do continente americano, constrói uma profícua rede internacional de colaboradores. Corresponde-se com centenas de pessoas e, a partir destes contatos, viaja por diversos países, inclusive pelo Brasil, por conta própria ou financiado por pessoas ou instituições que apoiam seu trabalho, para realizar conferências, cursos e seminários (MOURÃO, 1990).

Ao idealizar os conceitos que norteiam o Americanismo Musical e ao assumir o papel de principal divulgador do movimento, Curt Lange assume dupla função. Segundo o ponto de vista de Mônica Velloso (1982), o musicólogo pode ser considerado um intelectual "produtor" e "militante".¹⁶³ As evidências de seu caráter militante perante a defesa de suas ideias podem ser verificadas em diferentes fontes. Em trecho da carta escrita a Villa-Lobos, em julho de 1935, encontramos um exemplo desta

¹⁶³Monica Velloso utiliza a análise de Pierre Ansart sobre o campo das ideologias políticas enquanto um espaço hierarquizado para tratar o papel dos intelectuais no Estado Novo. Velloso esclarece que, sob a perspectiva deste autor, os agentes sociais executam tarefas diversificadas, desempenham diferentes funções a partir do seu grau de vinculação com a ideologia política, mais especificamente, de acordo com o processo de elaboração e difusão de certa ideologia política. Pierre Ansart cria uma tipologia para o quadro dos partidos políticos, onde se distinguem os produtores, os militantes, os simpatizantes e o público em geral. A autora estende esta tipologia aos intelectuais participantes do projeto ideológico estado-novista e é a partir de sua perspectiva que analiso a atuação de Francisco Curt Lange (VELLOSO, 1982, p. 77).

postura: "Creo innecesario decirle que haga ver cuanto sea necesario al amigo Salinas Cossio. El es un gran amigo de nuestro movimiento y esta dispuesto a bregar por nuestras ideas en el Perú."¹⁶⁴. A expectativa do musicólogo se concretiza em 1936, pois o segundo volume é financiado por instituições públicas peruanas em parceria com a iniciativa privada. Guillermo Salinas Cossio está entre os que apoiam financeiramente o periódico. Sua colaboração acontece também como autor, com um estudo publicado nesta segunda edição do Boletim.

Outro exemplo do papel que o musicólogo desempenha como intelectual "produtor" e "militante" pode ser encontrado na carta publicada no terceiro volume (1937), dirigida a Domingo Santa Cruz, Decano da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Chile. Lange atribui ao esforço deste agente a criação da primeira Faculdade de Belas Artes do continente. Considera a iniciativa uma "mission histórica", "un movimiento nacional de vastas proporciones para su país e nuestra América". Busca estabelecer uma cumplicidade e um paralelismo entre ambas as ações. O teor de suas palavras expressa o discurso laborioso do musicólogo em prol de suas ideias. Demonstra ainda a abrangência das redes tecidas pelo musicólogo e as articulações empreendidas para conseguir publicar e distribuir o Boletim em âmbito internacional:

[...] Nadie mejor que Ud. sabe lo que es la lucha. (...) Saluto em Ud. a un compañero de lucha que comprendió y estimuló al Americanismo desde sus comienzos. He aquí el resultado de três años de duro batallar. La cadena se há cerrado. Venezuela, Cuba y Mexico están prácticamente incorporados. Um vastíssimo panorama se abre ante nuestros ojos experimentados por la lucha [...] (LANGE, 1937, p. 7).

O estreito vínculo do Boletim com a universidade está caracterizado desde sua gênese. Sob a chancela do Instituto de Estudos Superiores do Uruguai, por meio da Seção de Investigações Musicais da Universidade de Montevideú são lançados os

¹⁶⁴Carta de Francisco Curt Lange dirigida a Heitor Villa-Lobos. Trata de assuntos relacionados ao Boletim Latino Americano de Música e refere-se ao "amigo e professor" Guillermo Salinas Cossio, responsável por entregar ao compositor, em Buenos Aires, o primeiro volume do Boletim Latino Americano de Música, e solicita materiais para o segundo volume do periódico. (Acervo MVL. **Pasta Instituto de Estudos Superiores do Uruguai**, FE1916. Montevideú, jul. 1935).

quatro primeiros volumes (abril de 1935 a dezembro de 1938). Os números posteriores, os volumes cinco (1941) e seis (1946) são editados por um novo organismo, o Instituto Interamericano de Musicologia, iniciativa que tem Curt Lange como protagonista.

Oficialmente criado em 1940, o novo Instituto começa a ser divulgado em 1938. A capa do quarto volume (1938) traz um desenho de seu projeto. A imagem sugere a integração cultural como uma moderna perspectiva de futuro para o novo continente americano: a música, representada por pautas musicais, envolve um prédio¹⁶⁵ de linhas modernistas, localizado no centro das Américas. A representação das expressões musicais conecta os dois hemisférios.

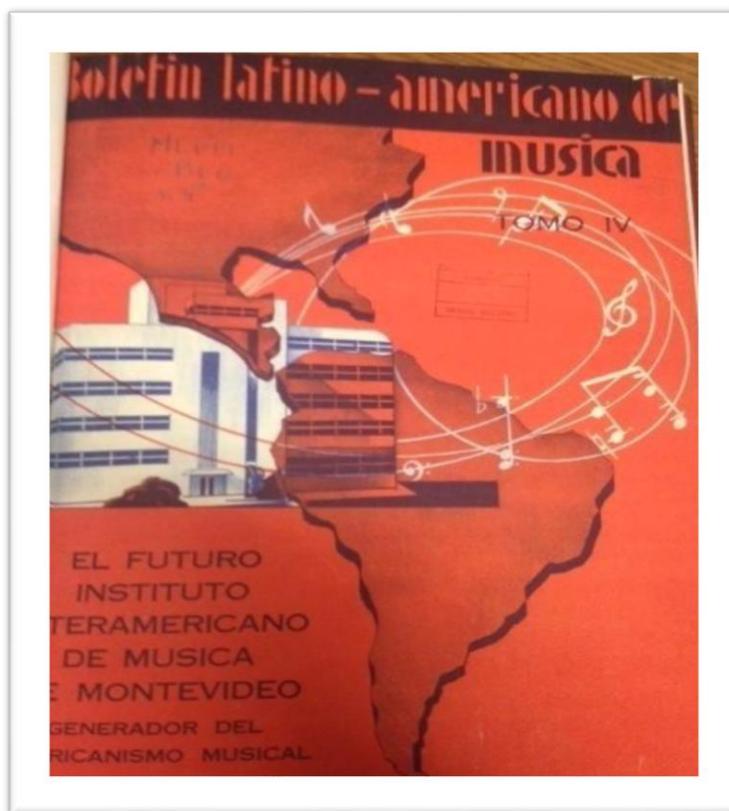


Figura 33: Capa do Suplemento Musical, volume IV, 1938.

¹⁶⁵ Não foi possível levantar referências sobre este projeto arquitetônico.

Uma nota dentro da publicação, em letras de tamanho superior ao corpo do texto, anuncia aos leitores:

[...] El Instituto Interamericano de Música com sede em Montevideo, generador del Americanismo Musical, alta escuela de cultura e investigaciones musicales, centro de publicaciones, irradiador de conciertos, consejero en matéria de educacion musical, es una necesidad continental. Contribua con su fe en el Americanismo Musical para que este Instituto se vuelva una realidad americana [...] (LANGE, 1938,p. 861)

Este texto propaganda sintetiza os objetivos do Americanismo Musical, um movimento que se apóia em valores como educação, investigação e produção de conhecimento para reunir e irmanar, pela diversidade cultural, o continente americano. Indica também que os entendimentos para a criação do Instituto Interamericano de Musicologia¹⁶⁶ - organismo supranacional, a ser sediado em Montevideú - já estavam em andamento desde 1938. Na ocasião, o fomento às investigações e criações musicais no continente americano recebe impulso. O lançamento da quarta edição do Boletim em dezembro de 1938 coincide com a realização da VIII Conferência Internacional Americana, em Lima. Em documento que trata dos preparativos para esta conferência, enviado pela Embaixada do Peru ao compositor Heitor Villa-Lobos observamos as práticas de mediação cultural e as instâncias governamentais mobilizadas neste contexto:

[...] Atendiendo solicitud de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, el Ministerio de Relaciones de mi país se ha dirigido a esta embajada, instruyéndola para que obtenga y envíe a ese Despacho partituras sinfónicas breves escritas por Ud para que sean interpretadas en el festival de música pan-americana, que se está preparando con ocasión de reunión de la Conferencia Internacional Americana, que tendrá lugar en Lima en los primeros días de diciembre próximo [...] (23set.1938).¹⁶⁷

¹⁶⁶ Na divulgação do novo Instituto, presente tanto na capa como na nota dentro do quarto volume (1938), seu nome aparece como Instituto Interamericano de Música. Oficialmente o Instituto passa a chamar-se Instituto Interamericano de Musicologia.

¹⁶⁷Acervo MVL. (Pasta Embaixada do Peru. FE 2486, Rio de Janeiro, 23. Set. 1938.)

A expansão do pan-americanismo e a implementação da política externa de "boa vizinhança" pelos Estados Unidos promovem um maior investimento no campo musical latino americano. Estes investimentos resultam em um sistema de colaboração entre intelectuais e músicos por intermédio da Divisão de Música da União Pan-Americana de Washington e do Institutes of Latin American Studies. (CAROZZE; TONI, 2013). Outros dois eventos realizados no ano seguinte, em 1939, o *Congresso Internacional de Musicologia*, em Nova York, e a *Conferência de Relações Interamericanas* organizada pelo Departamento de Estado Americano, em Washington mobilizam agentes envolvidos com este programa de aproximação cultural. De acordo com Mourão (1990), Curt Lange é convidado pelo Secretário de Estado dos EUA, para proferir palestra nesta primeira *Conferência de Relações Interamericanas*, realizada na Biblioteca do Congresso¹⁶⁸, em Washington. Dentre as deliberações fixadas nestes dois eventos está a escolha de Montevideu como cidade sede dos trabalhos de investigação e promoção da música americana. Provavelmente, as articulações de Curt Lange para a criação do Instituto Interamericano de Musicologia se fortalecem no âmbito deste evento.

¹⁶⁸ Para se dimensionar os efeitos das relações interamericanas no campo da música e entender como, no final dos anos 1930, a Divisão de Música da Biblioteca do Congresso em Washington realiza seu trabalho, transcrevo uma nota sob o título "Gilbert Chase e a Música Latino Americana", divulgada na seção "Registo", da *Revista Brasileira de Música*, editada pela Escola Nacional de Música, Universidade do Brasil (1940-1941). O redator é o musicólogo e colaborador do Boletim, Luiz Heitor Correa de Azevedo: "A Divisão de Música da Biblioteca do Congresso em Washington continua os seus esforços para fomentar as relações inter-americanas no campo da música. Graças a uma subvenção especial e com a cooperação da Comissão Inter-Departamental para Relações Inter-americanas, a Divisão de Música pode agregar ao seu corpo de musicólogos um técnico em estudos latino-americanos. Esse especialista é o Sr. Gilbert Chase y Culmell, muito conhecido por seus trabalhos sobre a música hispânica. No seu novo posto Gilbert Chase estudará analiticamente a coleção latino-americana da Divisão de Música da Biblioteca do Congresso e ocupar-se-á do desenvolvimento da mesma, a fim de torná-la a mais completa possível. Também vai investigar o material latino-americano em outras bibliotecas musicais dos Estados Unidos e recomendar meios para facilitar o estudo. Preparará várias bibliografias, um *Guia da Música Latino-Americana* e uma secção anual sobre música latino-americana para o *Handbook of Latin American Studies*. Os autores e editores de músicas ou livros de música, em nosso país, devem ter sempre o cuidado, pois, de enviar a esse especialista as respectivas publicações, afim de que figurem nas relações bibliográficas por ele organizadas. Seu endereço é: *Gilbert Chase, Library of Congress, Music Division, Whashington, D.C. Estados Unidos*. In: *Revista Brasileira de Música*. 3o. Fascículo, 1940-1941. p.307-308.

A rede relacional traçada por Curt Lange em âmbito internacional, bem como a influência da ação diplomática norte-americana no campo da música latino-americana ficam evidenciadas por outra correspondência emitida pelo Chefe da Seção de Relações Culturais do Departamento de Estado dos Estados Unidos, Charles A. Thompson, a Heitor Villa-Lobos, Superintendente de Educação Musical e Artística do Distrito Federal:

[...] À sugestão do Sr. Dr. Francisco Curt Lange, tenho o prazer de reemitir-lhe uma seleção de programas de música hispano americana apresentada ante a consideração da Conferência sobre Relações Musicas Interamericanas, celebrada ultimamente sob os auspícios do Departamento de Estado. É um prazer cumprir com o desejo do Dr. Lange, enviando-lhe estes programas [...] (17 nov. 1939)

Acompanha o documento acima outra carta, do Cônsul Americano no Rio de Janeiro, Marcel E. Malige, ao mesmo destinatário, o Superintendente de Educação Musical e Artística:

[...]. Tenho o prazer de passar às mãos de V. S. uma carta que este Consulado geral recebeu do Departamento de Estado acompanhada de uma seleção de programas de música das demais repúblicas americanas, que lhe foram enviadas pelo Dr. Francisco Curt Langedo Instituto de Investigaciones Musicales de Montevideo para vos serem remetidos [...] (12 dez. 1939).

Estas cartas trazem elementos sobre os dois anos consecutivos (1939 e 1940) que o Boletim não é editado. É neste período de interrupção na regularidade de impressão que o Boletim se desvincula do Instituto de Estudos Superiores do Uruguai. A segunda carta sinaliza que, em dezembro de 1939, Curt Lange ainda atua como representante do Instituto de Estudos Superiores. O periódico volta à cena somente em 1941, sob a chancela do recém-criado Instituto Interamericano de Musicologia. A historiografia recente sobre Francisco Curt Lange e o Americanismo Musical aponta para uma mudança na proposta deste movimento organizado em meados de 1933.

Segundo os estudiosos do assunto, na ocasião da edição do Boletim V, em 1941, o Americanismo Musical de Curt Lange encontra-se mais alinhado aos interesses hegemônicos dos EUA. As análises sobre este tema indicam também que a falta de recursos financeiros para manter o Boletim, considerado o principal projeto de Curt Lange, e o interesse em expandir a circulação da música americana são aspectos que reforçam esse alinhamento com os EUA (MOYA, 2013; 2015). Esta pausa por dois anos na impressão do Boletim pode ser tratada como uma fase de transição para o segundo momento do periódico, caracterizado pelo lançamento dos dois últimos números editados com o apoio financeiro dos EUA (1941) e do Brasil (1946).

Os dois documentos transcritos, enviados pelos representantes do governo americano, mencionam o "desejo" de Lange de fazer chegar às mãos do Superintendente da SEMA o "programa de música hispano-americana". Não obstante o interesse em Villa-Lobos como autor, já que o periódico, por meio do Suplemento Musical, promove a publicação de peças musicais de autores latino americanos, e este aspecto também é registrado nas correspondências de Curt Lange aos seus interlocutores, considero importante apreender um outro sentido implícito nesse texto. É possível perceber o empenho do musicólogo em reafirmar as relações institucionais com Villa-Lobos, não apenas como compositor, mas, também, enquanto responsável por uma agência pública brasileira dirigida ao ensino de educação musical. No momento em que o Instituto Interamericano de Musicologia está em vias de ser criado existe uma mobilização por parte do musicólogo em prol do novo Instituto. O interesse pelo contato com Villa-Lobos possui duplo aspecto. Seu prestígio como compositor reconhecido somado à função exercida como representante de uma agência de Estado que desenvolve um projeto de educação musical de amplas proporções no Brasil. Este segundo fator atribuiu capital simbólico à rede que Curt Lange procura fortalecer. Portanto, não podemos desconsiderar o fato das correspondências possuírem um tom oficial, dirigidas ao Superintendente da Sema, e não diretamente ao compositor.

Um texto de Curt Lange, intitulado "Breve Explicação"¹⁶⁹, acompanha o "programa de música hispano-americana" remetido pela Seção de Relações Culturais do Departamento de Estado dos Estados Unidos à Villa-Lobos, Superintendente da SEMA. Nesta breve explicação dois aspectos ficam claros: a divulgação do novo instituto e a aplicação do musicólogo em traçar um panorama da situação editorial da música de concerto latino-americana. Vemos na ação de Curt Lange o papel do intelectual militante que luta por suas ideias e projetos e, conseqüentemente, pela continuidade do Boletim. O musicólogo informa que, após pesquisa na Divisão de Música da Biblioteca do Congresso e nos arquivos da União Pan Americana, foram selecionadas trinta e cinco obras de compositores latino americanos. Tece comentários sobre a problemática da difusão deste acervo musical e relaciona o fato à existência de poucas casas editoras responsáveis por sua publicação e distribuição. Com esse discurso busca valorizar a importância do Instituto como agente de promoção dos autores e da obra latino americana. Informa ainda que o levantamento foi apresentado em sua palestra proferida na Conferência sobre Relações Musicais Interamericanas (1939), com o objetivo de "contribuir para a difusão e conhecimento sobre a música de nosso continente". Segundo o musicólogo, "em poucos meses", o Instituto Interamericano de Música "poderá se dedicar ao trabalho de difusão e elaborar um índice de publicações musicais Latino Americanas", preenchendo uma grande lacuna no campo da música. Curt Lange apresenta pretensões mais amplas para o Instituto Interamericano de Musicologia, vislumbrando a possibilidade de participação no trabalho já desenvolvido pela União Pan Americana¹⁷⁰ e pelo músico brasileiro Walter Burle Marx, junto a Edwin A. Fleisher Colletion.

¹⁶⁹ Acervo MVL. **Pasta Consulado Geral Americano no Brasil. MVL 2004-17-0001. PG001-037.** New York, 08.out. 1939.

¹⁷⁰ "A União Pan Americana é uma organização internacional mantida pelas vinte e uma repúblicas americanas no intuito de promover entre as mesmas entendimento e amizade mútuos, cooperação comercial e paz. É dirigida por um Conselho Diretor composto do Secretário de Estado dos Estados Unidos e representantes diplomáticos das outras nações americanas acreditadas em Washington. É administrada por um diretor geral e um subdiretor, escolhidos pelo conselho diretor e auxiliados por um quadro de funcionários composto de técnicos internacionais, redatores, estatísticos, compiladores, tradutores e bibliotecários." Texto extraído de carta, em papel timbrado da União Pan Americana. De

Alguns dados sobre a distribuição do Boletim também são encontrados neste documento. Nas palavras de Curt Lange, o periódico encontra-se esgotado na America Latina. Nos Estados Unidos, alguns números ainda podem ser adquiridos na Foreign and International Book Company, em Nova York. A impossibilidade de reimpressão nos próximos anos também é expressa. Com relação à publicação de partituras o editor do Boletim ocupa-se em relacionar revistas e organismos empenhados na divulgação e distribuição das obras de compositores latino americanos. O *Boletim Latino-Americano de Música* é o primeiro nome elencado neste levantamento é o Boletim. Evidencia-se com isso os objetivos do periódico que referente à edição e difusão do acervo musical latino-americano, com ênfase em obras inéditas ou pouco conhecidas. Lange nomeia ainda outras iniciativas e publicações comprometidas com este objetivo: o *Grupo Renovación* (Buenos Aires), a *Revista de Arte* da Faculdade de Belas Artes (Santiago do Chile), a *Revista Brasileira de Música* da Escola Nacional de Música (Rio de Janeiro), a *Revista Nacional* (Caracas), a *Revista de las Indias* (Bogotá) e a *Cultura Musical* (México). Nas Seções de Informes das edições do Boletim são encontradas notícias sobre estas revistas e organismos e seus respectivos responsáveis, demonstrando a ampla rede acionada por meio do periódico.

No trecho final desta “Breve Explicação” Lange expõe a proposta do Instituto Interamericano de Musicologia de "durante os próximos anos publicar uma série de obras que no momento encontram-se apenas em manuscritos", visando assim "promover uma justa distribuição de valores ao contrário do que muitas vezes acontece por meio da comercialização". O editor do Boletim reitera que este é um esforço com fins estritamente culturais. Considera que o material selecionado não representa as suas expectativas, mas que a iniciativa se propõe a sanar as deficiências do momento e significa uma etapa em direção a projetos futuros.

Quando correlacionamos o Boletim com outras fontes documentais, novos desenhos e personagens aparecem na composição deste quadro. Para além das questões relativas ao estabelecimento de uma "cultura pan-americana", as informações trazidas

Charles Seeger, Chefe da Divisão de Música para Villa-Lobos, Diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Correspondência Acervo MVL. Pasta OEA. FE 1583.17 abr. 1946.

por estes documentos oferecem elementos para se entender o cenário da profissionalização do músico em suas diferentes vertentes e as diversas preocupações que mobilizam o campo musical. São questões voltadas para a publicação e distribuição de obras, sejam inéditas ou já escritas, mas ainda não editadas, tanto de compositores reconhecidos quanto os das novas gerações. Percebe-se que a problemática editorial tem peso significativo nas preocupações do novo Instituto. Curt Lange compreende bem a relevância deste tema junto aos agentes do campo musical e aponta claramente essa questão em seu texto. A problemática da edição de obras musicais¹⁷¹ envolve aspectos diversos e amplos que não serão abordados neste trabalho.

O Instituto Interamericano de Musicologia é criado para servir de "enlace e centro de irradiación en los diferentes aspectos de la producción musical de las Américas" (LANGE, 1946, p. 15). É o resultado da atuação de diferentes agentes do campo da música junto a organismos dos Estados americanos. Segundo Montero (1998), Francisco Curt Lange teve uma participação decisiva nestes eventos. Em seu ensaio, "O alemão que descobriu a América", Mourão (1990) diz que o Instituto Interamericano de Musicologia é fruto de uma iniciativa particular de Francisco Curt Lange. Os dois autores compartilham da visão de que Curt Lange teve um papel relevante nestes acontecimentos. Também por esta iniciativa pode ser analisado sob a ótica do intelectual mediador (GOMES; HANSEN, 2016).

Oficializado a 26 de junho de 1940, em "Decreto de Oficialización"¹⁷² assinado por *Alfredo Baldomir*, Presidente da República do Uruguai, *Alberto Guani*, Ministro de Relações Exteriores e *Toribio Olaso*, Ministro de Instrução Pública y Previdência Social, o Instituto Interamericano de Musicologia possui em seus objetivos a função de prestar serviços de "cooperación intelectual" às atividades desenvolvidas

¹⁷¹ Para se ter uma referência sobre a problemática editorial de obras musicais apresento, em linhas gerais, o exemplo de Heitor Villa-Lobos. Não obstante o seu reconhecimento como compositor consagrado e respeitado internacionalmente na ocasião, em relação aos outros compositores das Américas, e ainda, desfrutando de "lucros simbólicos e materiais" (Micelli, 1979, p. 158) por sua posição no estamento burocrático brasileiro, Villa-Lobos possui, até os dias de hoje, uma parcela considerável de obras ainda não editadas ou em únicas edições esgotadas. Ver versão atualizada do Catálogo de Obras no site do MVL.

¹⁷² Ver a íntegra do Decreto de Oficialização de 26 de junho de 1940, e o Projeto do Regulamento Orgânico que cria o Instituto Interamericano de Musicologia. Boletim Latino Americano de Música, Tomo VI - Primeira Parte - Ano VI. Instituto Americano de Musicologia. Montevideú. 1946, p.15-16.

pelo governo uruguaio, por intermédio do Ministério das Relações Exteriores. Dentre os planos para este organismo, está prevista a construção de sede própria e constituição de um fundo para sustentá-lo economicamente, inclusive com o estabelecimento de cotas a serem pagas pelos países que a ele viessem a aderir. Vinculado ao Ministério das Relações Exteriores do Uruguai, sua regulamentação ocorre somente em 1946. Os orçamentos destinados pelo governo uruguaio foram reduzidos e, segundo Mourão (1990), "apesar das promessas", seria mantido "quase exclusivamente pela tenacidade do seu criador". Sua incorporação pela União Pan-Americana - entidade que em 1948 se converteria na Organização dos Estados Americanos (OEA) - foi cogitada como uma das possibilidades para seu funcionamento (MOURÃO, 1990, p. 24).

O Boletim Latino Americano de Música significa a materialização de uma das principais finalidades do Instituto Interamericano de Musicologia (MONTERO, 1998). A principal função do periódico está assinalada no decreto de criação do Instituto (Artigo Segundo) que trata de seus objetivos: "la publicación de estudios individuales y colectivos en los órganos oficiales de publicación del Instituto, y la edición de música inédita americana" (Boletim VI, 1946, p. 16). Desde a publicação do primeiro volume (1935), a concepção editorial, composta por duas grandes partes, "una dedicada a los estudios y la segunda consistente en un suplemento musical con la publicación de música inédita americana" está identificada com este objetivo (MONTERO, 1998, p. 13-14).

No decreto de criação do Instituto Interamericano de Musicologia o *Boletim Latino-Americano de Música* é mencionado como "un órgano de alto interés para el mejor conocimiento del acervo musical del nuevo Hemisfério". O documento atribui ainda ao periódico a responsabilidade por "intensificar las relaciones ya existentes desde la creación del movimiento *Americanismo Musical* con los musicólogos, creadores, pedagogos, investigadores de ciencias y artes afines e entidades competentes en los países americanos"¹⁷³. O espaço reservado ao Boletim no decreto de criação do Instituto

¹⁷³Decreto de Oficialização do Instituto Interamericano de Musicologia, de 26 de junho de 1946. Boletim Latino Americano de Música, Tomo VI - Primeira Parte - Ano VI. Instituto Americano de Musicologia. Montevideú. 1946, p. 16.

e o teor destas palavras sintetizam a expectativa do editor e seus colaboradores com relação a este periódico e, do mesmo modo, sua importância para a difusão das ideias propagadas pelo Americanismo Musical no período em que o periódico esteve em circulação. Aspectos das articulações e relações estabelecidas desde “la creación del movimiento *Americanismo Musical*” entre os diversos tipos de intelectuais - “musicólogos, creadores, pedagogos, investigadores de ciencias y artes afines e entidades competentes en los países americanos” - integrados à rede de sociabilidades que envolve o Boletim podem ser observados no tópico que se segue.

3.3. O Boletim no cenário dos programas de colaboração internacional

A palavra "colaboração" é encontrada de forma recorrente nos textos do Boletim produzidos pelos dois responsáveis pela publicação, o editor Francisco Curt Lange e o secretário Lauro Ayestaran, ambos vinculados ao Instituto de Estudos Superiores da Universidade de Montevideú. Sob o ponto de vista etimológico, a palavra "colaboração" (colaborar+ação), que deriva da matriz "colaborar" (*latim collaboro - are, trabalhar com*) possui os significados: trabalhar em comum com outrem (cooperar, coadjuvar); agir com outrem para a obtenção de determinado resultado (ajudar); e ainda, ter participação em obra coletiva, em geral literária, cultural ou científica (participar). Estes sentidos estão afinados com as expectativas e o trabalho realizado por Curt Lange junto aos especialistas e às instituições governamentais e particulares, no sentido de implementar seus projetos e explicam o emprego recorrente deste termo pelos responsáveis pela organização do periódico. A aplicação do termo “colaboração” neste trabalho é determinada por esta sintonia entre o sentido etimológico da palavra e a prática dos agentes envolvidos com o Boletim.

Como editor do periódico Francisco Curt Lange recorre ao termo "colaboradores" para referir-se às pessoas e instituições que participam do processo de produção, edição e distribuição do periódico, considerando-os colaboradores do

movimento *Americanismo Musical*. Nenhuma informação sobre uma possível remuneração destes colaboradores foi encontrada. De acordo com as informações encontradas nas seções de informes e no editorial do periódico, e aindaem parte das correspondências trocadas entre Curt Lange e seus interlocutores, percebemos que a colaboração dos agentes nesta rede se dá pela troca de notícias, envio de estudos, doação de publicações, e outros. Nos documentos examinados vimos ainda que, em alguns momentos, para custear suas viagens, Curt Lange realiza palestras remuneradas. As correspondências trocadas entre o musicólogo e Villa-Lobos durante a produção do sexto número do Boletim mencionam a questão dos honorários, pagos pelo governo brasileiro e operacionalizados por meio do CNCO, tanto para a realização de sua pesquisa quanto de seminários, durante sua longa estadia no Brasil.

No trabalho referencial *Intelectuais e classe dirigente no país (1920 -1945)*, ainda que acionada com outros sentidos, a palavra “colaboração” é utilizada por Sérgio Miceli (1979). O autor se refere à participação de intelectuais e artistas no projeto político ideológico do Estado: "um contingente apreciável de intelectuais e artistas prestaram diversos tipos de *colaboração* à política cultural do regime Vargas"(MICELI, 1979, p. 157). Dentre os diversos tipos de colaboração mencionados por Micelli (1979), destacamos a participação em "comissões assumindo o papel de representantes do governo em conferências, congressos e reuniões internacionais, em suma prestando múltiplas formas de assessoria em assuntos de sua competência e interesse" (p. 158). Este exemplo se aplica aos projetos realizados por agentes do campo musical. Tanto nas fontes pesquisadas para este trabalho, como em estudos acadêmicos (CAROZZE; TONI, 2013; EGG, 2010 e 2013; ROCHA, 2010 e 2012) estas práticas podem sem ser identificadas.

Dois estudos recentes sobre os programas de colaboração e o campo musical exemplificam este tipo de colaboração apontado por Micelli (1979). No artigo “*Quanta coisa para pensar nos tem dado essa gente: educadores musicais brasileiros em viagem aos Estados Unidos*”, Rocha (2010; 2012) analisa a participação de Liddy Chiaffarelli Mignone, Francisco Mignone, Antônio Leal de Sá Pereira e Heitor Villa-Lobos no VIII Congresso Bienal de Professores de Música, realizado em Milwaukee, Estados Unidos,

em 1942. Considera que estes agentes buscam fazer circular o pensamento pedagógico musical brasileiro por meio de ações que representam um intercâmbio cultural e musical e que estas atuações estão inseridas nas estratégias diplomáticas de aproximação entre o Brasil e os Estados Unidos (ROCHA, 2012). Outro exemplo está na tese de doutorado "Fazer-se compositor: Camargo Guarnieri 1923-1945". Ao discorrer sobre a Política de Boa Vizinhança e os resultados dos programas de cooperação internacional para o campo da música, Egg (2013) afirma que Camargo Guarnieri teria sido o "personagem da vida musical brasileira" que mais se beneficiou desta colaboração (EGG, 2013, p.75).

No cenário das políticas de aproximação diplomática entre Estados Unidos e América Latina, incrementadas a partir dos anos 1930, o Boletim Latino-Americano de Música pode ser entendido tanto como produto de ações colaborativas entre as nações americanas, como uma via de acesso para o ingresso nesta rede transnacional, gerada pelos programas de cooperação. À exceção do sexto volume, que pelo atraso na edição é lançado em 1946, os outros cinco números são publicados entre 1935 e 1941, período que compreende os governos de Franklin Delano Roosevelt na presidência dos EUA (1933-1945). Neste momento, preocupados com a influência das potências do Eixo na América do Sul, os Estados Unidos intensificam as estratégias de aproximação diplomática, como forma de reforçar sua hegemonia política e econômica junto aos países do continente sul americano. Sob o discurso da solidariedade e da cooperação - demonstrado na conferência de Washington realizada em 1889 e 1890, e que deu origem à União Pan-Americana - um sistema de fomento a programas de colaboração entre as nações latino-americanas substitui a prática intervencionista direta que prevalecera desde o século XIX (EGG, 2013; MOYA, 2015; TOTA, 2000).

Revigorados a partir dos anos 1930, os programas de colaboração continental entre os Estados Unidos e a América Latina contemplam diferentes esferas como o rádio, o cinema, as revistas (TOTA, 2000). Investimentos são realizados por meio de instituições governamentais, empresas privadas e organismos associativos¹⁷⁴

¹⁷⁴Os estudos acadêmicos mais recentes sobre este tema mencionam as seguintes instituições norte-americanas relacionadas aos programas de cooperação diplomática na América Latina: American Council of Learned Societies, Carnegie Endowment for International Peace, Unión Pan Americana e Rockefeller Foundation (MOYA, 2015, p. 33). André Acastro Egg (2013) menciona ainda o *Office of the Coordinator*

(EGG, 2013; MELLO, 2013; MOYA, 2015; ROCHA, 2012). Ações na área da saúde pública, da educação, da música, da produção cultural, das artes plásticas, da antropologia, dentre outras, demonstram a amplitude das estratégias políticas norte americanas. Embora não seja tema central dessa tese, algumas destas ações colaborativas desenvolvidas no ambiente brasileiro podem ser citadas como exemplo.

Na gestão de Gustavo Capanema (1934-1945) à frente do MES, o problema da saúde pública passa a integrar o leque de demandas consideradas como questões sociais para o Estado. Os convênios com instituições americanas são intensificados pelo Ministério da Educação e Saúde. O combate às epidemias e a organização sanitária devem atingir toda a comunidade nacional, projetando-se nas áreas urbanas e, principalmente, nas áreas rurais. "No âmbito da saúde pública, o Estado atribuiu às campanhas e demais ações de saúde um caráter político-ideológico, inserindo-as no projeto mais amplo de construção de uma identidade nacional" (MELLO, 2013, p.245).

Durante a década de 1930, a Fundação Rockefeller - que já atuava no país desde 1910 - estabelece novos contratos com o governo brasileiro, "negociados nos gabinetes do Ministério da Educação e Saúde" (MELLO, 2013, p.249). Um plano de organização é implementado pelo Estado para enfrentar o problema das doenças transmissíveis que colocavam em risco a coletividade. Este plano visa tornar mais eficientes aspectos administrativos e, ainda, demarcar o controle federal sobre o território. As estratégias de implementação do programa de educação sanitária no Brasil a partir dos anos 1930 possuem pontos de interseção com o programa de ensino oficial de música e canto orfeônico. Ambos se estendem por diversos Estados brasileiros e apoiam-se na estrutura dos organismos de ensino e de suas práticas educacionais.

A criação do Instituto de Altos Estudos em Ciências Econômicas, Políticas e Sociais é outro exemplo das ações aproximativas entre as duas repúblicas americanas. A iniciativa que reúne professores brasileiros e norte americanos no estudo da problemática nacional é noticiada em detalhes pormenorizados, em junho de 1941, pela

of Inter-American Affairs – OCIAA, agência ligada ao Departamento de Segurança Nacional dos EUA, dirigido por Nelson Rockefeller que funcionou de 1940 a 1946. (EGG, 2013, p. 68).

revista *Ciência Política*. Vinculada ao Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado (DIP) a revista *Ciência Política*, em seu discurso, relaciona o problema da cultura ao expansionismo e afirma o papel do Brasil enquanto "grande potência" no quadro internacional, a exemplo dos Estados Unidos. A mesma revista noticia ainda nos anos seguintes a criação de uma seção do INCP destinada a estreitar relações com os norte-americanos (março de 1943) e, em 1944, a proposta de criação do Comitê Brasil América (CAB), sob a égide do INCP (GOMES, 1982, p.106). Neste contexto os programas de colaboração cultural também se intensificam. Interessa ao Estado brasileiro investir no valor simbólico que as expressões culturais podem atribuir à sua imagem.

O interesse dos Estados Unidos pelos países da América Latina determina de forma marcante as iniciativas para o campo musical. Num cenário em que a "cultura pan-americana" é estimulada, agentes norte-americanos estabelecem contatos com intelectuais latino-americanos, em nome do Departamento de Estado. Esta política de aproximação é gradativa e não está circunscrita a um período delimitado. Um exemplo de iniciativas de aproximação anteriores e diferentes do Americanismo Musical de Curt Lange pode ser verificado em 1928, na carta de Franklin Adams, Conselheiro da União Pan Americana. O conselheiro desta organização internacional escreve a Villa-Lobos em nome do Diretor da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos. Informa que esta Biblioteca realizará concurso de música de câmara e convida Villa-Lobos para inscrever uma de suas peças. Explicita o interesse por obras de autores latino-americanos, visando a difusão desta música em concertos promovidos pela União Pan Americana nos Estados Unidos e na Europa. No teor da carta e no tom das palavras percebe-se que as expressões musicais representam, desde essa ocasião, um dos caminhos para a aproximação diplomática pretendida pelos EUA:

[...]. As suas composições são tão conhecidas por elle que o Dr. Putnam considerará a sua cooperação nesta matéria como um serviço real não solo para elle senão também para o público amante da música nos Estados Unidos. Desejo acrescentar os meus desejos pessoais de que V. S. se dignará tomar parte neste concurso. **A União Pan-Americana está sumariamente desejosa de que o compositor premiado seja um latino-americano.** O que se deve considerar não é

só o prêmio senão o prestígio que se deriva do facto de que a composição premiada será tocada num concerto especial no qual estarão presentes todos os críticos musicais da parte Este dos Estados Unidos. A União Pan-Americana tem dado já 41 concertos em que não se toca mais que música da América Latina. Suas composições têm sido muito admiradas pelo público. Não há dúvida de que a música da América Latina está sendo muito conhecida pelo povo dos Estados Unidos e desejo apontar a indicação de que talvez suas futuras composições deveriam publicar-se simultaneamente neste país e no Brasil.¹⁷⁵[...] (01 ag. 1928)

O intercâmbio cultural estabelecido entre as duas Américas¹⁷⁶ ao longo dos anos 1930 e 1940 envolve diferentes tipos de intelectuais e também projetos distintos. Organismos da diplomacia norte americana apoiam este intercâmbio entre as diversas repúblicas, desde que sob sua vigilância, transfigurada em panamericanismo. Sob os auspícios da Boa Vizinhança, duas importantes orquestras norte americanas realizam turnê na América Latina. Vinculadas a companhias que realizam transmissões radiofônicas de concertos no Brasil, a NBC Symphony, sob a regência de Arturo Toscanini e a All Americans Youth Orchestra, dirigida por Leopold Stokowski percorrem Rio de Janeiro, São Paulo, Buenos Aires e Montevideu (EGG, 2013; TOTA, 2000).

¹⁷⁵ Carta escrita em português, datada de 1928, dirigida a Heitor Villa-Lobos com o endereço do Instituto Nacional de Música, Rio de Janeiro. Na ocasião o compositor vive sua segunda temporada em Paris (1927-1930). De acordo com a historiografia, somente nos anos 1940, durante o Estado Novo, os laços de Villa-Lobos com os EUA se estreitariam por meio dos programas de colaboração cultural (EGG, 2013; GUERIOS, 2003; MARIZ, 2005; NEVES, 1981). **Acervo MVL. Pasta União Pan Americana FE1913. 01 Ag. 1928.**

¹⁷⁶ Nos documentos examinados foram encontradas diversos documentos do final da década de 1930 e meados dos anos 1940 relacionados a agentes envolvidos com os programas de colaboração cultural entre EUA e Brasil: Charles A. Thomson, Chefe da Seção de Relações Culturais do Departamento de Estado Americano; Marcel E. Malige, Cônsul Americano no Brasil; Charles Seeger, compositor e Chefe da Seção de Música da União Pan-Americana; Carleton Sprague Smith, musicólogo, professor da New York University e chefe da Divisão de Música da New York Public Library. Personagens de diversos campos estão envolvidos neste intercâmbio. O cineasta Orson Welles, em 1942, estimulado por Nelson Rockefeller e John Hay Whitney realiza incursão ao Brasil para gravar "It's All True", "Carnival in Rio" e "Four Men on a Raft". No acervo do Museu Villa-Lobos, existem fotos do compositor brasileiro com Aaron Copland, compositor e membro do Comitê de Música do Departamento de Estado dos Estados Unidos; com Walt Disney, cineasta e produtor cinematográfico e com Leopold Stokowski, regente que, entre 1940 e 1941, realiza turnês pela América Latina com a All American Youth Orchestra (AAYO).

Segundo Egg (2013), estes eventos impressionam o campo musical brasileiro pela qualidade técnica das orquestras e expõe ao público "o tamanho do atraso da vida sinfônica nacional" (EGG, 2013, p. 75). O impacto causado por estes dois acontecimentos irá estimular a estruturação mais efetiva de orquestras brasileiras. Estrategicamente, entre os regentes de ambas as orquestras existe o cuidado em incluir trabalhos de compositores locais. Toscanini escolhe um repertório com peças curtas e pequenos trechos de obras: o *Preludio* de *Il Guarany*, de Carlos Gomes; o *Batuque da suíte Reisado do pastoreio* de Lorenzo Fernandez; e a *Congada* da ópera *O contratador de diamantes* de Francisco Mignone. À frente da All Americans Youth Orchestra, Stokowski conduz a *1ª Fantasia Brasileira* de Francisco Mignone e o *Momoprecoce* de Villa-Lobos, tendo a pianista Magdalena Tagliaferro como solista (EGG, 2013 *apud* PAZ, 2004, p. 46).

Após sua partida, em dezembro de 1940, Leopold Stokowski escreve a Charles A. Thompson, Chefe da Divisão de Relações Culturais do Departamento de Estado Americano solicitando que as partituras de Villa-Lobos¹⁷⁷ utilizadas no concerto sejam devolvidas. Provavelmente, essas obras foram emprestadas para a realização dos recitais na turnê com a *All Americans Youth Orchestra*. Na correspondência, além da peça *Momoprecoce*, que Stokowski diz ter entregue à pianista Tagliaferro, o regente cita ainda outras obras do compositor brasileiro¹⁷⁸.

A passagem de Leopold Stokowski pelo Rio de Janeiro em sua turnê com a AAYO é um território que merece ser investigado, não apenas pela contribuição que

¹⁷⁷ Além do *Momoprecoce* são citadas as seguintes obras: Choros no. 8, Danças Africanas, Dança dos Índios Mestiços do Brasil. Acervo MVL. **Pasta Embaixada dos Estados Unidos**. RJ FE 1566.2. 07 dez.1940.

¹⁷⁸ Este procedimento de empréstimo sem custos ou por aluguel do "material de orquestra" (partituras separadas de cada um dos instrumentos da orquestra, acrescidos da partitura do regente e da redução com a parte do solista e as partes da orquestra) aos regentes ou responsáveis pela produção dos concertos era uma prática usual, principalmente quando se tratava de peças de grande porte, como é o caso do *Momoprecoce*, concerto para instrumento solista (piano) e orquestra. Quando a obra a ser executada não está impressa o processo de confecção e reprodução deste material de orquestra é trabalhoso, demandando muitas vezes a contratação de copista e, portanto, tornando-se oneroso para o compositor. Após ter recebido as cartas da Embaixada Americana, Villa-Lobos escreve à solista e amiga Magdalena Tagliaferro: "Minha cara Magdalena, (...) insisto em pedir-lhe, com empenho, que me mande a partitura de *Momoprecoce*, pois estou aqui quase "agoniado" de tanto esperar. Junto envio-lhe a cópia das duas cartas que acabo de receber, nesse sentido." Acervo MVL. **Pasta Magdalena**. FE1567. 25 jan. 1941.

pode trazer às pesquisas sobre a história da música brasileira, como também pelos pontos de interseção que este episódio apresenta com o projeto de educação musical. Na ocasião Stokowski solicita a ajuda de Villa-Lobos para recolher e gravar a legítima música popular brasileira. Villa-Lobos recorre aos amigos Donga¹⁷⁹ (Ernesto Joaquim Maria dos Santos), Cartola (Agenor de Oliveira) e Zé Espinguela (José Gomes da Costa). No mesmo ano de 1940, Zé Espinguela, pai-de-santo do candomblé e importante pioneiro do samba, e Donga, compositor e instrumentista, colaboram com Villa-Lobos na organização do bloco carnavalesco "Sôdade do Cordão"¹⁸⁰ (PAZ, 2000). Este bloco carnavalesco é mencionado por Heitor Villa-Lobos em seu artigo "Educação Musical", publicado no vol. VI do Boletim que será analisado no capítulo 4 como parte integrante das práticas de "educação coletiva pela música" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 524) desenvolvidas no âmbito do programa de música e canto orfeônico. Entretanto, nos estudos existentes sobre este tema, a relação entre o bloco carnavalesco "Sôdade do Cordão" e este programa de educação musical não está explicitada. Recortes de Jornais, fotografias, imagens produzidas pelo Instituto Nacional de Cinema (INC) e pinturas dos artistas plásticos Maria Margarida Soutello e Dimitri Ismailovitch¹⁸¹ documentam esta iniciativa.

Os músicos Zé Espinguela e Donga que colaboram com Villa-Lobos no "Sodade do Cordão" participam da organização e das gravações solicitadas por Stokowski. Um seletto grupo é convocado: Pixinguinha, João da Baiana, Zé da Zilda, Jararaca e Ratinho, Luiz Americano, a cantora Janair Martins (única solista mulher), Dona Neuma Gonçalves Silva, Aluísio Dias, Paulo da Portela, o conjunto regional de Donga, acompanhado do cantor Mauro César, um quarteto masculino do Orfeão de Profesores (vinculado ao projeto de educação musical da SEMA), dentre outros não identificados. Equipado com aparelhagem de gravação da Columbia Records, o navio

¹⁷⁹Acervo MVL. **Pasta Donga (Ernesto dos Santos)**. FE 1558. 29 jul. 1940.

¹⁸⁰ Em seu livro *Sôdade do Cordão*, Ermelinda Paz (2000) recorre a diversas fontes e organiza um conjunto de informações sobre o tema. A autora identifica a estreita relação do compositor com a cultura popular, mas a associação da montagem do bloco carnavalesco "Sôdade do Cordão" ao projeto de educação musical desenvolvido pela SEMA não fica explicitada.

¹⁸¹ Sobre os trabalhos de Dimitri Ismailovitch e seus vínculos com a intelectualidade brasileira ver catálogo da exposição "A ceia brasileira de Ismailovitch". MVL/Ibram/Minc. 2013.

S.S. Uruguai atracado na Praça Mauá do Rio de Janeiro é palco do registro de quarenta músicas. Além dos músicos executantes estão presentes representantes da imprensa, músicos da AAYO, tripulação e passageiros. As gravações são realizadas no salão do navio, em agosto de 1940. No início de 1942, a Columbia Records lança as gravações de Stokowski feitas a bordo do navio S.S. *Uruguay* (THOMPSON, 1990)¹⁸².

Dentre o repertório gravado, apenas dezessete músicas vieram a público por meio de dois álbuns, cada um contendo quatro discos 78-RPM, sob o título *Native Brazilian Music*¹⁸³. Este episódio, materializado pela gravação deste disco, pode ser analisado sob a perspectiva da estratégia política de aproximação cultural dos EUA com a América do Sul. Uma nota extraída da contracapa do LP indica que as gravações também ocorreram em outros países latino americanos. O intercâmbio cultural estabelecido entre as duas Américas na virada da década de 1930 para 1940 está registrado neste documento:

[...]. Estas gravações significantes foram feitas durante a turnê do Maestro Stokowski pela América do Sul com a All-American Orchestra. **Nas várias paradas da turnê, Dr. Stokowski ouviu a música nativa popular e folclórica do modo como é interpretada pelos músicos de nossos estados Bons Vizinhos.** Para a gravação ele escolheu o que achava ser melhor e o mais típico.[...] (Native Brazilian Music, 1942) (grifos meus).

¹⁸²No final dos anos 1990 a historiadora norte americana Daniella Thompson envolveu-se com a investigação intitulada "Caçando Stokowski", para descobrir o paradeiro das gravações do Native Brazilian Music. Detalhes sobre fontes, referências bibliográficas, informações sobre as quarenta obras gravadas, bem como dos agentes envolvidos e das diversas etapas da pesquisa encontram-se no site. http://daniellathompson.com/Texts/Stokowski/Cacando_Stokowski.htm. Acesso: set 2013.

¹⁸³ O MVL possui este álbum de 1942, gravado pela Columbia Records, doação feita por Lígia Santos, filha de Donga, na ocasião em que a instituição reedita o "Sódade do Cordão", em 1987, durante as comemorações do centenário do compositor. A partir deste álbum de 1942, a instituição lança uma versão reduzida do álbum, porém com o mesmo título, "Native Brazilian Music", (1987). Para maiores informações sobre os músicos brasileiros que participaram das gravações, ver também: <http://dicionariompb.com.br/>. Acesso nov. 2015.

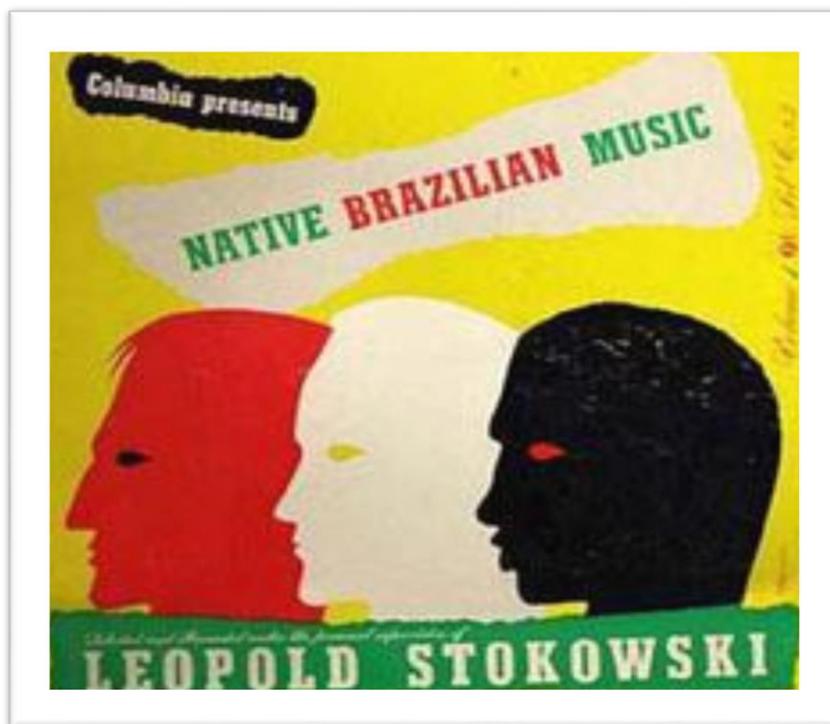


Figura 34: Capa do LP Native Brasilan Music. Columbia Records,1942.



Figura 35: Contracapa do LP Native Brazilian Music. Columbia Records, 1942.



Figura 36: Repertório do LP Native Brazilian Music, Vol. 1. Columbia Records, 1942.



Figura 37: Repertório LP Native Brazilian Music, vol. 2. Columbia Records, 1942.

O processo de colaboração cultural estabelecido por meio da política de aproximação entre os Estados Unidos e a América Latina representa, dentre outros aspectos, a superação de limitações materiais e tecnológicas, no que se refere à produção cinematográfica e radiofônica para o meio musical local (EGG, 2013). Significa também a possibilidade de valorização e difusão das produções musicais e a consolidação profissional de múltiplos agentes no âmbito das relações internacionais. Em seu artigo *Modernismo Musical e a colaboração internacional na política de boa vizinhança*, André Egg (2013) considera que os programas de colaboração foram de fundamental importância para os intelectuais de ambas as Américas. Para alguns autores reflexos da política de boa vizinhança na área da produção cultural (indústria cinematográfica, radiodifusão e música) tratava-se, na verdade, de um imperialismo estadunidense bastante sedutor (CAROZZE; TONI, 2013; GARCIA, 2004; MOYA, 2010; TOTA, 2000; ROSS, 2009).

A relação bilateral entre Brasil e EUA no início dos anos 1940 envolve interesses complementares de ambos os extremos do continente americano e pode ser entendida para além de uma posição dominante e imperialista por parte dos EUA (EGG,

2013). Para os intelectuais e artistas brasileiros que estreitam vínculos com os EUA, além da oportunidade de troca de conhecimentos, formação, prestígio e ampliação das redes, o país é visto como uma força democrática lançada à guerra contra regimes totalitários¹⁸⁴. As relações estabelecidas entre os dois países, não podem ser simplificadas à ideia de uma posição dominante imperialista americana. A atuação brasileira e os benefícios que soube explorar nesse contexto devem ser considerados e podem ser percebidos nas impressões de intelectuais brasileiros.

A experiência do escritor Érico Veríssimo neste país, na década de 1940, como convidado do Departamento de Estado, para realizar um curso e conferências sobre literatura brasileira na Universidade da Califórnia é um exemplo. Em seu livro "A volta do Gato preto", Veríssimo (1978) relata em crônicas o ambiente literário e musical norte americano e suas impressões positivas acerca dos programas culturais deste país. Da mesma maneira, em dezembro de 1940, Mário de Andrade¹⁸⁵ expõe sua visão em "A expressão musical dos Estados Unidos", conferência realizada, na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), em evento organizado pelo Instituto Brasil Estados Unidos do Rio de Janeiro (IBEU) (EGG, 2013, p. 73-74).

As ações provenientes dos programas culturais diplomáticos conferem um capital simbólico aos atores sociais que participam desta política de colaboração. No campo da música, o musicólogo Francisco Curt Lange aparece como um importante interlocutor nesta aproximação musical entre as Américas. É possível associar a gênese do Boletim Latino-Americano de Música às iniciativas de estreitamento das relações culturais entre os países do continente americano. O periódico pode também ser considerado uma ferramenta para esse fim. Os colaboradores brasileiros que escrevem

¹⁸⁴ São inúmeros os casos de intercâmbio de brasileiros nos EUA nesse período e também no pós-guerra. No âmbito do patrimônio cultural ver a tese de Maria Sabino Uribarren (2015), "Contatos e intercâmbios americanos no IPHAN: o setor de recuperação de obras de arte (1947-1976)".

¹⁸⁵ Conferência "A expressão musical dos Estados Unidos", realizada em 12 de dezembro de 1940, no auditório da Associação Brasileira de Imprensa, para o Instituto Brasil Estados Unidos do Rio de Janeiro (IBEU). Mário de Andrade manifesta suas impressões favoráveis ao funcionamento do meio cultural norte americano, especialmente com relação aos aspectos coletivos da música deste país. Publicada em "Música doce música" (1940). (EGG, 2013, p 73-74). Sobre intercâmbio Brasil e EUA, ver também, Carozze; Toni (2013).

estudos acadêmicos no Boletim e tem seus nomes mencionados com maior frequência neste intercâmbio são: *Heitor Villa-Lobos*, ex-superintendente da SEMA e diretor do CNCO; *Luiz Heitor Correa de Azevedo*, bibliotecário do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro; *Mário de Andrade*, ex-diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, professor de Filosofia e História da Arte e diretor no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal, funcionário do Instituto Nacional do Livro e do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; *Oneyda Alvarenga*, chefe da Discoteca Pública Municipal do Departamento de Cultura de São Paulo. Na categoria educadores musicais¹⁸⁶: *Antônio de Sá Pereira*, diretor da Escola Nacional de Música e *Liddy Chiaffarelli*, professora do Conservatório Brasileiro de Música. Dentre os compositores encontramos Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Walter Burle Marx, César Guerra-Peixe, Hans Joachin Koellreutter¹⁸⁷ e, também, Villa-Lobos. Apesar das divergências e disputas que constituem o campo profissional, estes intelectuais acima citados e muitos outros são funcionários públicos ou "prestadores de serviços" (MICELI, 1979, p. 158), inseridos na rede relacional criada em torno do Boletim Latino Americano de Música, bem com envolvidos em projetos apoiados pelo Estado brasileiro.

Nos anos 1930 e 1940, a questão do estabelecimento da "cultura pan-americana" gera tensões e mobiliza o debate entre os grupos de intelectuais brasileiros. Musicólogos, músicos e compositores oscilam entre a valorização de uma cultura

¹⁸⁶ No artigo "Quanta coisa para pensar nos tem dado essa gente: educadores musicais brasileiros em viagem aos Estados Unidos", Rocha (2012), escreve sobre a viagem de Liddy Chiaffarelli Mignone, Francisco Mignone e Antônio Leal de Sá Pereira, por diversas cidades dos Estados Unidos. Em correspondência estabelecida com o amigo, Mário de Andrade, o casal Mignone registra impressões do que viveram no período entre final de janeiro e meados de abril. "Nesse período, três músicos educadores – Liddy Chiaffarelli Mignone, Francisco Mignone e Antônio Leal de Sá Pereira - representaram o Brasil no VIII Congresso Nacional Bienal de Professores de Música. Além do congresso, o casal participa de turnê divulgando a música brasileira e Sá Pereira visita diversas escolas de música norte-americanas. (ROCHA, 2012, p.104). Sobre este assunto, ver também Rocha (2010).

¹⁸⁷ No ano de 1941, cria-se no Instituto Interamericano de Música uma subseção, a Editorial Cooperativa Interamericana de compositores, que incentiva a publicação de estudos sobre música do nosso continente. Essa seção, também dirigida por Francisco Curt Lange, conta com a colaboração direta de Hans Joachin Koellreutter, criador do grupo Música Viva no Brasil. A Editorial Cooperativa promove a edição e circulação de obras de Guerra-Peixe e de outros compositores dodecafônicos brasileiros. Muitos destes compositores são convidados a participar dos concertos promovidos pela União Pan Americana (MOYA, 2015, p 32).

identificada com a Europa, e respeitada por sua tradição e história, e uma cultura pan-americana identificada com os EUA, que exemplificaria a capacidade de um país americano, colonizado pelos europeus, em produzir a sua independência cultural (ANDRADE, 2004; MOYA, 2015; SILVA, 2001).

Flavia Toni e Valquíria Carozze (2013), em trabalho intitulado "Mário de Andrade, Francisco Curt Lange e Carleton Sprague Smith: as discotecas públicas, o conhecimento musical e a política cultural" chamam a atenção para as opiniões e reações de Mário de Andrade - um significativo formador de opinião no campo musical brasileiro - sobre o tema do pan-americanismo. O musicólogo e pesquisador expressa em estudos, críticas jornalísticas e cartas trocadas com Oneyda Alvarenga as tensões e afinidades que o tema mobiliza. Segundo as autoras, Mário de Andrade, por um lado, entende a música norte-americana e reconhece o "panorama incomparável de musicalização social de um povo". E ainda, enaltece a função social das bibliotecas e discotecas voltadas para o público e para o serviço científico especializado:

[...] como a de Washington, [Biblioteca] que já superou em riqueza o Phonogramm Archiv de Berlim, conta (...) para mais de 50 mil fonogramas de raças primitivas ou folclóricas do mundo (...). Por meio do fonógrafo e dos discos distribuídos gratuitamente, uma instituição já conseguiu aumentar de mais de 50% a frequência espontânea a concertos, numa cidade de tipo médio (ANDRADE, 1940, p. 23)¹⁸⁸.

Ao mesmo tempo, quando escreve em outubro de 1944, "Música universitária", artigo publicado na coluna *Mundo Musical*, do jornal *Folha da Manhã*, o musicólogo brasileiro não perde sua "vigilância crítica" sobre a influência americana:

(...). Nós estamos sofrendo a influência incontestável dos Estados Unidos, nosso irmãozão mais rico e mais forte. Acho invencível essa

¹⁸⁸ Trecho extraído da conferência "A expressão musical dos Estados Unidos", realizada no auditório da Associação Brasileira de Imprensa, em 12 de dezembro de 1940 para o IBEU. Publicada no mesmo ano em "Música doce música". Sobre este texto, Carleton Sprague Smith, em carta de 18 de abril de 1941, escreve a Mário de Andrade para agradecer e elogiar esse "pequeno" estudo (CAROZZE; TONI, 2013, p.186; EGG, 2013, p 73-74).

influência incontestável, "são os do Norte que vêm" (...) Mas cultura é discernir: há que discernir. Temos que recusar com energia a exterioridade ianque, desde a cultura em pílulas dos digestos totalitários, que não pertence à paciência nossa tropical, até certos modos de toaleta e proceder, que tornam inconsolavelmente ridículos caipiras, cabeças-chatas e olhos negros. Temos que insistir na cultura européia, especialmente na francesa; já experimentada, que nos refreia o tropicalismo; desconfiados da exabundância e das morais que nos insinuam "pocket-books", romances de 600 páginas predeterminadas e versos de perigoso e racista pan-americanismo. Mas os Estados Unidos são milionários de coisas ótimas e influências úteis. Entre estas, aquela vida musical viva das suas universidades, jazes, improvisações deliciosas, operetas, revistas anuais (ANDRADE, 1944)¹⁸⁹.

Os desdobramentos produzidos no ambiente musical com a política de aproximação diplomática dos Estados Unidos refletem-se por toda a América Latina. Como representante do Departamento de Estado americano e funcionário da Biblioteca Pública de Nova Iorque, Carleton Sprague Smith visita instituições da Venezuela, Uruguai, Argentina, Chile, Bolívia, Equador, Peru, Colômbia e Brasil interessado em conhecer os acervos musicais e seus autores; os espaços em que eram mantidas e divulgadas as obras antigas do passado colonial; qual o tipo de catalogação e que tipo de formação recebiam os responsáveis por este serviço. Teve ainda a preocupação de localizar livreiros que pudessem fornecer obras de interesse tanto para a Biblioteca que trabalhava, quanto para a Biblioteca do Congresso. O resultado de sua análise sobre o panorama da América Latina foi publicado em *Notes*, periódico da Music Library Association¹⁹⁰ (CAROZZE; TONI, 2013).

Ao escrever sobre o panorama da América Latina, o musicólogo norte-americano nomeia os dirigentes das bibliotecas e os arquivos nacionais de cada cidade visitada. Em Caracas e Montevideu visita os acervos particulares pertencentes a

¹⁸⁹O artigo "Música Universitária" é publicado *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical* (COLI, 1998, p. 160).

¹⁹⁰SMITH, Carleton Sprague. Music Libraries in South America. *Notes*, vol. 11, ago.1941, p. 19-31.

Rodolph Dolge e Francisco Curt Lange¹⁹¹, respectivamente. No Brasil, Carleton Sprague Smith é recebido por Gilberto Freyre, em Pernambuco (Recife), Jorge Calmon de Bettencourt, Donald Pierson e Loreno Turner, na Bahia (Salvador), Rodolfo Garcia, Pedro Sinzig, Roquette Pinto e Augusto Meyer, no Rio de Janeiro e, em São Paulo, por Oneyda Alvarenga. O diagnóstico elaborado resulta desigual. Em certas capitais latino-americanas não havia discotecas ou centros de documentação musical especializados. Excepcionalmente, classifica alguns locais como verdadeiros centros culturais por possuírem rádio, discoteca e orquestras. Entre as surpresas para o norte-americano, o Serviço Oficial de Difusão Rádio-elétrica (SODRE), criado por Curt Lange no Uruguai; a Biblioteca Nacional, de Bogotá; e a Discoteca Pública, de São Paulo. Esta última merece o melhor espaço no documento. No Rio de Janeiro foram citadas a Escola Nacional de Música, pela "importante coleção de música e livros", a Biblioteca da Catedral Metropolitana, pelos "muitos manuscritos de música que nunca foram exaustivamente explorados" e a Biblioteca Nacional (CAROZZE; TONI, 2013, p. 202).

Os laços entre a intelectualidade brasileira e agentes diplomáticos norte americanos se estreitam na medida em que os programas colaborativos os aproximam e possibilitam oportunidades profissionais. Carleton Sprague Smith é um importante interlocutor neste momento. Após suas primeiras visitas à América Latina, passa a residir no Brasil como representante do Departamento de Estado dos EUA nas relações interamericanas para a música. É neste momento, em 1943, que escreve a Villa-Lobos:

[...]. Estimado amigo, (...) já estamos agora definitivamente instalados num apartamento na Praia do Flamengo, onde podemos descansar e receber os amigos. (...). Venho convidar você e D. Arminda para jantar conosco (...) quando esperamos também Brasília Itiberê e Marita Itiberê e Andrade Muricy [...] (SMITH, 1943)¹⁹².

¹⁹¹Ao se reportar à visita realizada em Montevidéu, quando conhece a coleção destinada ao Instituto Interamericano de Musicologia, o musicólogo norte-americano cita Francisco Curt Lange nos seguintes termos: "Dr. Lange is a great Champion of 'americanismo musical', which means American music for the America and his publication, the *Boletín Latino-Americano de Música* is a monumento of devotion to this cause". Citado por SMITH, Carleton Sprague. *Music Libraries in South America. Notes*, vol. 11, ago. 1941, p. 19-31 (CAROZZE; TONI, 2013, p 189).

¹⁹² Carta de Carleton Sprague Smith a Villa-Lobos. Acervo MVL. **Pasta SMITH, Carleton Sprague**. FE1568. 17 mai.1943.

Dentre os nomes citados nesta carta, Brasília Itiberê, Andrade Muricy, Villa-Lobos e Arminda atuam no projeto de música e canto orfeônico do Distrito Federal. Os três primeiros são, também, colaboradores do Boletim.

A participação nos programas oriundos da política de aproximação diplomática dos Estados Unidos, bem como acolaboração no periódico expressa o lugar social ocupado pelos sujeitos históricos, aqui nomeados intelectuais mediadores. Suas “condições de produção político-social de ideias”, “tradições intelectuais”, linguagens e vocabulário (científico e artístico), “paradigmas vigentes em dado contexto cultural” e “sensibilidades compartilhadas por indivíduos e grupos” espelham sua relação com a sociedade e a visão própria de si mesmos (GOMES; HANSEN, 2016, p. 11-12). Estes agentes, vinculados ou não a agências de Estado, traçam conexões e deslocamentos em âmbito internacional e criam uma vasta rede relacional. São os mesmos intelectuais brasileiros identificados com a vertente do modernismo que participam desta rede relacional materializada por meio do Boletim Latino-Americano de Música e se move pelo continente americano. Neste cenário de conexões e deslocamentos, as narrativas construídas sobre as expressões musicais das várias Américas, suas afinidades e divergências, oferecem a oportunidade de uma reflexão comparada. Ao entender o modernismo brasileiro como "um movimento de ideias renovadoras que estabelece fortes conexões entre arte e política, e que é caracterizado por uma grande heterogeneidade", como tratou Gomes (1993, p. 63) podemos estabelecer conexões com o Americanismo Musical e visualizar uma "paisagem ideológica do período" (GOMES, 1993, p. 62), por meio dos seis números do Boletim.

3.4. A trajetória do Boletim em dois tempos: um contraponto com o ensino de música

O Ensino é um dos assuntos priorizados na proposta editorial do Boletim Latino-Americano de Música. Do primeiro ao terceiro volumes (1935 a 1937), os contornos dados à "pedagogia musical e educação estética" estão reunidos em uma

seção própria. Nos números seguintes, o tema continua em pauta, inserido no corpo do periódico por outro critério de organização. A importância da educação musical no ambiente do Boletim pode ser percebida no discurso e nas práticas de seu editor. Este tema representa uma linha de continuidade que atravessa todos os números da coleção. Dentre os trabalhos publicados, aqueles que tratam do projeto de música e canto orfeônico no Brasil, constituem importantes fontes de referência para esta tese.

No volume que inaugura o Boletim, em abril de 1935, não obstante o reconhecimento da obra musical de Heitor Villa-Lobos para além das fronteiras nacionais, é o aspecto pedagógico de seu trabalho, como diretor da SEMA-DF que marca presença no lançamento do periódico, na categoria *Ensino*. Neste primeiro número, dois espaços são reservados à esta experiência brasileira: o artigo de Francisco Curt Lange, “Villa-Lobos um pedagogo criador”, onde o editorrelata suas impressões sobre visita realizada às escolas do Rio de Janeiro, em 1934; e a publicação, no suplemento musical, de três canções¹⁹³ do “Orientador para Educação Musical”, material didático produzido e adotado pela Prefeitura do DF na execução do programa de ensino de música e canto orfeônico. Sobre este assunto, em correspondência de 1935, o editor do Boletim escreve ao compositor e diretor da SEMA:

[...] he escrito unas impresiones fugases sobre su labor de pedagogo-creador(...) Ahora bien, le ruego, para bien de la difusión de su obra, que escriba siempre, sea personalmente o por intermedio de su personal. Tambien es necesario que me mande siempre lo que publica, in aluso el "Orientador". [...](LANGE, Montevideú, 01.07.1935)¹⁹⁴

Durante o recorte cronológico estabelecido nesta tese, o andamento do programa de música e canto orfeônico desenvolvido no Distrito Federal é marcado por duas situações político-administrativas distintas: sua implantação por agências que

¹⁹³ As três cantigas "Acordei de madrugada", "A gatinha parda" e "A roseira", são melodias anônimas extraídas do cancionário popular e harmonizadas para fins pedagógicos, posteriormente editadas na coleção "Guia Prático", álbum de partituras adotado no trabalho de educação musical.

¹⁹⁴ Carta de Francisco Curt Lange, diretor do Instituto de Estudos Superiores do Uruguai à Heitor Villa-Lobos comentando sobre o material com temática educacional publicado no Boletim, vol. I, 1935. Nesta carta, o musicólogo solicita também fotografias, listagem de obras e editoras e uma obra inédita a ser publicada no Suplemento Musical. Montevideú, 01.07.1935. Acervo MVL. Pasta Instituto de Estudos Superiores do Uruguai. FE1916.

integram a estrutura da Prefeitura do DF (âmbito municipal); e sua posterior vinculação ao Ministério da Educação e Saúde (âmbito federal). Como já explicitado anteriormente, utilizamos um critério de periodização semelhante para analisar os seis números editados entre 1935 e 1946. Sob a ótica da trajetória das instituições, que envolve aspectos políticos, educacionais e culturais mais amplos é possível estabelecer um contraponto entre as fases desse programa de música e canto orfeônico e o projeto do Boletim Latino-Americano de Música, observando que ambos passam por momentos de transição e mudanças institucionais. A organização das edições anuais dos quatro volumes do Boletim (1935 – 1938) acontece por meio da Seção de Investigações Musicais do Instituto de Estudos Superiores da Universidade de Montevideo. Coincide com uma fase de consistentes iniciativas para o campo da educação no Brasil e, por conseguinte, com reflexos na esfera da educação musical, principalmente no Rio de Janeiro quando a UDF é criada e o Departamento de Educação (divisões e superintendências) é reestruturado em um período entendido nesta tese como uma *fase de construção*, em que a SEMA é fortalecida. Após uma pausa na impressão do Boletim, que coincide com uma fase de incertezas na trajetória da agência responsável por este projeto de educação musical, o segundo tempo do periódico é marcado pela criação do Instituto Interamericano de Musicologia¹⁹⁵, em 1941. O Boletim vincula-se a este novo organismo no mesmo momento em que o CNCO¹⁹⁶ está sendo criado. Nesta fase o projeto político ideológico autoritário implementado no Brasil desde 1937 encontra-se em gradual mudança, imposta principalmente pelo contexto internacional. É neste cenário que a proposta do número brasileiro do Boletim se concretiza, operacionalizada administrativamente pelo CNCO. Com cerca de 90 páginas, o relatório "Educação Musical", ocupa um consistente espaço no sexto e último número do periódico, impresso em 1946, como veremos mais adiante no capítulo 4.

¹⁹⁵ Decreto de 26 de junho de 1940. Boletim Latino Americano de Música, Tomo VI - Primeira Parte, 1946. p.15-16.

¹⁹⁶ Decreto nº 4.993, de novembro de 1942.

As alterações ocorridas no âmbito do programa de música e canto orfeônico implantado no DF referem-se principalmente à responsabilidade pela formação do magistério que se transfere da esfera municipal para a federal. A criação do CNCO representa este marco. Podemos traçar um paralelo entre as mudanças na estrutura organizacional deste programa de educação musical e do Boletim. Essas mudanças ocorrem no período marcado pela II Guerra, caracterizado pelo forte investimento do sistema pan-americano em políticas culturais.

O lugar das agências responsáveis pelo ensino de música e canto orfeônico, suas práticas educacionais e as mudanças institucionais ocorridas são questões que podem ser examinadas nas duas fases do Boletim, especialmente por meio dos dois relatórios publicados. O primeiro relatório, editado no terceiro volume, de 1937; e o segundo relatório, impresso no sexto e último número do periódico, em 1946. Além disso, nos seis números encontramos outras pistas sobre a educação musical no Brasil e na América Latina. O tratamento dos seis números do Boletim como um conjunto de fontes nos permite um mapeamento das ações das agências e agentes de maneira que seja possível fugir “das abordagens centradas nos talentos individuais” dos diversos tipos de intelectuais mediadores, ou seja, produtores culturais, artísticos e científicos (GOMES; HANSEN, 2016, p. 11). Esclarece ainda aspectos da trajetória das agências e agentes, bem como traz subsídios para a compreensão dos projetos de educação musical em curso naquele momento.

Um dos aspectos que mais distingue o primeiro momento do periódico é o ciclo anual de publicação (1935-1938). Os quatro números são editados com regularidade. Outro aspecto que assinala esta fase é o maior espaço dentro do Boletim reservado aos autores latino-americanos. Como representante do Instituto de Estudos Superiores do Uruguai, Francisco Curt Lange cuida da elaboração, edição, difusão e manutenção do periódico. Empenhado nessa missão estabelece contatos com agentes de inúmeros países.

No período em que Curt Lange esforça-se para lançar as bases do *Americanismo Musical*, inaugurar e garantir um espaço para o Boletim, simultaneamente, como vimos no capítulo 1, no Rio de Janeiro, Anísio Teixeira conduz

o Departamento de Educação da Prefeitura e avança na implementação de um projeto educacional para o Distrito Federal. Por intermédio da SEMA, agência subordinada a esse Departamento e dirigida pelo compositor Heitor Villa-Lobos, o educador Anísio Teixeira, visando cumprir a obrigatoriedade da música e canto orfeônico nas escolas primárias, secundárias e profissionalizantes orienta uma política voltada para a formação e especialização de professores. É neste momento que a Universidade do Distrito Federal¹⁹⁷ é criada, fortalecendo a atuação da SEMA na realização dos cursos para o magistério. Pelas variadas práticas interdisciplinares desenvolvidas, esta atuação da SEMA ganha espaço no ambiente da sociedade carioca estendendo-se para outros municípios e estados. O relatório publicado no terceiro volume do Boletim (1937) registra exatamente as ações desenvolvidas desde a fase anterior à sua criação, em 1932.

Aquebra na regularidade da impressão do Boletim, interrompida por dois anos (1939 e 1940) marca o término da primeira fase de sua trajetória. Após dois anos de suspensão, em que estratégias são articuladas por Curt Lange, outro ciclo se estabelece, correspondendo ao segundo momento (1941-1946). Neste ciclo o periódico perde o ritmo anual de impressão, não obstante o esforço empreendido pelos intelectuais envolvidos e o reconhecimento internacional do periódico. Em 1939, por solicitação do Secretário de Estado americano, Francisco Curt Lange realiza na Biblioteca do Congresso a Primeira Conferência de Relações Interamericanas¹⁹⁸ no campo da música (Mourão, 1990). Logo em seguida, em 1940, após o lobby feito por Curt Lange, nas Conferências Internacionais Americanas ocorridas em Lima (1938) e Washington (1939), é criado o Instituto Interamericano de Musicologia¹⁹⁹, instituição que passa a

¹⁹⁷Decreto Municipal nº 5.513, de 4 de abril de 1935

¹⁹⁸Segundo Carozze e Toni (2013) esta conferência reúne políticos e livres pensadores em torno da música latino-americana. Durante a conferência, um comitê fica encarregado de organizar um centro de música interamericana, sediado na União Pan Americana, sob a direção de Charles Seeger. O primeiro programa de ação deste centro fica pronto em 1941, com a colaboração de Carleton Sprague Smith. Vale acrescentar que estes dois nomes são colaboradores/autores do Boletim. Informações in FERN, Leila. Originand Functions of the Inter-American Music Center. *Notes*, Music Library Association, Second Series, vol. 1, n. 1, dez. 1943, p. 14-22. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/889859>. (CAROZZE;TONI,2013, p. 187).

¹⁹⁹ Sobre o instituto, segundo palavras de Rui Mourão (1990): agregado ao Ministério das Relações Exteriores, o Instituto foi regulamentado em 1946. Previa-se a construção de uma sede própria e constituição de um fundo para sustentá-lo economicamente, inclusive com o estabelecimento de cotas a

responder pelos novos rumos do Boletim Latino Americano de Música. Francisco Curt Lange mantém-se como editor do periódico e assume ainda a direção deste novo organismo.

A publicação do quinto volume em outubro de 1941 representa uma nova faceta para o Boletim. Pode-se dizer que o investimento dos Estados Unidos em prol do pan-americanismo e a extensão de sua intervenção política e econômica no cenário da América Latina dos anos 1940 estão simbolicamente e materialmente representados neste quinto volume.

Os eventos que envolvem agentes e instituições responsáveis por sua publicação estão inseridos na conjuntura política e econômica de fortalecimento dos interesses estratégicos estadunidenses na América Latina e Caribe, representados pelo sistema pan-americano e pela política de "boa vizinhança", implementada por Franklin Roosevelt, estrategicamente em curso em função da guerra. Apesar dos investimentos em programas de cooperação cultural, uma segunda interrupção no ritmo de impressão do Boletim cria uma lacuna entre o quinto (1941) e o sexto exemplar (1946) que, finalmente, seria financiado pelo governo brasileiro. A entrada do Brasil na guerra é apontada por Curt Lange como um dos fatores que leva ao atraso desta sexta edição.

A proposta de dividir a trajetória do Boletim em dois tempos, em contraponto com o projeto de educação musical, objeto deste estudo, nos permite uma melhor observação dos acontecimentos em que estão inseridos os agentes e agências. A criação do Instituto Interamericano de Musicologia e a edição do quinto número do Boletim acontecem na mesma fase em que nasce o CNCO, pelas mãos de Gustavo Capanema, Ministro da Educação e Saúde do Estado Novo. Subordinado ao Departamento Nacional de Educação do ME o CNCO, dentre outras funções, encarregase de "estudar e elaborar as diretrizes técnicas gerais que devam presidir ao ensino do canto orfeônico em todo o país"²⁰⁰. O financiamento da sexta edição do Boletim é

serem pagas pelos países que a ele viessem a aderir. Havia a perspectiva de sua incorporação pela União Pan Americana, entidade que em 1948 se converteria na atual Organização dos Estados Americanos - OEA. (MOURÃO, 1990, p.24).

²⁰⁰Decreto-Lei nº 4.993, de 26 de novembro de 1942. Ver a íntegra do Decreto.

intermediado por Heitor Villa-Lobos, agora diretor do CNCO. Os tramites oficiais e burocráticos para a efetivação do periódico são encaminhados por meio desta agência de Estado. Tanto o volume de estudos quanto o suplemento musical deste sexto número conta somente com trabalhos voltados para as expressões culturais brasileiras e foge completamente ao modelo dos demais números.

Esta modificação estrutural não acontece bruscamente. Na quinta edição, de 1941, financiada pelos EUA, em termos quantitativos os estudos latino americanos ficam em segundo plano. A predominância do espaço do Boletim para trabalhos de autores norte-americanos pode ser notada também em termos da diagramação gráfica. Diferente do que ocorria nos números anteriores a seção de “Estudos Estadunidenses” abre a publicação com quarenta e quatro artigos, sobrepondo-se aos “Estudos Latino Americanos” dispostos ao final do sumário com doze trabalhos de autores latino-americanos. Nos quatro números anteriores em que o apoio financeiro veio do Uruguai (1935, 1937), Peru (1936) e Colômbia (1938), a seção de “Estudos Latino-Americanos” ganhava destaque no início do sumário. A alteração na diagramação gráfica e no número de artigos representa aspectos de descontinuidade no projeto do Boletim. Indica interferência na concepção editorial e hegemonia do país financiador com relação aos objetivos do periódico.

A questão do pan-americanismo não apenas em seu ideal de cultura entre os países americanos, mas como imperativo econômico e político está evidenciada na organização dos volumes de 1941 e 1946. O estreitamento das relações culturais entre os países americanos naquele contexto, está representado nestes dois números e pode ser entendido, neste momento, sob uma perspectiva mais próxima do modelo pan-americanista de legitimação das “grandes potências”. É nesta fase, como já abordado neste capítulo, que as políticas de aproximação diplomática entre Estados Unidos e Brasil se intensificam.

CAPÍTULO 4. QUADRILHA DAS ESTRELAS NO CÉU DO BRASIL –Uma paisagem das manifestações musicais brasileiras

4.1 A presença brasileira nos seis números do Boletim Latino-Americano de Música

Ao analisar a presença brasileira nas seis edições do Boletim verificamos como a face do projeto educacional voltada para o campo da música, impulsionada por Anísio Teixeira no início dos anos 1930 e ampliada por Gustavo Capanema durante o Estado Novo, esteve representada nas páginas do periódico. Registros sobre o projeto de educação musical empreendido pela SEMA e pelo CNCO - relatos de experiências, notas informativas, partituras e fotografias - estão distribuídos em alguns dos volumes. O exame deste material e o entrecruzamento das informações com outras fontes documentais fornecem subsídios para uma melhor compreensão de como ocorreu o processo de implementação do programa de música e canto orfeônico no Brasil. O discurso manifesto nas páginas do Boletim apresenta pistas substanciais. Este conjunto documental sinaliza para muitas formas de colaboração que o Boletim recebe destes intelectuais mediadores (GOMES; HANSEN, 2016) que assumem a tarefa de mediar valores e símbolos imaginados para fortalecer o sentimento de pertencimento e construir uma ideia de Nação. Artífices da cultura, estes personagens integram a rede criada em torno do ambiente musical e do ensino de música e colaboram com o periódico. A colaboração em um periódico de âmbito internacional, direta ou indiretamente, reforça este valor social e confere um capital simbólico a estes agentes, podendo por um lado servir como um meio de consagração no campo e, por outro, como estratégia de afirmação de projetos e ideias, como é o caso do programa de música e canto orfeônico.

Nas palavras de Mário de Andrade (1944) o Boletim “é uma obra já indispensável para o conhecimento da música nas Américas” (ANDRADE, 1944 *apud* COLLI, 1998, p. 147). Como fonte documental o *Boletim Latino-Americano de Música* oferece diferentes possibilidades de enquadramento. Uma cartografia da paisagem cultural brasileira é esboçada nos seis volumes: trinta e dois estudos escritos

por vinte e dois especialistas; vinte e sete peças musicais criadas por dezoito compositores; cento e sessenta e nove imagens, sendo noventa e seis assinadas por vinte e um autores e pertencentes ao acervo de dezesseis arquivos privados e institucionais. Os dados deste conjunto documental coletados dos seis números publicados oferecem um panorama das redes de sociabilidade estabelecidas entre pessoas e instituições, reunidas por interesses expressos pela produção e circulação de conhecimento e de narrativas dominantes. Questões ideológicas e políticas, de forma intrínseca, permeiam objetivos pessoais e profissionais e mobilizam as ações dos agentes envolvidos. De caráter muitas vezes ambíguo, estas ações estão inseridas no processo de construção de uma identidade nacional para o Brasil, intensificado pelo Estado nos anos 1930 e 1940, e podem ser visualizadas nos seis números do periódico.

As articulações de Curt Lange para a difusão do *Americanismo Musical* junto aos intelectuais educadores e instituições brasileiras se fortalecem com sua visita em outubro de 1934. No Rio de Janeiro, o Diretor do Instituto Nacional de Música, Guilherme Fontainha convida o Ministro das Relações Exteriores para a palestra do Professor Francisco Curt Lange, “Catedrático de Ciências Musicais do Instituto de Estudos Superiores do Uruguai”:

[...] “O Professor Curt Lange é uma das personalidades mais em destaque no ensino musical oficial do Uruguai e se acha empenhado em uma nobre campanha a favor do maior conhecimento e mais estreitas relações entre os músicos da América Latina, assim como na propaganda da arte latino-americana em todo o mundo. Sua visita ao Brasil tem por objetivo principal entrar em contato direto com os nossos músicos e as nossas instituições musicais, a fim de expor aos mesmos as suas ideias, que fará na conferência para a qual venho convidar V. Exa. e cujo título é: *Americanismo musical*” [...] (FONTAINHA, 1934)²⁰¹

²⁰¹ Arquivo Histórico do Itamaraty

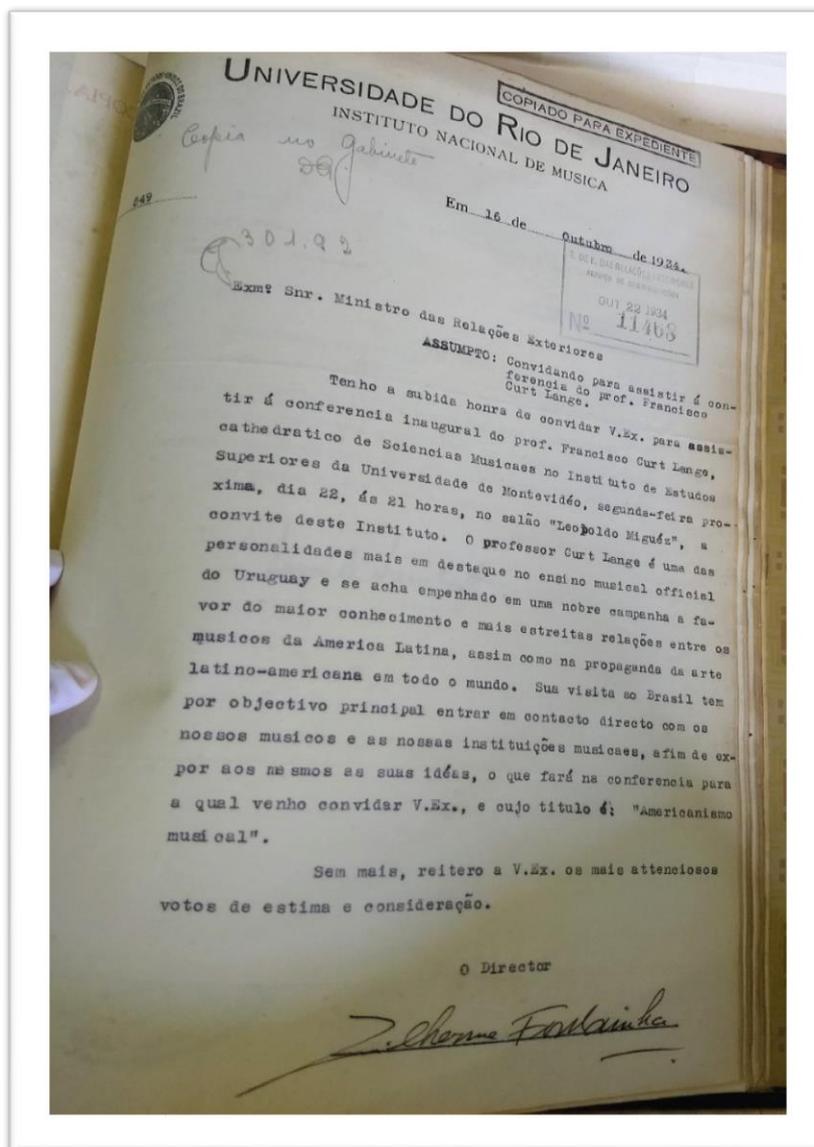


Figura 38: Carta convite, Rio, 16 out. 1934, palestra de Francisco Curt Lange. Instituto Nacional de Música.

Os resultados dos contatos travados por Curt Lange com "autoridades musicais" brasileiras, em sua visita ao Brasil, em 1934, estão registrados na primeira edição do Boletim, lançada em abril de 1935. Após esta visita a colaboração dos especialistas brasileiros se intensifica e pode ser observada nos informes noticiados por Lauro Ayestarán e nos editoriais e estudos escritos por Francisco Curt Lange.

No editorial do número de 1935, a questão do uso do "idioma original" para os países latino-americanos é tratada por Curt Lange e está diretamente relacionada à participação brasileira no Boletim. Esta problemática pode ser relacionada a questões referentes à inserção do Brasil no sistema das relações internacionais na América Latina aspecto que, em termos culturais, o Americanismo Musical procura defender e estimular:

[...] Sea este no solamente um propósito de la Dirección, basado en la importancia del movimiento artístico de aquel país hermano, sino en la justicia más estricta al obligar a nuestros suscriptores a la lectura de un idioma que en el suelo americano ha servido de elemento de expresión a cientos de grandes hombres cuyos nombres deben ser tan familiares como aquellos de las Repúblicas del continente.[...] Fue árdua la labor y han sido grandes los desvelos hasta llegar a la realización de la primera etapa práctica. Las ideas unificadas, e o deseo unánime hecho voluntad, exigían la fundación [o Boletim] que reuniera en sus páginas los **trabajos regionales y nacionales**, facilitando el **estúdio cariñoso de sus diversos aspectos**. Reunidos em um volumen amplio, atravesaría a todas estas colaboraciones **un espíritu superior, de indiscutible hermandad cuya fuente más poderosa serían los dos idiomas nacidos de una misma raíz**. En ningún momento faltaria a la exposición de ideas congregateadas al servicio de una causa noble, **esa armonía interior que sólo el continente latino-americano es capaz de crear**. (LANGE, 1935, p.9) (grifos meus)

Os argumentos utilizados pelo musicólogo, interessado em "fortificar nuestro pensamiento americano" remetem ao discurso de pertencimento por meio dos sentimentos, afetos e expressões culturais imaginados para a integração do solo americano, como demonstrado por Anderson (2008). É fundamentado neste tipo de discurso que o musicólogo transforma o *Boletim Latino-Americano de Música* em "um órgano de publicidad que fuesse nuestro abanderado en la lucha por el despertar de una consciência artística continental" (LANGE, 1935, p.9)

A cultura brasileira está representada no volume inaugural do Boletim, de 1935, por dois estudos e quatro criações musicais. Os autores Mário de Andrade e Luiz

Heitor Correa de Azevedo (estudos), e os compositores Oscar Lorenzo Fernandes e Heitor Villa-Lobos (peças musicais) são alguns dos intelectuais mediadores que receberam Curt Lange em sua primeira visita ao Brasil, em 1934 e tem trabalhos publicados neste primeiro número. Outros dois compositores, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone têm obras publicadas, mas não foram identificados nas fotografias deste exemplar que registram o encontro.

Os estudos que representam o Brasil no primeiro número do Boletim, de 1935, são “Os Congos” de Mário de Andrade, e “Um velho compositor brasileiro - José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)” ensaio histórico sobre o compositor mineiro, de Luiz Heitor Correa de Azevedo, cada um, enquadrando-se respectivamente em duas das categorias, *Etnografia e Folclore* e *História* que, tempos depois, em 1944, Mário de Andrade usaria para classificar as diferentes temáticas do Boletim, tendo como referência as observações feitas pelo editor do periódico, assim como os trabalhos publicados nos volumes anteriores. Ainda neste exemplar de 1935, o Brasil é representado pela categoria Ensino. Um texto de Curt Lange, “Villa-Lobos um pedagogo creador”, em que o musicólogo descreve suas impressões sobre uma visita a escola pública carioca quando de sua passagem pelo Rio de Janeiro em 1934 ilustra aspectos do ensino musical no Brasil.

Com relação ao Suplemento Musical, constam do repertório obras de quatro compositores identificados com o projeto musical modernista brasileiro: Camargo Guarnieri, Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Villa-Lobos. As três peças de Villa-Lobos são na realidade ambientações feitas pelo compositor de músicas do cancionero popular infantil. Essas peças recebem a indicação “do Orientador de Educação Musical”²⁰² e constituem o material adotado no projeto de música e canto orfeônico em curso no DF desde 1932.

O estreitamento dos laços com o Brasil é explicitado nas diferentes seções do periódico. Na seção “Las actividades de la seccion de Investigaciones Musicales -

²⁰² As obras sinalizadas por Villa-Lobos como integrantes do “Orientador de Educação Musical” vão dar origem à coletânea denominada “Guia Prático”.

1935-1936", o secretário Lauro Ayestarán (1936) comenta que "Hubiera sido nuestro deseo publicar en este tomo mayor cantidad de **colaboraciones brasileñas**" (AYESTARAN,1936, p. 419-466). Apesar desta nota, o número de especialistas brasileiros que publicam estudos em 1936 é maior do que no número anterior, de 1935. São quatro artigos em 1936, e apenas dois na edição de 1935. Entretanto, neste segundo número não são publicadas obras musicais e imagens do Brasil. Dentre os autores de estudos, chama a atenção a entrada em cena de dois especialistas da região sul do país: Benedito Nicolau dos Santos, "A escala diatônica - Escorço analítico sob o ponto de vista histórico e estético musical" (Curitiba); e Enio de Freitas e Castro, "Um caminho para a música brasileira" (Porto Alegre). O eixo Rio - São Paulo se mantém representado por Pedro Sinzig, "In chordis et organo" (Rio de Janeiro) um estudo do órgão na História da Música; e Fabiano R. Lozano, "O canto nas escolas primárias de São Paulo" (São Paulo).

Os segundo e terceiro números, de 1936 e 1937, caracterizam-se por novas tipologias de seções. Os informes ganham mais consistência, oferecendo maiores subsídios para a pesquisa. Na seção "Notícias dos Colaboradores" diversas instituições e pessoas do Brasil são citadas. A Revista Brasileira de Música, publicação bimestral do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro recebe comentários elogiosos. Esther Mesquita, secretária da Sociedade de Cultura Artística de São Paulo é mencionada como a responsável por reorganizar a Orquestra Sinfônica desta Sociedade, sob a regência do Diretor Geral de Música, Ernst Mehlich. Em dois momentos diferentes, Otávio Bevilacqua e Luiz Heitor Correa de Azevedo, como Presidentes da Associação Brasileira de Música, fundada por Luciano Gallet (compositor já falecido então) são mencionados. A Sociedade de Cultura Artística do Rio de Janeiro é destacada. Além destas referências são elencados os materiais (partituras e revistas) doados por colaboradores brasileiros à Seção de Investigações Musicais do Instituto de Estudos Superiores da Universidade de Montevideo (AYESTARAN,1936, p.452).

A participação do Brasil no Boletim é ampliada de forma progressiva. Em termos quantitativos, se comparado com os dois números anteriores, o volume de 1937 demonstra esse dado. São publicados cinco estudos de autores brasileiros: *Villa-Lobos*,

“SEMA - Relatório geral dos serviços realizados de 1932 a 1936”; *Paulo Silva*, “Regras de harmonia” e *Luiz Heitor Correa de Azevedo*, “Carlos Gomes, sua verdadeira posição no quadro da ópera italiana no Sec. XIX e na evolução da Música Brasileira” (Rio de Janeiro); *Lellis Cardoso*, “A psychologia da música e a sua aplicação no meio escolar” (São Paulo); e *Benedito Nicolau dos Santos*, “A função específica do som 9 na estrutura do moderno sistema tonal” (Curitiba). Em artes plásticas, três trabalhos de *Cândido Portinari*, além de quatro imagens sobre o Brasil do uruguaio Carlos Aliseris. O Suplemento musical conta apenas com uma obra de *Radamés Gnattali*. Francisco Curt Lange escreve sobre o trabalho de instituições brasileiras em “El Departamento de Cultura de la Municipalidad de São Paulo”; “La Sociedad de Cultura Artística, SP”; “El Instituto Nacional de Música, RJ”. A presença brasileira em 1937 encontra-se em melhor posição do que nos dois números anteriores.

A ênfase no intercâmbio de trabalhos elaborados por instituições e autores "capacitados" (LANGE, 1937, p. 504) é frequente na fala do editor do Boletim. Além da intenção de conferir ao Boletim um status de revista especializada, Curt Lange visa fomentar a produção e circulação de conhecimento acerca da América Latina. A coleta de acervo documental para alimentar um banco de dados parece também ser uma preocupação. No terceiro exemplar, de 1937, na seção intitulada “Publicaciones recibidas desde 1936 hasta 1937” (p. 504) os materiais encaminhados ao Instituto de Estudos Superiores de Montevideu pelos diversos colaboradores são elencados pela categoria de territorialidade (país/continente). Dos autores/publicações brasileiras listados constam: 1. *Mário de Andrade*, São Paulo, (discurso, "Cultura Musical" e "A música e a canção populares no Brasil"); 2. *Benedicto Chagas Junior*, São Paulo (Bate pé e Embalando a rede, partituras para piano); 3. *Humberto Grande*, Curitiba, ("Democracia da Harmonia e a Revolução Cultural"); 4. *Victor Neves*, Porto Alegre (manuscritos de "Los tambores de los negros", "Toada de um cego mendigo" e "Dança de Rudá" da ópera Ponaín, piano); 5. *Paulo Silva*, Rio de Janeiro, ("Curso de Contraponto", "Manual de Fuga"); 6. *Hermes Vieira*, São Paulo ("O romance de Carlos Gomes"); 7. *Villa-Lobos*, Rio de Janeiro (Programas da Direção de Educação de Adultos e Difusão Cultural, Ciclo Sinfônico e Coral de 1935). O material referente a

Villa-Lobos diz respeito ao trabalho realizado com o projeto de educação musical. Este dado sinaliza que a rede criada em torno do Boletim pode ter colaborado para a difusão do programa de música e canto orfeônico na América Latina. Reforça ainda, que a categoria Ensino parece ter ocupado um importante espaço na relação estabelecida entre estes intelectuais mediadores (Curt Lange e Villa-Lobos).

No terceiro número do Boletim, de 1937, o tema da educação musical está representado por dois autores brasileiros. Villa-Lobos assina o relatório "Superintendência de Educação Musical e Artística - Relatório Geral dos serviços realizados de 1932 a 1936". Como exposto no primeiro capítulo, este relatório é referencial para se compreender os andamentos do ensino de música e canto orfeônico neste período. Outro brasileiro, Lellis Cardoso, publica "A psychologia da música e a sua aplicação no meio escolar". Percebe-se que o espaço ocupado pelo tema no ambiente do Boletim é relevante. Os outros autores que se enquadram na categoria *Ensino*: Curt Lange, "La orientacion moderna de la pedagogia musical - Conferencia", e "El Instituto Nacional de Música de RJ"; León Kestenberg, com "La Sociedade de Educación Musical de Praga"; e, por fim, Frederic R. Stiven, "La música en los colégios y universidades de Estados Unidos".

O relatório de Villa-Lobos publicado no terceiro Boletim de 1937 consiste em um levantamento do trabalho pedagógico musical desenvolvido no Distrito Federal. Constitui-se em uma fonte valiosa para esta tese por abordar a fase de implantação do projeto desenvolvido no período dos pós 1930, quando Anísio Teixeira procura investir em um projeto de educação pela arte, criando organismos integrados à estrutura de ensino da Prefeitura Distrito Federal para colocar em prática esse objetivo. Nas trinta e seis páginas deste relatório são descritas as ações realizadas. Inúmeras pistas como nomes de escolas e professores assistentes; fotografias²⁰³ registrando as atividades desenvolvidas tais como os professores Francisco Braga e Villa-Lobos com o *Orfeão de Professores*. Importantes indicações sobre os cursos de formação de professores, tanto no Distrito Federal, como em outras cidades de estados brasileiros

²⁰³Fotos dos bailados "Pedra Bonita" e "Amazonas", compostos por Villa-Lobos.

estão descritas. Publicado em abril de 1937, às vésperas das mudanças políticas e sociais que culminam com a instauração do Estado Novo em novembro do mesmo ano, este relatório, ao lado das outras duas publicações deste período, representam uma linha divisória entre os dois momentos que marcam a trajetória das instituições que cuidam do ensino de música e canto orfeônico no Distrito Federal. Demonstra a difusão e o alargamento das fronteiras deste programa de educação musical por meio de seu alinhamento com o Americanismo Musical. O *Boletim Latino-Americano de Música* torna-se um importante espaço de interlocução e circulação de ideias, com iniciativas articuladas desde as primeiras correspondências estabelecidas entre estes intelectuais e artistas a partir de 1933, e da visita de Curt Lange realizada ao Rio de Janeiro e São Paulo, em 1934, durante a gestão de Anísio Teixeira.

No conjunto de exemplares do Boletim a produção de estudos sobre educação musical no Brasil está representada somente por autores do eixo Rio de Janeiro - São Paulo. O circuito geográfico das demais categorias - *Etnografia e Folclore; História; e Vida Musical* - é um pouco mais amplo que a de *Ensino*. Além dos dois trabalhos assinados por Villa-Lobos, tratados como fonte nesta tese, os três especialistas que escrevem artigos na categoria *Ensino* são: Fabiano R. Lozano, São Paulo, “O canto nas escolas primárias de São Paulo” (1936); J. Lellis Cardoso, São Paulo, “A psicologia da música e a sua aplicação no meio escolar” (1936) e “Considerações físicas e psicológicas sobre a voz” (1937); Heloisa Grassi Fagundes, São Paulo, “Novas bases para o aprendizado musical infantil” (1946). A constatação dessa predominância de trabalhos do eixo Rio - São Paulo nos propõe uma questão problema, principalmente quando pensamos na proposta do Americanismo Musical de estimular a produção de conhecimento e fazer circular ideias e práticas, narrativa preciosa construída em torno da imagem do periódico. Ao tentar problematizar este aspecto, busco refletir acerca de quais seriam as dificuldades enfrentadas na articulação com os agentes, na difusão e distribuição do Boletim e se esses fatores teriam influenciado a não participação de colaboradores de outras regiões do país, também especialistas no assunto. As hipóteses incipientes não caberiam neste texto no momento.

Pelo texto do relatório publicado no volume de 1937, e também por outras fontes documentais analisadas sabemos que havia um intercâmbio de experiências entre agentes de diversos estados e municípios brasileiros. Desde a fase em que os cursos para aperfeiçoamento no ensino de música e canto orfeônico são estruturados com a criação da SEMA, em setembro de 1933, professores de diferentes partes do país deslocam-se para investir nesta especialização. Pode-se dizer que estes agentes foram multiplicadores, responsáveis pela ampliação da rede pessoal e institucional mobilizada pelos diferentes tipos de intelectuais - educadores e músicos - que ocupavam cargos públicos em organismos do Estado. Principalmente com o objetivo de ilustrar o aspecto da territorialidade e expansão desta rede na esfera da educação musical a partir da centralidade do Rio de Janeiro como capital do país e, portanto, referência em termos políticos e culturais, encontramos na pesquisa Salles (2007) um exemplo. O pesquisador nos informa que, em 1934, a professora Margarida Schivaz apareceu com bolsa de estudos do governo do Pará para frequentar o curso de formação coordenado por H. Villa-Lobos no Rio de Janeiro. No ano de 1937, a referida professora e musicista, já no Pará, implanta a experiência pedagógica nos mesmos moldes do projeto desenvolvido pela SEMA, dedicando-se à integração da música com o "teatro do Estudante e do ballet da juventude", e posteriormente, assumindo o cargo de Superintendente do Ensino de Música e Canto Orfeônico do Pará (SALLES, 2007, p 69).

A literatura voltada para o tema do ensino de música no período, em suas distintas vertentes - estudos teóricos, métodos de ensino, análise de repertório, e outros - vem sendo investigado por diversos autores (GILIOLI, 2003; GOLDENBERG, 1995; GONÇALVES, 2017; IGAYARA SOUZA, 2011; JARDIM, 2009; LAGO, 2009; LEMOS, 2005; MONTI, 2009; PAZ, 1989; SALLES, 2007). Entretanto, muitas questões acerca das ações e práticas de especialistas em diferentes estados e municípios do país ainda não foram esclarecidas, principalmente se investigadas sob a perspectiva das relações de sociabilidade. As fontes pesquisadas para esta tese sinalizam para alguns nomes e eventos. Neste sentido, a preocupação em mapear agentes e agências percorrendo a trajetória deste projeto de educação musical pelo caminho das instituições

de ensino é uma tentativa de trazer à tona temáticas e possibilidades de investigação ainda incipientes se considerarmos a amplitude do assunto.

É no ano de 1937 que Curt Lange retorna ao Brasil. Desta vez desloca-se do eixo Rio-São Paulo e visita Curitiba. Esta passagem é registrada no ano seguinte, em 1938, na quarta edição do periódico. Quatro fotografias documentam os eventos em que Curt Lange e sua esposa Maria Luisa Vertiz de Lange são recebidos por "autoridades culturais", como "hospedes oficiais da cidade" em eventos no Círculo de EstudosBandeirantes e no Clube Curitibano. Além da presença do colaborador Professor Benecdito Nicolau dos Santos, com estudos publicados no segundo (1936) e terceiro (1937) números do Boletim, nestas fotografias estão representantes de organismos públicos e privados:Dr. Victor Ferreira de Amaral, Reitor da Universidade do Paraná; Dr. Caio Machado, Presidente do *Patrimônio Cultural* do Paraná; Dr. Ulisses Vieira, Presidente da Academia de Letras do Paraná; Senhor Arsênio Guimarães, Presidente do Clube Curitibano e Srta. Dra. Linna Secundino, presidenta do Centro de Cultura Feminino.²⁰⁴

O editor do Boletim empenha-se no projeto de manter viagens regulares por considerar necessário"el contacto personal periódico con los colaboradores" (LANGE, 1935, p.11). Este contato pessoal tem como objetivo alimentar e ampliar as redes pessoais e institucionais e promover o estreitamento dos laços conceituais e práticos. Lange parece investir na possibilidade de potenciais trabalhos a serem publicados e, ainda, no apoio financeiro para seus projetos.

A visita de Curt Lange ao Paraná altera a cartografia da paisagem brasileira no Boletim. Imagens de Curitiba ganham lugar nas páginas desta quarta edição, por meio dos trabalhos de Czeslaw Lewandowski, Pedro Macedo e Alfred Andersen. Os outros autores brasileiros que têm estudos publicados são: Oneyda Alvarenga, "Pequena contribuição ao estudo das questões de organização discotecaria" e Lellis Cardoso Jr., "Considerações físicas e psicológicas sobre a voz"(São Paulo); Benecdito Nicolau

²⁰⁴ As informações referentes à visita de Curt Lange à Curitiba em 1934 foram extraídas das legendas das fotos. Nestas mesmas legendas encontramos o termo "Patrimônio Cultural do Paraná". Boletim, Vol IV, 1938, p. 358.

dos Santos, “Esboço de nova estrutura para a pauta musical” (Curitiba); e Ênio de Freitas Castro, “Stravinsky no Brasil” (Porto Alegre). Colaboram com peças musicais, Frutuoso Vianna (São Paulo) e Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro). A publicação deste exemplar com nove autores brasileiros encerra o período considerado nesta tese como o primeiro ciclo de publicações do Boletim Latino-Americano (1935 - 1938).

No período que compreende este primeiro ciclo do periódico (1935-1938) Mário de Andrade publica somente em 1935, no primeiro volume, o estudo intitulado “Os Congos”. Vai retornar na edição de 1946, com “As danças dramáticas do Brasil”, artigo lançado após a morte do musicólogo paulista. Interlocutor de Curt Lange desde 1933, Mário de Andrade promove a aproximação de Villa-Lobos com o editor do Boletim. A colaboração do compositor no periódico é fruto desta mediação inicial, especialmente com os dois artigos da categoria Ensino, referenciais para esta tese. Ainda como resultado desta mediação, no volume de 1935 são publicadas três ambientações utilizadas no projeto de educação musical: *Acordei de Madrugada*, *A Gatinha Parda*, e *a Roseira*.

Logo após a edição do primeiro volume do Boletim, em 1935, Francisco Curt Lange escreve a Heitor Villa-Lobos, demonstrando que já havia estabelecido um canal de comunicação mais direto com o compositor e coordenador da agência responsável pelo programa de música e canto orfeônico no Rio de Janeiro. A carta²⁰⁵ trata de assuntos relacionados ao Boletim Latino Americano de Música. Informa que seu “amigo e professor” Guillermo Salinas Cossio será o responsável por entregar o primeiro volume do Boletim Latino Americano de Música ao compositor, quando de sua passagem por Buenos Aires. Lange solicita novos materiais para o segundo volume do periódico chegando a apresentar uma listagem de itens de seu interesse, voltado tanto para o projeto de educação musical (fotografia do “Orfeão dos Professores” e dos “bailados”, publicação do “Orientador”) quanto para o trabalho de Villa-Lobos como compositor (obra musical inédita e listagem de obras com respectivos editores). Um exemplar deste primeiro número de 1935, assinado e com o autógrafo “pertence a Villa-

²⁰⁵Acervo MVL. **Pasta Instituto de Estudos Superiores do Uruguai**, FE1916. Montevideu, jul.1935.

Lobos” foi localizado na coleção “Livros Raros” do MVL. É provavelmente o exemplar mencionado por Curt Lange em sua carta a Villa-Lobos, escrita em julho de 1935.

A edição do quinto número em 1941, depois de dois anos de interrupção (1939-1940) marca o segundo ciclo do Boletim. Nesta fase, a proposta de integração cultural do continente americano de Lange dá sinais de estar mais próxima do modelo pan-americanista dos EUA, em suas ambições hegemônicas, distanciando-se do americanismo inspirado na unidade latino-americana (MOYA, 2015). Em quase sua totalidade, este número volta-se para autores norte-americanos. Publicada em espanhol, conta com uma equipe de quinze tradutores. São quarenta e quatro estudos de autores dos Estados Unidos da América do Norte e doze da América Latina. A assimetria é mais evidente no Suplemento Musical. Trinta e quatro criações musicais norte americanas e uma do compositor chileno Carlos Isamitt. Na abertura do Suplemento Musical, consta o nome das instituições financiadoras:

Este Suplemento así como el Tomo V do Boletim Latino Americano dedicados ambos aos Estados Unidos de Norte da America fueron generosamente financiados pelas seguintes entidades: Carnegie Endowment for International Peace Washington D.C.; Union Panamericana (Division de Música) Washington D.C; Consejo de Autor, Montevideo; Banco de la República, Montevideo; Dr. Alejandro Gallinal, Montevideo (LANGE, 1941, p.2 do Supl. Mus.).

Os autores brasileiros (estudos e músicas) estão ausentes. Com uma lente ampliada identificamos a presença brasileira no artigo “El estudio de la música negra en el hemisfério occidental”, de Melville J. Herskovits²⁰⁶. Neste estudo consta uma relação

²⁰⁶O antropólogo Melville J. Herskovits (1895-1963), filho de imigrantes judeus europeus, nasce em Bellefontaine, Ohio. Defende sua tese de doutorado na Universidade de Columbia, em 1923, sob a orientação de Franz Boas. Pela indicação de seu orientador ganha bolsa do National Research Council para fazer pesquisas em antropologia física, sobre raça e a formação da “raça negra”, entre os anos de 1923 e 1926. Elabora o conceito de aculturação a partir de formulações legadas por Franz Boas, transformando-as em um objeto de estudo antropológico. Estabelece teorias sobre as sobrevivências culturais africanas, que ele chamava de “Africanismos”, e trabalha com questões retomadas nos anos de 1960 e 1970 na esteira da luta pela ampliação dos direitos civis e afirmação e valorização da identidade afro-americana nos EUA. Importante articulador de uma rede transatlântica de correspondentes da América Latina e do Caribe, no Brasil, a partir da aproximação com o médico e antropólogo Arthur

de discos comerciais de música negra do período, com a indicação de gravadoras. No repertório mencionado por Herscovits, gravado pela Companhia Victor, São Paulo (Brasil 33380), por Motta da Motta, estão os jongos: a) São Benedicto é oro só; b) Eo vou girá (p.142). Outros países e gravadoras são citados neste artigo.

Este quinto número, de 1941, é rico em imagens de artes plásticas, mas, diferente dos exemplares anteriores, não traz um índice das ilustrações. Dois estudos publicados neste exemplar são ilustrados com obras de autores brasileiros: “Yurupari” (1938), esboço de Roberto Burle Marx²⁰⁷ para um bailado de Heitor Villa-Lobos; e “Cuatro aquarelas del Estado do Paraná” (1937), assinadas por Czeslaw Lewandowski. Em nota, o editor faz uma breve colocação: "Los pocos trabajos del material originalmente dispuesto para este volumen que no pudieron ser incluídos en el mismo por falta de espacio, serán publicados integralmente en la revista *Música Viva*²⁰⁸, órgano oficial de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores (ECIC)" (LANGE, 1941,p. 632).De acordo com Leandro Souza (2014), a *Revista Música Viva*, editada pela Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores (1941), era vinculada ao Instituto Interamericano de Musicologia, dirigido por Francisco Curt Lange com a colaboração de H. J.Koellreutter.

O segundo ciclo da trajetória do Boletim é marcado por descontinuidades. Um longo intervalo ocorre entre a edição do volume V, de 1941, e o número de 1946. Neste hiato, Francisco Curt Lange consegue o financiamento junto ao governo brasileiro e, em 1944 transfere-se para o Brasil para dedicar-se à investigação da música do período colonial, particularmente em Minas Gerais. Segundo André Guerra Cotta²⁰⁹

Ramos, Herskovits entra em contato com as obras de Raimundo Nina Rodrigues e com um grande número de outros pioneiros no estudo da diáspora africana.

²⁰⁷ Paisagista e artista plástico, Roberto Burle Marx é irmão do compositor e maestro Walter Burle Marx, amigo de Villa-Lobos e colaborador no projeto de educação musical durante a década de 1930.

²⁰⁸ A *Revista Música Viva* teve somente um único número lançado (SOUZA, 2014; KATER, 1993; 2001).

²⁰⁹ Co-autor do livro "Arquivologia e Patrimônio Musical", 2006, UFBA. Membro do Conselho Curador e um dos técnicos responsáveis pelo tratamento arquivístico do Acervo Curt Lange, sob a guarda da UFMG. O arquivo pessoal do musicólogo teuto-uruguaio denominado Acervo Curt Lange -UFMG (ACL-UFMG) foi integrado à Universidade Federal de Minas Gerais em 1995. A documentação registra o cotidiano da vida musical latino-americana ao longo de praticamente todo o século XX. Trata-se de importante documentação para a pesquisa musical, assim como para o estudo da musicologia e da história

(2006), por meio da pesquisa de campo e de contatos com bandas e famílias de músicos nas cidades do interior, Lange reúne centenas de antigos manuscritos de música. Com este material, reconstrói uma narrativa acerca da atividade musical nas Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX. Uma parcela dos resultados desta pesquisa é publicada em 1946, no sexto volume do periódico.

Nos seis números que compõem a coleção do *Boletim Latino-Americano de Música* está expressa a potência da arte para a construção de narrativas, imagens e sentimentos associados à ideia de nação e de pertencimento. No caso da música, as funções artística/estética e educacional representam um poderoso instrumento de mediação e não devem ser pensadas de forma desarticulada. Em termos artísticos a música atua na interpretação da realidade social e mobilização de emoções. Sob o aspecto educacional, é um tipo de linguagem utilizada tanto nos processos de aprendizado específico de música quanto na construção de narrativas históricas, seja por meio do ensino dos hinos pátrios e canções populares e folclóricas ou por ações interdisciplinares com o teatro, o cinema, o rádio, a dança e as artes plásticas. Estes variados aspectos, quando conjugados e articulados dentro de um projeto político pedagógico, não apenas ampliam a dimensão das funções da música como produzem um terceiro e poderoso elemento, a integração social. Os dois relatórios sobre o programa de música e canto orfeônico publicados no *Boletim Latino-Americano de Música*, acrescidos dos textos de Francisco Curt Lange e Lauro Ayestaran são peças essenciais para se traçar uma cartografia deste projeto de educação musical e mapear as práticas de agências e agentes sob a ótica dos principais elementos que orientam a atuação destes intelectuais mediadores: as questões artísticas/estéticas, educacionais e sociais reunidas em um projeto de ação política do Estado.

O periódico retorna à cena em 1946 com a edição brasileira do *Boletim Latino-Americano de Música*, "presentada pessoalmente ante las autoridades

competentes entre Diciembre de 1941 y Enero de 1942" (LANGE,1946, p.6). Mário de Andrade, em sua coluna jornalística "O Mundo Musical", no Jornal Folha da Manhã, de maio de 1944, escreve a crônica "Número Musical" e discorre sobre este número do Boletim (COLLI, 1998, p.147). Passados cerca de dois anos desta notícia, o sexto volume é publicado. Considerado por Mário de Andrade uma "paisagem das manifestações musicais brasileiras"²¹⁰ este número encerra a trajetória do periódico e será analisado a seguir.

4.2 O número brasileiro do Boletim Latino-Americano de Música

Em maio de 1944, Mário de Andrade escreve em sua coluna, "O Mundo Musical", no jornal *Folha da Manhã* (18 maio 1944) uma matéria sob o título "Número Especial", anunciando a chegada do Vol. VI do Boletim Latino-Americano de Música:

O "Boletim Latino Americano de Música", dirigido pelo ilustre musicólogo Curt Lange, vai dedicar o seu número próximo à música brasileira. Para semelhante empreitada, o ministro Gustavo Capanema obteve uma verba de auxílio, gesto de fecunda compreensão. E além disso, teve a idéia de nomear uma Comissão composta por Villa-Lobos, Manuel Bandeira, Renato Almeida, Andrade Murici, Luis Heitor Corrêa de Azevedo, Lourenço Fernandez e Brasília Itiberê, para acompanhar os trabalhos do prof. Curt Lange, e auxiliá-lo nas suas possíveis dificuldades aqui. Não é possível que com semelhante primeiro time, aliás "scratch", o Boletim não saia o melhor que possa. As dificuldades que terá de vencer, e os defeitos que não poderá sanar não dependem nem de Curt Lange, nem da Comissão. Não há ninguém, imagino, se interessado honestamente pela música em São Paulo, que ignore quem seja Curt Lange e o seu Boletim. (...) [o Boletim] é uma **obra já indispensável para o conhecimento da música das Américas**, e realmente uma garantia do que podemos

²¹⁰Artigo de Mário de Andrade intitulado *Número Especial*, publicado em 18-05-1944, em sua coluna semanal *O Mundo Musical*, da Folha da Manhã. (ANDRADE, 1944 *apud* COLLI, 1998, p. 147).

fazer, nós americanos, **no campo ainda incipiente da nossa musicologia**. (...), mas apesar da largueza dos seus conhecimentos musicais e dos seus estudos de musicologia, eu creio que a maior glória do mestre, está na criação do Boletim. A Comissão organizou um programa teórico de sugestões para o número especial. (...). **Um número assim, de divulgação internacional**, pensa a Comissão, deverá conter a paisagem mais completa possível das manifestações musicais brasileiras, de forma a servir de consulta informativa e geral e também de orientação de estudos aos estrangeiros que desejarem conhecer a música brasileira. Esta foi dividida em quatro seções: 1a. - Etnografia e Folclore; 2a. - História; 3a. Ensino; e 4a. - Vida Musical. As seções foram distribuídas entre os membros da Comissão que as devem orientar. (ANDRADE, 1944 *apud* COLLI, 1998, p. 147) (grifos meu).

O texto de Mário de Andrade publicado em 1944 chancela o número do Boletim que está por vir, assim como sintetiza alguns dos conceitos que nortearam a sua organização. O periódico, dentre outros aspectos, referenda a difusão de um projeto de educação musical que vem sendo desenhado desde o final dos anos 1920 e, na década de 1940, se institucionaliza em âmbito nacional. O "número especial" a que Mário de Andrade se refere, é o sexto número do Boletim Latino-Americano de Música, que tem Curt Lange como editor. Trata-se de uma edição dedicada exclusivamente ao Brasil. Designada pelo Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, a Comissão Organizadora mencionada por Mário de Andrade em sua crônica é composta por intelectuais educadores e artistas que integram que circulam nas diversas esferas do projeto político cultural em curso no período. Estes personagens atuam em diferentes agências e, por seus vínculos com o projeto de educação musical analisado nesta tese, de maneiras distintas podem ser entendidos como intelectuais mediadores. Oscar Lorenzo Fernandez, José Cândido de Andrade Muricy, Brasília Itiberê da Cunha e Heitor Villa-Lobos (presidente da Comissão) são professores do CNCO; Manoel Bandeira, professor

universitário e representante da Academia Brasileira de Letras; Renato Almeida, funcionário do Ministério das Relações Exteriores; e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, bibliotecário da Escola Nacional de Música.

As restrições expressas por Mário Andrade²¹¹ ao amigo Manoel Bandeira com relação à Villa-Lobos não foram suficientes para que o musicólogo paulista – importante elo de articulação desse grupo – deixasse de expor sua opinião sobre o número do Boletim dedicado ao Brasil. A chamada de Manuel Bandeira parece ter influenciado na decisão de apoio:

Gostaria de me desembaraçar de tudo para só ficar com a minha tarefa de professor na Faculdade de Filosofia. (...) Fui convidado para tomar parte nos trabalhos do *Boletim Latino-Americano de Música* e aceitei. Fiquei encarregado da parte de ilustrações. Encontrei lá todos desolados com a sua recusa. Não se conformam com a falta que você faz. Compreendo muito bem os seus motivos (imagino que você não quer saber de mais contatos com o Villa). Mas Mário, não haverá um jeito de você colaborar a salvo do que você receia? Você pela sua recusa ficou com a faca e o queijo na mão, pode impor o seu regulamento. Pense um pouco no que isso vai representar para o Brasil. Devo dizer-lhe que os planos estão bons e há na comissão gente sensata como o Luis Heitor e o Murici. Um Abraço do Manu. (31. Mar. 1944)²¹².

Indícios do incomodo de Mario de Andrade com Villa-Lobos podem ser identificados na correspondência pessoal trocada com Manuel Bandeira. Do mesmo modo, não obstante sua colaboração nesse projeto de educação musical constatada em muitas fontes, em alguns momentos o escritor e poeta expressa suas críticas à “mania de massa” de Villa-Lobos ao reger “500 executantes! 700 excecutores!”, no Teatro Municipal (BANDEIRA, 1935 *apud* MORAES, 2000, p. 620). Os dois interlocutores

²¹¹ Sobre as críticas musicais de Mário de Andrade à Villa-Lobos ver: Toni, 1987.

²¹² “Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira” (MORAES, 2000, p. 672).

estão atentos à atuação de Villa-Lobos como coordenador do ensino de música e canto orfeônico e estas observações demonstram as divergências e possíveis tensões existentes com relação à forma de conduzir o projeto.

Como apresentado no capítulo 3, a proposta do Boletim era de que, a cada número, um país se responsabilizasse por sua edição, inclusive pelo apoio financeiro, sem, contudo, deixar de publicar artigos dos demais países colaboradores, tal como ocorreu nos números anteriores. No entanto, este sexto o número foi dedicado exclusivamente à cultura musical brasileira tanto no volume de estudos quanto no Suplemento Musical. Este encaminhamento foi motivo de tensões e negociações entre os representantes da Comissão Organizadora. Neste capítulo, vamos tratar das idas e vindas, por cerca de 5 anos, desde 1941 até a efetiva publicação desse número em 1946.

Nosso interesse é chamar a atenção para formas e conteúdos que nele se apresentam, mas, principalmente, para aspectos da configuração do campo musical brasileiro, em especial na esfera da educação musical, e de sua conexão com diferentes áreas do conhecimento. Observar quem eram os agentes, quais as suas pesquisas, qual o papel da música na constituição de um campo para o patrimônio cultural, e de que maneira o ensino de música e canto orfeônico promove a articulação deste campo com a sociedade civil e com o Estado.

4.2.1. Apresentando o número especial vol. VI

O sexto número do Boletim Latino-Americano, financiado pelo governo brasileiro, tem os direitos autorais (copyright) vinculados ao Instituto Interamericano de Musicologia dirigido por Francisco Curt Lange e tendo Eduardo Nicora como Secretário. Após longa temporada no Brasil para supervisão do trabalho de editoração e pesquisa musicológica, Lange retorna a Montevideo e registra o Boletim, em 1946. Entretanto, a conclusão da impressão ocorre somente em 31 de março de 1947, no Rio de Janeiro, nas oficinas da Imprensa Nacional. Os trâmites burocráticos relacionados à sua produção são operacionalizados pelo CNCO, instituição dirigida por Villa-Lobos. O

compositor é também presidente da comissão organizadora do periódico e permanece nas duas funções mesmo com o fim do Estado Novo.

No editorial deste número do Boletim, lançado como sendo a *Primeira Parte* do volume VI, encontramos duas notas que levantam a possibilidade de ampliação dessa paisagem cultural imaginada por esse grupo de intelectuais. Uma delas informa sobre o início das tratativas para a impressão de uma *Segunda Parte* outra a expectativa do editor de realizar uma *Terceira Parte*. Os autores e artigos que iriam compor as próximas duas partes são mencionados neste volume.

Conforme apresentado no capítulo 3, o sexto número é similar ao padrão dos exemplares anteriores. Composto por um *volume de estudos*, com 607 páginas (29 x 21 cm), e um *suplemento musical* de partituras, editado separadamente, com 167 páginas (31 x 23 cm). Apenas a capa do periódico é colorida. O volume de estudos é ilustrado com fotografias em preto e branco. Assim como nos exemplares anteriores, não possui nenhuma publicidade, apesar de Curt Lange ter sinalizado esta ideia nos informes do primeiro número, de 1935.

No volume de estudos, o editor Francisco Curt Lange abre o Boletim com uma dedicatória aos amigos que, em 1934, o receberam em sua primeira viagem ao Brasil. Nas páginas iniciais, dois textos breves, um assinado pela comissão organizadora e outro pelo editor, tecem alguns comentários sobre a iniciativa de publicar um periódico desta natureza e apresentam o Instituto Interamericano de Musicologia. Em seguida uma extensa relação com trinta e um nomes²¹³ de “queridos componentes” que o “Americanismo Musical” perdeu “inesperadamente”; os créditos; o sumário completo do volume de estudos para a futura *Segunda Parte*; e, por fim, um agradecimento em nome do Instituto Interamericano de Musicologia, às “autoridades e amigos” do Brasil e Uruguai, assim como aos “representantes diplomáticos dos Estados Unidos de Norte América”. Nesta longa lista de agradecimentos são mencionados agentes e agências

²¹³ Componente brasileiros mencionados: Mário de Andrade, São Paulo; Francisco Braga, Rio de Janeiro; Agostinho Cantú, São Paulo; Estelita Gonçalves, Recife; Rodolpho Jozetti, Rio de Janeiro; Curt Nimuendajú Unkel, Alto Amazonas (Índios Tucunas); Arthur Pereira, São Paulo; Alberto Rangel, Nova Friburgo (Estado do Rio).

públicas e privadas, composta de cinco páginas (p. 9- 13). Consta ainda o Decreto de Oficialização do Instituto Interamericano de Musicologia²¹⁴, de 26 de junho de 1940.

Um editorial extenso com 17 páginas (p. 31- 48), escrito em espanhol e sem imagens, vem logo após a esta parte introdutória. Sob o título “A manera de prólogo”, Curt Lange (1946) inicia seu texto argumentando sobre o valor da publicação para a vida musical, quando “las fuentes de información siguen siendo escasas y las pocas noticias que se reproducen em periódicos y revistas hablan de acontecimientos aislados” (p. 31) nos remetendo ao papel do Boletim como espaço de expressão e circulação de ideias e, em especial, evidenciando com este discurso o seu lugar central como intelectual mediador (GOMES; HANSEN, 2016) ao articular conceitos, difundir propostas e realizar pesquisas musicológicas.

Em “A manera de prólogo”, Lange (1946) recapitula as primeiras tratativas para a concretização deste número, explica os motivos do atraso na impressão e fornece pistas sobre as tensões no processo decisório para a concepção editorial do volume totalmente brasileiro do *Boletim Latino-Americano de Música*. O editor deixa clara sua posição divergente com relação a essa decisão da comissão, tendo sido voto vencido juntamente com o musicólogo Luiz Heitor Correa de Azevedo. Após estes esclarecimentos estrutura seu texto nas seguintes partes: Música Primitiva, Folkclórica e Popular; La organización musical; El intercambio; Las orquestras; las bandas; La radiodifusión; Los solistas – la música de cámara – la ópera- el ballet – las salas; El comercio musical; Bibliotecas e discotecas. Dentro destes tópicos procura destacar e analisar os campos de conhecimento privilegiados no volume de estudos. Ao longo do texto tece informações sobre os colaboradores deste número do Boletim traçando um panorama da vida musical brasileira. Cita instituições dedicadas à música em todas as

²¹⁴ Decreto instituído em 26 de junho de 1940, pelo Presidente da República do Uruguai, Alfredo Baldomir, em conformidade com os ministros Alberto Guani, do Ministério de Relaciones Exteriores, e Toribio Olasso, do Ministério de Instrucción Pública e Previdência Social, considera o Instituto Interamericano de Musicología, com sede em Montevideu, “fundado ya com caráter privado, pueda servir de enlace y centro de irradiación em los diferentes aspectos de la producción musical de las Américas” (...) prestando utilidade “ a las actividades de la cooperación intelectual que el Gobierno de la República desarrolla por intermedio del Ministerio de Relaciones Exteriores, en cumplimiento de acuerdos internacionales suscritos.” (Boletim, v. VI, 1946, p. 15).

suas vertentes (ensino, documentação, espetáculos) e pessoas que considera relevantes para o campo da musicologia do país. Este editorial antecede os vinte e três artigos que formam o volume de estudos e representa uma importante fonte de informações para compreendermos a atuação de agentes e agências do campo da música neste período.

Este “número especial” foge ao modelo das demais edições por contar com trabalhos voltados exclusivamente para as expressões culturais brasileiras. Dentre os 21 especialistas que escrevem sobre o Brasil, dezesseis são brasileiros e quatro de fora do país. Outros aspectos também distinguem este número daqueles publicados anteriormente reforçando as discontinuidades nesta segunda fase do Boletim: a impressão pela editora Irmãos Vitale de São Paulo das partituras do Suplemento Musical, totalizando dezoito obras de compositores brasileiros e a ausência de seções de informes e outras seções diversas no corpo do periódico.

Nestas seções de informes estão registrados variados assuntos referentes ao campo da música no Brasil e na América Latina. Nos volumes de 1936 e 1937 encontramos relatos que esclarecem as articulações que antecedem a publicação deste número especial dedicado ao Brasil. No tópico *Notícias dos Colaboradores*, Lauro Ayestarán (1936) fala sobre o "desejo de publicar o terceiro volume" brasileiro do periódico (AYESTARÁN, 1936, p. 446). Mas a "notícia alentadora" chega para Ayestarán em 1937, quando o Instituto Nacional de Música e a Superintendência de Educação Musical e Artística do Rio de Janeiro asseguram "la financiación del Tomo IV del Boletim Latino Americano de Música que será impresso, en consecuencia, en Rio de Janeiro y dedicado a esa nación hermana" (AYESTARÁN, 1937, p. 538). Com estas informações percebemos que na década de 1930, a SEMA é acionada para apoiar financeiramente o Boletim. Mas é somente nos anos 1940 que este número especial se materializa por meio do CNCO.

Os nomes dos técnicos que colaboraram com os trabalhos de editoração são mencionados. Na composição dos textos, Celina Rodrigues; na programação visual, Bertino dos Santos; como fotógrafo, Osvaldo de Assis; e na impressão, Álvaro de Araújo. O serviço de revisão das últimas provas é feito pelo professor do CNCO, Adhemar Alves da Nóbrega. O editor informa ainda que uma parcela das imagens

foicedida “por fuentes particulares, los profesionales señores Kazys Vosylius y Manoel Pinto Ribeiro y por el Director de esta obra” (LANGE, 1946, p. 5), além daquelas provenientes de arquivos de instituições públicas e privadas citadas nos agradecimentos. Na edição brasileira são atribuídos os créditos aos vários tipos de serviços e aos profissionais envolvidos com a editoração. Esta é uma característica que distingue este sexto número dos demais volumes impressos entre 1935 e 1938. No exemplar de 1941 este aspecto começa a ser notado. Estes profissionais, assim como outros nomes mencionados nas legendas das fotografias ou nos artigos, ainda que com menor visibilidade, fazem parte da história memória da cultura brasileira.

4.2.2. O atraso na impressão, tiragem, distribuição e outros aspectos

Cerca de cinco anos se passaram entre a apresentação da proposta de um número do Boletim realizado no Brasil, apresentada por Curt Lange “personalmente ante las autoridades competentes entre Diciembre de 1941 y Enero de 1942”, até a sua finalização, quando se “concluyó de imprimir em Rio de Janeiro, en las Oficinas de la Imprensa Nacional, el día 31 de Marzo de 1947” (LANGE, 1946, p. 5-6). Como relata o editor do Boletim e, também, o presidente da Comissão responsável por organizar este sexto número, a entrada do Brasil na II Guerra Mundial interfere nos andamentos da impressão. Sob o aspecto político o episódio pode ter contribuído para este atraso pois está relacionado ao processo de desarticulação do Estado Novo (PANDOLFI, 1999). As questões de ordem prática, tais como a falta de papel e a carência de mão de obra especializada, ambas decorrentes dos problemas causados pela Guerra também interferem na execução do trabalho e são apresentadas no editorial por Curt Lange (1946) e em um ofício assinado pelo diretor do CNCO em 1945. Outro motivo desse atraso relatado por Lange (1946) refere-se à demora na entrega dos artigos. Ao abordar este ponto o editor aproveita para discorrer sobre a dificuldade que o profissional do campo da música enfrenta a garantia de sua subsistência, obrigado a trabalhar em diferentes frentes, sem poder se dedicar ao seu principal ofício. Apesar de explanar essa realidade do profissional de música, ressalta que, “por principio del Americanismo

Musical”, os estudos especialmente encomendados são “desprovidos del aliciente de remuneración” (p. 33). Esta observação a respeito das dificuldades enfrentadas pelo profissional de música nos remete a dois pontos. O primeiro, a uma reflexão sobre o significado e os reflexos do forte investimento em cursos de especialização para professor de educação musical realizado a partir de 1932 com o programa de música e canto orfeônico do Distrito Federal, visto sob a ótica de uma possibilidade de nova frente de trabalho para este profissional de música. E o segundo ponto refere-se aos valores simbólicos que movem a participação destes agentes na rede voltada que abarca projetos educativos e culturais financiados pelo Estado. Além da oportunidade de trabalho, este pertencimento atribui um capital cultural e político a estes atores sociais. E esta relação não é unilateral, mas movida por uma via de mão dupla. A atuação/colaboração destes agentes garante a sustentação tanto da rede estruturada em torno do *Americanismo Musical*, que é transnacional, quanto daquelas constituídas em menor escala (subredes), não necessariamente mais frágeis, envolvendo e entrecruzando diferentes tipos de agentes e campos por meio das diversas temáticas tratadas no Boletim.

Quando Villa-Lobos, Presidente da Comissão Organizadora envia ofício de 01 dezembro de 1945, ao Ministro da Educação e Saúde relatando trâmites, despesas e dificuldades enfrentadas na empreitada para a publicação do Boletim, já não é ao Ministro Gustavo Capanema que se dirige, mas sim a Raul Leitão da Cunha que, com o fim do Estado Novo, assume a pasta em outubro de 1945. Como decorrência desse processo alongado, os dois ministros são mencionados nos agradecimentos feitos no volume seis do Boletim. O sistema político autoritário e centralista dos contatos travados, em 1941, entre Curt Lange e o Ministro Capanema, não é o mesmo que vigora até a conclusão da edição brasileira do periódico. De forma gradual e especialmente a partir de 1944, um Estado Novo fragilizado pelo declínio dos Estados totalitários leva Getúlio Vargas a marcar eleições para dezembro de 1945 (Pandolfi, 1999; Bomeny, 1999). Os preparativos para esta eleição, que sobrecarregam as oficinas da Imprensa Nacional, também são mencionados no documento enviado pelo diretor do

CNCO, ao novo Ministro da Educação e Saúde, em dezembro de 1945, como um outro aspecto que interfere nos desdobramentos do número brasileiro do Boletim.

Este documento, um ofício de 01 de dezembro de 1945, traz informações sobre a tiragem do volume dos estudos e do suplemento musical e, ainda, solicita providências acerca dos custos para estender a permanência do editor Curt Lange no país até a finalização da impressão. Ao escrever ao Ministro da Educação e Saúde²¹⁵, Raul Leitão da Cunha, que acaba de assumir o cargo, o diretor do CNCO, Villa-Lobos, como funcionário subalterno, ocupando um cargo de chefia no estamento burocrático do estado, parece ter a intenção de apresentar ao novo Ministro uma retrospectiva do processo de produção do número do Boletim “consagrado ao Brasil”:

Sr. Ministro:

O Boletim Latino-Americano de Música, (...) através da seriação dos seus cinco volumes publicados, é incontestavelmente uma obra notável, de **extraordinário interesse educativo** onde se **retrata a fisionomia musical latino-americana pela escolhida documentação e propaganda da criação artística** (...). Toda a organização e direção é de iniciativa do Dr. Francisco Curt Lange, musicólogo de notória competência, como diretor que é do Instituto Latino-Americano de Musicologia de Montevideu. (...) para publicação do referido Boletim, numa edição consagrada ao Brasil e ser confeccionada, editada e custeada em nosso país, pelos meios oficiais, conforme propôs-me o Dr. Curt Lange, (...) foi-me concedido um crédito de Cr\$ 290.000,00 (Duzentos e noventa mil cruzeiros) cuja insuficiência ficou posteriormente comprovada pelos motivos abaixo alegados, para ocorrer às despesas com o lançamento **de 2.000 exemplares daquela obra com mais de 600 páginas** e do respectivo **suplemento musical, também em número de 2.000** e com cerca de 200 páginas. Surpreendentemente foi aumentado em quase cem por cento o custo

²¹⁵ Com o fim do Estado Novo em outubro de 1945, Gustavo Capanema é substituído por Raul Leitão da Cunha.

das despesas previstas em consequência da situação já bem conhecida, criada pela **guerra**. (...) e o citado volume se acha em publicação na Imprensa Nacional, (...), dependendo (...) a nossa prestação de contas oficial. Entretanto, eis que surge um inesperado empecilho, justamente no momento em que pensávamos finalizar os trabalhos de publicação e lançamento da obra. A Imprensa Nacional, por motivos de ordem superior qual seja a **urgente preparação de vultoso material indispensável às eleições**, teve que retardar por três a quatro meses a entrega dos dois mil exemplares do VI volume do Boletim. Apesar de ter solicitado e conseguido a continuação da permanência do Dr. Curt Lange no Brasil, para realizar cursos de pesquisas folclóricas como realmente ele os fez e brilhantemente, sendo-lhe concedidos para esse fim Cr\$ 60.000,00 (sessenta mil cruzeiros), não houve tempo de serem apressados os trabalhos de publicação daquele Boletim. Pelas razões acima expostas e pela premência de tempo, tomo a liberdade de solicitar a aprovação de V. Excia. para as seguintes providências:

1ª – que sendo **indispensável a presença no Brasil, do Dr. Curt Lange**, para coordenar e ultimar a publicação do VI volume do Boletim Latino-Americano de Música, seja-lhe concedida uma verba de Cr\$ 15.000,00 (quinze mil cruzeiros), para o custeio de suas despesas particulares por mais três meses de permanência nesta capital;

2ª – que por intermédio do Exmo. Ministro das Relações Exteriores seja solicitada ao Governo do Uruguai a permissão para permanência do Dr. Curt Lange, no Brasil até o mês de fevereiro do próximo ano, afim de que se possa finalizar a publicação do referido Boletim;

3ª – que o alto e justo prestígio de V. Excia. seja empenhado junto à Imprensa Nacional para que esta possa apressar a terminação do citado Boletim e para que seja reiterada a permissão ao Dr. Curt Lange no sentido de exercer, ele, constante assistência nos trabalhos de

confeção técnica do mesmo [...]. Heitor Villa-Lobos – Diretor²¹⁶
(grifos meus).

As palavras do diretor do CNCO ao iniciar o texto do ofício enfatizam o aspecto educativo do Boletim e destacam as finalizadas dos volumes de estudos e do suplemento com as obras musicais. Ambos retratam a “fisionomia musical latino-americana e, com seus registros documentais, promovem a circulação dos trabalhos de especialistas intelectuais e artistas. Um ano e três meses após o envio deste ofício, em março de 1947, a impressão do Boletim é finalizada, (LANGE, 1946, p. 5). A distribuição dos 2.000 exemplares do volume de artigos e das 2.000 unidades do suplemento musical fica a cargo do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

Não encontramos nenhuma referência mais explícita que indicasse a ampla distribuição do Boletim em escolas e bibliotecas. Dentre os ofícios localizados, apenas um destina-se ao “Diretor do Ensino Superior”. Sem referência ao nome da instituição, este documento indica a possibilidade de que os cursos de nível superior tenham sido contemplados na listagem de distribuição. Por se tratar de uma publicação especializada, é possível que bibliotecas universitárias e instituições de pesquisa tenham recebido o periódico. No Rio de Janeiro, é justamente na Biblioteca da Escola de Música da UFRJ que encontramos acessíveis à consulta, à exceção do volume cinco, todos os números do Boletim. Curiosamente, na Biblioteca Central da Unirio, à qual vincula-se o atual Instituto Villa-Lobos que tem sua origem no CNCO, nenhum exemplar foi localizado. A Seção de Música da Biblioteca Nacional possui a coleção completa. Também o IHGB possui alguns volumes do Boletim. Estas instituições estão vinculadas à trajetória profissional de alguns dos agentes colaboradores do Boletim e, do mesmo modo, envolvidos com o projeto de educação musical analisado nesta tese.

²¹⁶Cópia de Ofício CNCO no. 232, 03 dez. 1945. Assinado por Villa-Lobos, diretor do CNCO e Presidente da Comissão incumbida de acompanhar a publicação do sexto volume do Boletim Latino-Americano de Música, e dirigido ao Ministro da Educação e Saúde, solicitando providências para a conclusão da obra supracitada. Localizado nos arquivos do UAP/CLA-UNIRIO.

Dentre os documentos que registram a rotina do CNCO (cópias dos ofícios assinadas) encontramos três ofícios que possibilitam uma ideia do processo de distribuição em andamento e voltado, principalmente, para agências e agentes pertencentes à rede criada em torno do projeto político cultural promovido pelo Estado. As "pessoas e instituições artísticas e culturais" mencionadas se destacam pelo lugar ocupado nesta trama. Dois destes nomes são personagens diretamente envolvidos, desde os anos 1930, com o programa de educação musical analisado nesta tese: João Caldeira Filho²¹⁷, crítico musical e musicólogo, que se torna um importante colaborador de Arminda Villa-Lobos como diretora do MVL; e Antônio Sá Pereira, envolvido com a educação musical desde o início de sua carreira, em 1936 representa o Brasil ao lado de Villa-Lobos no Congresso de Educação Musical realizado em Praga, e ainda, como diretor da Escola Nacional de Música é um dos articuladores da edição brasileira do periódico junto ao Ministro Gustavo Capanema (LANGE, 1946, p. 6). Outro nome identificado nos ofícios é o de Vasco Mariz²¹⁸, na ocasião chefe da Divisão Cultural do

²¹⁷João Caldeira Filho, musicólogo e crítico musical, aluno de Mário de Andrade, Samuel Arcanjo e Savino de Benedictis, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, os três professores com trabalhos publicados no *Boletim Latino Americano de Música*. Na década de 1930 ingressa na carreira de professor de História da Música no mesmo Conservatório e posteriormente no Conservatório Estadual de Canto Orfeônico de São Paulo, no Instituto Musical de São Paulo, no Instituto Musical de Santos e, por fim, em 1937, no Instituto de Educação Caetano de Campos. Sua carreira como crítico musical teve início em 1932, no *Correio de São Paulo*. Logo depois exerceu a mesma função na *Folha da Noite*. Em 1935 assumiu a coluna no jornal *O Estado de São Paulo*, onde escreveu por mais de 40 anos. Esteve ao lado de Villa-Lobos, em 1945, na ocasião em que a Academia Brasileira de Música foi criada e após a morte do compositor, em 1959, tornou-se um importante colaborador e Arminda Villa-Lobos, como diretora do MVL. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/academico/joao-caldeira-filho/>>. Acesso em: abril de 2016.

²¹⁸Cópia de Ofício CNCO no. 216, 01 outubro de 1947, assinado por Villa-Lobos, diretor do CNCO e dirigido ao consul Vasco Mariz, chefe da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores. Localizado nos arquivos do UAP/CLA-UNIRIO. Pouco tempo depois destes contatos estabelecidos com Villa-Lobos, Vasco Mariz lança a primeira biografia do compositor. Com suas pesquisas sobre o compositor brasileiro acumula, ao longo de sua trajetória, um capital cultural a sua carreira como musicólogo. Considerado o primeiro biógrafo de Villa-Lobos, Vasco Mariz publica doze edições de *Heitor Villa-Lobos, o Homem e a Obra* (1948-2005), tornando-se um dos principais representantes das abordagens centradas no talento individual do compositor. Em seus livros Mariz relembra as Concentrações Orfeônicas, eventos que participou como aluno. Disponível em: <http://abmusica.org.br/_old/downloads/livro_v.mariz_vidamusicalIV_v1_web.pdf>. Acesso em: abril de 2019.

MRE. Em 01 de outubro de 1947 o diretor do CNCO comunica a remessa de 400 exemplares, como parte do acordo para a impressão da *Segunda Parte* do Boletim, a cargo do MER. De maneira distinta, estes três agentes mencionados podem ser destacados pelo lugar que ocupam tanto na trajetória deste programa de educação musical quanto nos desdobramentos posteriores que podem ser associados a este projeto. Ainda tendo como referência os ofícios emitidos pelo diretor do CNCO, encontramos o documento de 25 de setembro de 1947 informando sobre o envio de 1.600 exemplares (800 do volume de estudos e 800 do suplemento musical) ao Instituto de Musicologia de Montevideo, por meio do Serviço de Documentação do MRE²¹⁹.

Nesta tentativa de buscar compreender a circulação / distribuição da obra, as *Seções de Informes* de alguns dos números do periódico foram importantes. Como já mencionado no capítulo 3, estas *Seções* trazem listas distintas, uma para o volume de estudos e outra para o suplemento musical, indicando os responsáveis pela distribuição do periódico. No primeiro número do periódico lançado em 1935, um tópico indica a “central Distribuidora” no Brasil: Instituto Nacional de Música, Universidade do Rio de Janeiro. (LANGE, 1935, p. 284). Uma listagem localizada no final do volume de estudos, de 1937, discrimina os países que recebem o Boletim (p. 497-514). O critério geográfico, por continente / país, é adotado na organização deste levantamento, de forma similar ao utilizado para estruturar o sumário. São cerca de quatro cidades / representantes em cada país. Pessoas físicas, instituições públicas e casas editoras são indicadas para essa representação e possível distribuição.

Neste levantamento por país os representantes estão separados em dois grupos. Desta forma temos uma lista para o volume de estudos e outra para o suplemento de partituras. A configuração do Brasil para o **volume de estudos** do número de 1937 é a seguinte: Casa Ricordi y Cia., *São Paulo*; Centro de Ciências, Letras e Artes de *Campinas*; Círculo de Estudos Bandeirantes, *Curitiba*; Imprensa Moderna Ltda., *São Paulo*; Instituto Nacional de Música, *Rio de Janeiro*; e Sociedade Luso-Africana do

²¹⁹ Cópia de Ofício CNCO no. 203, 25 de setembro de 1947, assinado por Villa-Lobos, diretor do CNCO e dirigido ao Dr. Semeão Leal, Diretor do Serviço de Documentação do Ministério das Relações Exteriores. Localizado nos arquivos do CLA-UNIRIO.

Rio de Janeiro, *Rio de Janeiro*. E para o **suplemento musical**: Instituto Nacional de Música - Rua do Passeio, 98, *Rio de Janeiro*; José Capocchi – Avenida São João, 239, 1º. Andar, *São Paulo*; Benedicto Nicolau dos Santos – Rua Pedro Ivo, 522, *Curitiba*. A hipótese de que os colaboradores brasileiros mencionados possam também ter cumprido a mesma função no caso da edição de 1946 pode ser considerada.

A vinculação de Curt Lange com os intelectuais educadores vinculados ao projeto político educacional da Prefeitura do DF não fez da SEMA uma das agências envolvidas com a distribuição do periódico no Rio de Janeiro, não obstante o investimento promovido pelo Departamento de Educação do DF em projetos de aquisição de livros e estímulo à leitura, por meio da Biblioteca Central de Educação (SILVEIRA, 1960; VIDAL, 2001). Até o momento não foram encontrados indícios que confirmem a participação de órgãos da Prefeitura do DF nesta tarefa.

As listagens separadas para o volume de estudos e suplemento de partituras encontradas no terceiro volume (1937) nos faz supor que distribuição / circulação do tomo de artigos e de partituras não está atrelada. Este dado sugere ainda a hipótese da possível venda do suplemento musical. Esta autonomia entre os volumes pode estar relacionada a uma função específica do Suplemento Musical voltado para a execução da obra musical por instrumentistas e compositores. A distribuição do Suplemento Musical representa para o compositor a possibilidade de fazer circular suas obras, permitindo sua execução. Não podemos perder de vista que a dificuldade acesso às partituras neste período é maior, seja pelo alto custo de impressão ou pelos problemas com a distribuição. Estas são questões que dimensionam a importância de se ter partituras e/ou artigos publicados num *Boletim Latino-Americano de Música* que possui apoio institucional e, portanto, maior facilidade de circulação, somado ao capital simbólico conferido ao autor, contribuindo na legitimação do seu trabalho. Estes aspectos são considerados pelo editor ao longo dos textos publicados nas edições do Boletim. No editorial do sexto número, Lange (1946) faz uma análise acerca do campo musical brasileiro e também pontua estas questões. Procura com isso reforçar a importância do *Americanismo Musical* que, sob a sua perspectiva, dentre outros

aspectos, objetiva estimular à produção e circulação de conhecimento e apoiar trabalho do músico como profissional.

O empenho na concretização da publicação pode ser percebido no teor dos documentos enviados pelo diretor do CNCO e presidente da Comissão. Ao todo foram localizados 36 ofícios (1945 - 6 ofícios; 1946 - 24 ofícios; 1947 - 6 ofícios), tratando dos trâmites burocráticos, negociações e prestações de contas dos gastos relacionados à produção do periódico, inclusive mediando junto ao Ministro e à Divisão Orçamentária do MES o pagamento dos honorários ao Curt Lange. As cartas enviadas por Curt Lange a Villa-Lobos, apesar de amistosas, expressam as queixas pelo atraso do pagamento referente aos seus serviços.

Na literatura acadêmica, o volume VI do *Boletim*, inteiramente dedicado ao Brasil vem sendo abordado de forma mais direta (ASSIS, 2006; LOQUE, 2010, 2011; ASSIS; GODOI, 2016). Alguns destes autores creditam a Villa-Lobos o atraso na publicação do número brasileiro do Boletim (LOQUE, 2010, 2011; ASSIS, 2006). Loque (2010) pesquisou as correspondências de Curt Lange e afirma que, entre os anos de 1943 e 1946, a organização e publicação do periódico "é uma temática recorrente na correspondência entre Curt Lange e os modernistas brasileiros". Comenta que a "polêmica" em torno da publicação é questão "recorrente nas cartas trocadas entre Curt Lange e diversos outros interlocutores". Segundo este autor, "Villa-Lobos tornou-se o principal correspondente de Curt Lange no governo brasileiro. O compositor dificultou ao máximo o projeto de publicação do Boletim" (LOQUE, 2010, p.76).

Da mesma maneira, Ana Cláudia Assis (2006) recorre a uma carta de Guerra Peixe a Curt Lange, escrita em 18 de março de 1947, para abordar o caso:

Eu soube por uma pessoa do Itamarati - cujo nome é Vasco Mariz (...) que o VI Tomo do Boletim não será dado a divulgação no Brasil. (...) disse-me, ainda, que o seu prefácio contém o que não deveria estar escrito: os compositores Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez foram protegidos pelo Estado Novo. (...). Creio ser essa uma das razões que

atrasam a saída do Boletim (GUERRA PEIXE, 1947 *apud* ASSIS, 2006, p. 132).

Apoiados na correspondência trocada entre Curt Lange e Guerra Peixe (ASSIS, 2006; 2016) e Mário Andrade (LOQUE, 2010) estes autores atribuem o atraso da impressão do sexto Boletim exclusivamente à possível conduta de Villa-Lobos. Consideram as reclamações de Curt Lange sobre a "morosidade com a qual Villa-Lobos tratava a publicação do Boletim"(LOQUE,2010, p.77), encontrando na centralidade de da figura do compositor a única explicação para este fato. De certa forma, constroem narrativas centradas nos talentos e defeitos individuais do personagem, colocando-o na categoria do "intelectual gênio", atribuindo à suas atitudes as respostas e explicações para os fatos e as transformações culturais, artísticas, sociais e políticas. Na dinâmica que move as relações estabelecidas entre estes "intelectuais mediadores" - Villa-Lobos, Curt Lange, Guerra Peixe, Mário de Andrade e todos os outros colaboradores do Boletim - deixam escapar as articulações tanto entre os pares quanto com a sociedade mais ampla (GOMES; HANSEN,2016, p. 10-12). Nesta operação que envolve disputas por ideias, linguagens artísticas e postos de trabalho, e que tem como cenário o campo musicológico, artístico, educacional e político, a centralidade de Villa-Lobos ao lado de Lorenzo Fernandez e Camargo Guarnieri, expoentes do nacionalismo musical como pontificou Mário de Andrade acirra os embates conceituais, especialmente diante dos movimentos emergentes representados neste período principalmente pelo Grupo Música Viva.

Neste sentido, uma série de variantes devem ser consideradas quando se examina o discurso dos atores envolvidos. Nesta dinâmica de relações pessoais e profissionais e nas disputas inerentes ao campo, não podemos deixar de observar a conjuntura mais ampla que perpassa os argumentos de Lange e Villa-Lobos. No editorial desta edição brasileira do Boletim, a versão apresentada por Curt Lange para a demora na produção e impressão do sexto número indica, também, problemas de ordem técnica:

Cuando llegamos en Marzo de 1944 a Rio de Janeiro, ya se encontraba el Brasil en plena contienda. Pocas personas pueden imaginarse lo que significó, en el sentido moral y material, la **entrada de ese país en la guerra**. (...) exigió el renunciamiento al ritmo acelerado del progreso, con la inevitable disminución y hasta **paralización del rendimiento habitual de susservicios de administración, comunicación y producción**. (...) Hubo que vencer, pues, muchísimas dificultades [comunicação e transporte], una de ellas residía en la fabricación de un papel adecuado, cuyo costo de producción subía de día en día. Otro inconveniente fué la mano de obra. En tiempos de inflación, la industria privada tiene mayor agilidad y el Estado, más pesadas, queda atrás, ante todo en materia de remuneraciones. **En una Imprensa Oficial del Estado como que ha tenido a sua cargo la confección de este volúmen**, única en su género en toda a América Latina, por su tamaño, organización y recursos, **nos afectó este problema**, al que debe sumarse la escasez de personal idóneo, tan común en nuestros países done recién ahora vienen favorablemente los Institutos tecnológicos, Universidades del Trabalho, Escuelas de Artes aplicadas, etc. Faltando suficiente personal especializado por la demanda da industria privada del libro, La Imprensa Nacional tuvo que hacer frente a situaciones de emergencia, con multitud de publicaciones cuya entrega para determinada fecha estaba comprometida. Se explica así la demora en la composición e impresión de la obra."(LANGE, 1946, p. 32) (grifos meus).

A versão de Villa-Lobos para o atraso na impressão do Boletim traz os mesmos motivos apresentados por Curt Lange (1946) e acrescenta outros elementos referentes à problemática enfrentada pelo Estado, e que também interferiram no atraso na impressão do periódico. No ofício já transcrito anteriormente, de dezembro de 1945, o diretor do CNCO, informa ao novo Ministro da Educação e Saúde que a situação da

guerra fez “aumentar em quase cem por cento o custo das despesas previstas”. Além disso, a Imprensa Nacional, precisou “retardar por três a quatro meses” a entrega do periódico devido à “urgente preparação de vultoso material indispensável às eleições”²²⁰.

Na fase de produção da edição brasileira do Boletim a música nacionalista e a música dodecafônica estão em disputa. Representantes do Grupo Música Viva neste momento, e importantes interlocutores de Curt Lange neste período, os compositores César Guerra-Peixe²²¹ e Claudio Santoro, experimentam a linguagem musical dodecafônica e tem suas respectivas obras, *Sonatina (1944)* e *Música de Câmara (1944)* publicadas no Suplemento Musical deste sexto número. Se considerarmos numericamente as obras musicais impressas no suplemento - dois representantes do dodecafonismo para dezesseis identificados com o nacionalismo musical - podemos visualizar nessa assimetria a dimensão das disputas que envolvem estes agentes. Em certa medida, o alinhamento de Curt Lange com determinados artistas e intelectuais identificados por Arcanjo Loque (2010) e Assis (2006) pode ser atribuído à própria essência do conceito de Americanismo Musical, movimento que propõe a conscientização dos valores culturais latino-americanos, prega um espaço cultural diversificado e lida de forma distinta dos representantes do modernismo musical brasileiro com a questão da tradição cultural.

Nesta ocasião, o Grupo Música Viva propõe uma linguagem musical que considera expressar o tempo presente. Em termos conceituais reage à manutenção de um pensamento musical voltado ao passado, interpretado por seus integrantes como anacrônico. O grupo busca trabalhar em oposição à estética de caráter nacionalista representadas principalmente por Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez e Camargo Guarnieri (KATER, 2001; ASSIS; GODOI, 2016). Em 1946, exatamente na fase final de preparação do Boletim, Guerra-Peixe e Cláudio Santoro assinam o terceiro manifesto

²²⁰Cópia de Ofício CNCO no. 232, 01 dez. 1945. Assinado por Villa-Lobos. Dirigido ao Ministro da Educação e Saúde, Raul da Cunha Leitão. Localizado no UAP/CLA-UNIRIO.

²²¹ Sobre a trajetória do compositor, sua fase dodecafônica, a aproximação com Francisco Curt Lange e a posição crítica com relação a Villa-Lobos, ver Assis (2006).

(Manifesto 1946) lançado pelo Grupo Música Viva²²², que tem o compositor H. J. Koellreutter como protagonista. Como apresentado no capítulo 3, tanto Cláudio Santoro quanto H. J. Koellreutter estão ao lado de Curt Lange em 1941, colaborando na produção do quinto número do Boletim dedicado aos EUA e realizando trabalhos para o Instituto Interamericano de Musicologia.

Um verdadeiro telefone sem fio se estabelece: o *cônsul* Vasco Mariz, o mesmo que recebeu o ofício de Villa-Lobos comunicando a remessa de 400 exemplares e que posteriormente se consagra como primeiro biógrafo de Villa-Lobos fala ao *compositor* Guerra Peixe, que participa das disputas no campo musical e repassa ao *musicólogo editor do Boletim*, Curt Lange, que se vê contrariado em seus objetivos com relação a um *Boletim Latino-Americano de Música* composto exclusivamente por trabalhos brasileiros. Este último, deixa inúmeras correspondências pessoais que, décadas depois são interpretadas e reinterpretadas por especialistas que aportam neste tipo de narrativa.

Nesta dinâmica de informações, em que estão implícitas e explícitas as disputas e tensões inerentes ao ambiente profissional e, neste caso específico, ao campo da música, mais uma vez, como já demonstrado no capítulo 1 com relação ao projeto de educação musical implantado no Distrito Federal, o protagonismo construído em torno da figura de Villa-Lobos silencia dados e outras perspectivas que podem ser relevantes para a compreensão do cenário mais amplo em que estes eventos estão inseridos e, do mesmo modo, da atuação de agentes e agências. O que se depreende desta dinâmica de informações é que, para tentar entender esta história, sem a pretensão de chegar a uma certeza, é preciso procurar lembrar "as condições sociais e os condicionamentos (...) tudo que se dissimula e se passa ao mesmo tempo" (BOURDIEU, 2008, p.9-10).

Passados dois anos do lançamento do sexto número do Boletim encontramos outros indícios sobre a questão da distribuição no ofício de janeiro de 1949, localizado no arquivo do CLA-UNIRIO. O Diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, H. Villa-Lobos, comunica ao Diretor do Instituto Nacional do Livro, a "determinação do Ministro da Educação e Saúde", de "transferência" ao Instituto

²²² Sobre H.J.Koellreutter, o Grupo Musica Viva e os três Manifestos publicados, ver KATER (2001).

Nacional do Livro, dos exemplares restantes que estão sob a guarda do CNCO: "500 exemplares acompanhados dos respectivos suplementos". Consta também que serão encaminhados "os pedidos formulados e ainda não atendidos"²²³. As informações encontradas não são suficientes para dar conta de todos os aspectos da distribuição deste sexto volume, principalmente se considerarmos as cinco páginas deste número do Boletim (1946, p.9-13), com uma listagem de agradecimentos à uma diversidade de pessoas e instituições colaboradoras em diferentes partes do território nacional.

4.3. Traços da fisionomia brasileira: os autores e a geografia expressa no Boletim

Em sua crônica "Número especial", de 1944, Mário de Andrade refere-se ao volume VI do Boletim como uma "paisagem das manifestações musicais brasileiras". Tentaremos a seguir, compreender os traços dessa representação expressos nos estudos publicados neste número. O musicólogo paulista descreve os eixos temáticos básicos - Etnografia e Folclore; História; Ensino; e Vida Musical - que irão estruturar os artigos publicados. Esta tipologia por assunto, referendada pela consagrada ótica e influência deste respeitado estudioso, provavelmente baseia-se no conteúdo dos números editados anteriormente sob a supervisão de Curt Lange, e é adotada pela Comissão Organizadora. Mesmo que arbitrária e identificada com as concepções de determinado segmento da intelectualidade brasileira a iniciativa consiste em um importante passo para a "ainda incipiente" musicologia do país. Os trabalhos apresentados neste número especial do Boletim procuram desenhar a "paisagem mais completa possível das manifestações musicais brasileiras" (ANDRADE, 1944, p. 1944 *apud* COLLI, 1998, p. 147). Constituem uma parcela das representações sobre a realidade cultural do país imaginada pelo grupo de intelectuais responsáveis por este projeto.

Se considerarmos as quatro categorias mencionadas por Mário de Andrade em 1944 para enquadrar os estudos publicados a disposição é a seguinte:

²²³Cópia de ofício no. 45, 21 jan. 1949, do Diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, H. Villa-Lobos ao Diretor do Instituto Nacional do Livro.

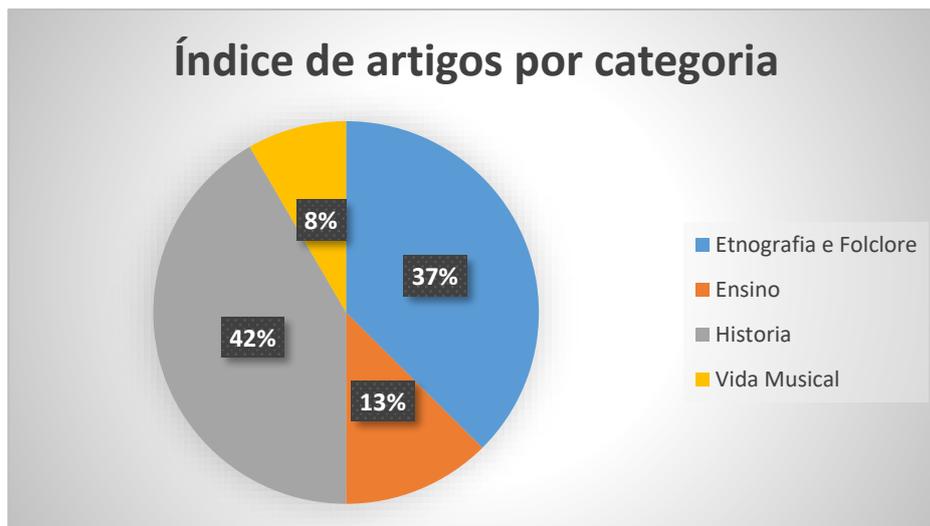


Gráfico 5: Índice de artigos por categoria Boletim Vol. VI – Primeira Parte

O panorama apresentado pelo quadro acima pode ser traduzido em termos quantitativos da seguinte forma: 10 artigos na categoria História, 09 em Etnografia e Folclore, 03 em Ensino, e 02 em Vida Musical, perfazendo um total de 24 artigos. Estas categorias são referenciais para um diagnóstico inicial destes estudos, entretanto, alguns destes trabalhos possuem uma temática é transversal que perpassa esta classificação básica. A categoria *Etnografia e Folclore* ocupa um espaço significativo. Este índice elevado pode estar associado ao movimento em prol do folclore brasileiro que resultou na criação da Comissão Nacional do Folclore, em 1947 e que teve dentre os seus principais intérpretes os intelectuais Arthur Ramos, Cecília Meireles e Renato de Almeida. Este último, em especial, atuou na organização do Boletim como um dos membros da Comissão Organizadora. Os outros dois agentes, direta ou indiretamente, integraram a rede criada em torno do projeto de educação musical investigado nesta tese. Não podemos deixar de considerar, como já mencionado no capítulo 1, que a Etnografia e o Folclore ocupavam um lugar privilegiado na proposta conceitual e prática do programa de música e canto orfeônico desde sua implantação em 1932 no DF, seja por meio do repertório selecionado e adotado como material pedagógico musical nos diferentes segmentos de ensino, ou pela inclusão dessas disciplinas no currículo dos cursos de especialização e aperfeiçoamento de professores

de música e canto orfeônico. Ainda sobre a seleção do repertório, vale ressaltar o papel de Cecília Meirelles, em 1932, na Comissão Técnica Consultiva criada de acordo com o Plano Geral de Orientação deste programa de educação musical para exame das composições adotadas.

Os discursos de Mário de Andrade e da Comissão Organizadora se afinam e caminham em via de mão dupla com relação a alguns objetivos deste número do Boletim: registrar e difundir aspectos das expressões musicais brasileiras; fortalecer o campo, "ainda incipiente", não apenas da musicologia, como também de outras vertentes do território musical; e cumprir com a função educacional, promovendo a circulação de ideias e práticas. Considerando-se as questões apresentadas no capítulo 1 sobre a profissionalização do educador musical e o esforço dos intelectuais educadores na constituição de um campo para o ensino de música pode-se dizer que, ainda em 1944, a Etnografia e Folclore, a História e o Ensino encontravam-se em processo de afirmação enquanto campo disciplinar de estudos. Desta maneira, o Boletim funciona como um espaço de legitimação para estes campos, além de fortalecer uma rede nacional e internacional criada em torno do ambiente musical brasileiro.

Os critérios de *territorialidade* e *assunto* utilizados pelo editor na organização dos cinco números anteriores não são adotados de forma explícita neste sexto volume de estudos, que segue apenas uma ordem alfabética por nome dos autores. No caso das partituras reunidas no suplemento musical, pela natureza dos trabalhos (obra musical), o critério da territorialidade se mantém com algumas distinções, associadas a classificações musicais específicas. Mesmo que um mapeamento geográfico dos autores/trabalhos não esteja evidenciado no sumário do volume de estudos da edição brasileira do Boletim, esta perspectiva será adotada no exame da paisagem apresentada neste número por significar uma interpretação que nos coloca diante de algumas reflexões.

As duas principais mudanças na concepção editorial deste sexto número o coloca como a maior exceção da coleção. Esta alteração refere-se ao seu conteúdo, totalmente dedicado ao Brasil, seja nos estudos, obras musicais, ilustrações e fotografias selecionadas, e estende-se à organização do sumário. Estes dois aspectos podem ser associados à questão da formação de uma identidade nacional, projeto em curso que

ganha contornos específicos durante o Estado Novo e conta com a participação do grupo de intelectuais envolvidos com o Boletim. Também a ideia de um território nacional único irmanado pelo conceito de nação pode estar relacionada à adoção apenas do nome do autor por ordem alfabética e o abandono do critério geográfico na organização do sumário. Entretanto, a diversidade cultural brasileira está sinalizada na pluralidade temática apresentada nos artigos, obras musicais e fotografias, também utilizadas como importante recurso documental. Estas questões nos remetem os aspectos complexos e ambíguos que envolvem as formas de representação do Brasil neste período e que encontram neste número e em toda a coleção do Boletim um frutífero campo de investigação.

A proposta de uma edição do *Boletim Latino-Americano de Música* “consagrada ao Brasil” parece ter sido defendida por Villa-Lobos, presidente da Comissão Organizadora e diretor do CNCO. Como descrito por Curt Lange no editorial, este ponto representou uma tensão entre os especialistas e foi discutido nas reuniões de planejamento realizadas entre a Comissão e o editor:

Falta ahora agregar algunas explicaciones complementarias sobre esta publicación. Em las reuniones que se realizaron en el CONSERVATORIO NACIONAL DE CANTO ORFONICO, se **discutió con bastante calor la prosecución de la ya tradicional orientación** del Boletim Latino-Americano de Música, **de incluir em suas páginas estúdios provenientes de otros países americanos.** Hemos basado nuestros principios em el hecho indiscutible de que por solidaridad continental debemos dar albergue a todos los investigadores y non tener em cuenta si su país podrá financiar hoy o mañana um volumen de esta naturaleza. Por el contrario, creemos que es una obligación de los poderosos acordarse de sus hermanos débiles, de los cuales algunos, todavia no cuentan siquiera com una organización musical adecuada y menos com una tradición musical (...). Heitor Villa-Lobos defendió la tesis de que el país que se hace cargo del costo total de la obra tiene derecho a ocupar la totalidad de

las páginas de la misma. Semejante orientación, siempre que la obra siguiera siendo financiada íntegramente por las naciones americanas más fuertes, significaría la eliminación total de valiosas colaboraciones (...). **La tesis triunfó contra los votos de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo y del que esto escribe** (LANGE, 1946, p. 33).

O descontentamento de Curt Lange está registrado no editorial deste sexto número. O musicólogo coloca apenas a questão do financiamento do Estado brasileiro como a única prerrogativa utilizada pelo presidente da Comissão para justificar a publicação exclusiva dos trabalhos brasileiros no *Boletim Latino-Americano de Música*. Mais adiante, ainda neste editorial, Curt Lange dá uma pista de que a discussão pode ter sido tratada em outros termos, e que pode ter havido outros argumentos que não apenas o financeiro ao observar:

[...]mas tarde, ante el enorme caudal de trabajos recaudados, nos hemos conformado con nuestra derrota al constatar que ni siquiera alcanzarían três volúmenes para reunir las colaboraciones existentes o en elaboración, capaces de contribuir poderosamente al conocimiento de la música del Brasil [...] (LANGE, 1946, p.33).

Um ponto central no discurso de Curt Lange acerca do *Americanismo Musicalé* a “solidariedade continental” e a necessidade de se “dar albergue a todos los investigadores”. A decisão de publicar somente produções brasileiras num *Boletim Latino Americano de Música*, além de alterar o sentido do periódico, a essa altura já reconhecido internacionalmente, representa também, uma contradição com relação ao discurso acerca da integração cultural dos países latino-americanos construído ao longo de quase uma década e difundido nos cinco números do periódico. Apesar da questão provocar tensões entre os representantes da Comissão, acaba prevalecendo a proposta da

edição “Consagrada ao Brasil”. Em ofício²²⁴ dirigido ao Ministro da Educação e Saúde, Raul Leitão da Cunha, em 1945, Villa-Lobos, presidente da Comissão, assume como sua esta proposta.

O critério de territorialidade é operacional para mapearmos a participação dos colaboradores etentarmos entender o movimento da rede relacional criada em torno do Boletim, principalmente se considerarmos a extensão do território nacional e compararmos com a vasta lista mencionada por Curt Lange nos agradecimentos deste número, composta por agentes e agências de diversos estados e municípios. Este critério nos ajuda ainda a refletir sobre o desenho que está sendo montado para retratar a geografia das expressões culturais brasileiras. Nos leva também a indagar sobre o destino do “enorme caudal de trabajos” (LANGE, 1946, p. 33) em elaboração para serem publicados no periódico.

O eixo Rio-São Paulo predominaneste sexto número. São oito especialistas do Rio de Janeiro e sete de São Paulo. Fora deste circuito, são publicados dois artigos de Recife, dois autores norte americanos que escrevem sobre o Brasil, além do próprio Curt Lange, um teuto-uruguaio. Ao aplicarmos este mesmo critério de territorialidade para examinar a participação brasileira nos cinco exemplares publicados entre 1935 e 1941, constatamos que a predominância do eixo Rio-São Paulo se mantém, apesar da tímida ampliação por meio da participação de dois colaboradores de Recife, um de Curitiba e outro de Porto Alegre, como demonstra o quadro abaixo:

²²⁴Cópia de Ofício no. 232, 01 dez. 1945. Assinado por Villa-Lobos, diretor do CNCO e presidente da comissão organizadora do Boletim e dirigido ao Mnistro da Educação e Saude, Raul Leitão da Cunha. Localizado no UAP/CLA-UNIRIO.

ARTIGOS BOLETINS I a V (1935-1941)

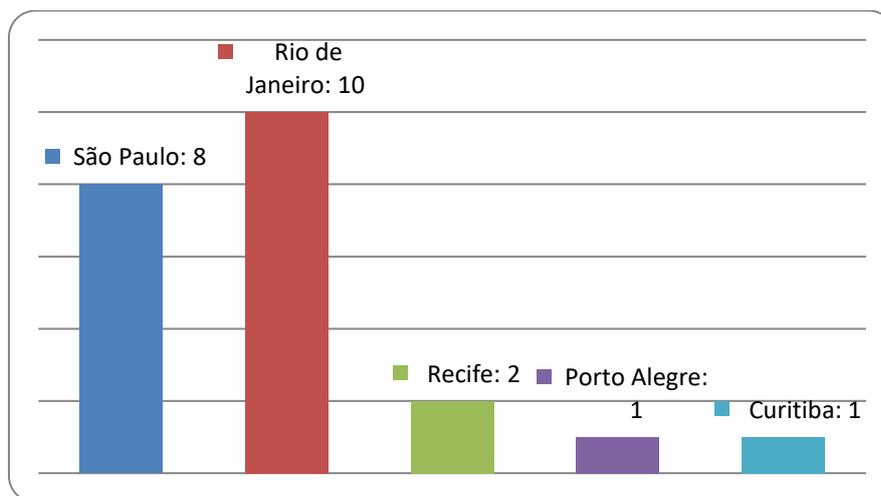


Gráfico 6: Ocorrência de artigos no país nos Boletins I a V (1935-1941)

A predominância de autores do eixo Rio-São Paulo nos sugere algumas possibilidades de interpretação. A primeira delas seria a preocupação em conferir capital simbólico ao número brasileiro, inaugurando este volume com nomes já reconhecidos e respeitados. A hegemonia deste grupo de intelectuais e artistas escolhidos como mediadores no processo de construção de uma identidade cultural para o país também pode ser considerada na leitura deste quadro. Esta perspectiva territorial, que também é política, indica de forma clara a intenção deste grupo em legitimar espaço e ideias e consagrar representações acerca desta "paisagem das manifestações brasileiras". Sob esta ótica, outras questões sinalizadas no corpo deste volume podem ser examinadas, como por exemplo, a configuração do "insipiente campo da musicologia" brasileira (ANDRADE, 1944, p. 1944 *apud* COLLI, 1998, p. 147) em suas vertentes voltadas para a Etnografia e o Folclore e, especialmente no que se refere à categoria Ensino, que trata do objeto desta tese, a educação musical, sem deixar de considerar nesta abordagem agentes envolvidos.

4.4. O número brasileiro e a atuação dos intelectuais educadores: antecedentes

A ideia de editar o Boletim no Brasil insere-se no contexto da proposta político educacional que reúne intelectuais educadores nos primeiros anos da década de 1930, em fase anterior à instauração do Estado Novo.

Ao iniciar sua apresentação dedicando o sexto volume do Boletim a Mário de Andrade, Walter Burle Marx, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Guilherme Fontainha, Oscar Lorenzo Fernandez, Anísio Teixeira e Heitor Villa-Lobos, os "amigos que en 1934, por motivo de mi primer viaje al Brasil, comprendieron la función fundamental del Americanismo Musical"(p.3), Curt Lange circunscreve esta aproximação, demonstrando a relevância destas relações na consecução de suas aspirações:

"Elles dieron su apoyo decidido a la compenetración de los intereses superiores de la música y musicología, en una aspiración unanime que once años más tarde se ha vuelto convicción en miles de profesionales que luchan por un ideal legítimo en estas tierras hermanas de América" (LANGE, 1946, p. 3).

Na primeira carta escrita a Villa-Lobos, em 1933, por intermédio de Mário de Andrade, Curt Lange identifica-se como diretor da Discoteca Nacional de Montevideú e demonstra interesse em obter informações acerca da "obra de pedagogia musical que está realizando en estos momentos"²²⁵. No ano seguinte, em 1934, é recebido no Rio de Janeiro, pelos intelectuais envolvidos com o projeto educacional implantado no Distrito Federal. O interesse de Curt Lange pelas questões brasileiras voltadas para o ensino de música se materializa na primeira edição do Boletim, em 1935. Neste número, dois espaços são reservados à experiência com a educação musical desenvolvida pela Prefeitura do Distrito Federal. Na interlocução estabelecida neste período com Villa-Lobos, chefe da SEMA, fica explícito o interesse de Curt Lange em

²²⁵ Acervo MVL. **Pasta Francisco Curt Lange. FE 1915 PG01-02.** Montevideo, 08 mar. 1933.

estimular o intercâmbio não apenas com relação ao aspecto artístico, mas também pedagógico do trabalho do compositor.

Em carta de 10 de julho de 1935, Curt Lange, Diretor da Seção de Investigações Musicais expressa seu interesse pela opinião de Villa-Lobos sobre o primeiro número do Boletim. Apresenta o Professor Guillermo Salinas Cossio, “gran amigo de nastro movimiento y está dispuesto a bregar por nuestras ideas en el Peru” que, de passagem pelo Rio de Janeiro, irá encontrar o compositor e será o portador para os materiais solicitados:

Como hay podido ver, he escrito unas impressines fugaces sobre su labor de pedagogo-creador que causaron em la Argentina e Chile excelente impresión, (...) Ahora bien le ruego, para bien de la difusión de su obra que escriba siempre, sea personalmente o por intermedio de su personal. También **es necesario que me mande siempre lo que publica in aluso el *Orientador***. Para el segundo tomo necesito urgentemente lo siguiente: 1- vários cuadros escénicos para ilustraciones. Me refiero a **sus ballet**. 2- Outra fotografia para variar. 3- Uma obra inédita, que puede abarcar hasta 8 páginas del tamaño del Suplemento. 4- Uma **fotografia del Orfeón de Profesores**, outra tomada em **momentos de dirigir una Concentración escolar**. 5- Um estado completo de sus obras, incluso indicación de los editores (LANGE, 1935) (grifos meus).²²⁶

O interesse de Curt Lange pela pedagogia musical reflete-se na categoria “Ensino” estabelecida como um dos critérios de seleção dos trabalhos a serem publicados no Boletim Latino-Americano de Música. Em 1935, quando o primeiro

²²⁶Carta em papel timbrado do Instituto de Estudios Superiores del Uruguay, Universidade de Montevideo, Sección de Investigaciones Musicales. (Acervo MVL. Documentos Textuais. Correspondências. Instituto de Estudios Superiores del Uruguay. FE 1916).

número é lançado os estudos e obras musicais que tratam deste tema ocupam 10% do espaço do Boletim.

Categoria Ensino nos seis números do Boletim

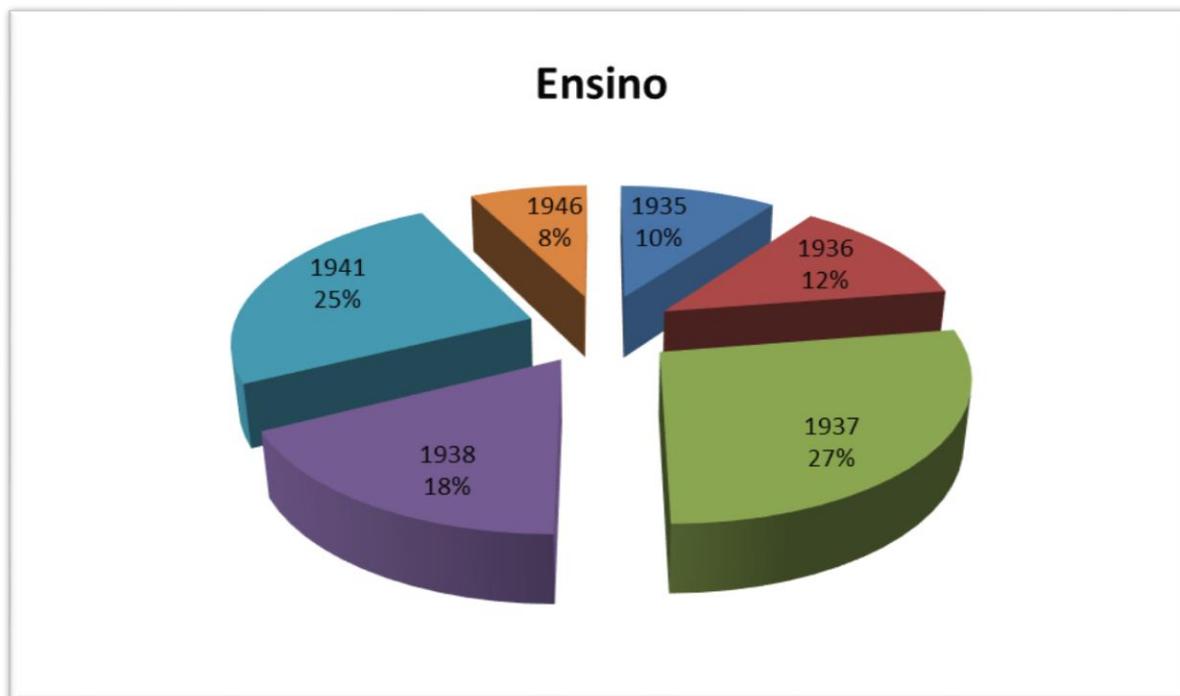


Gráfico7: Categoria Ensino nos seis números do Boletim / Índice percentual

A colaboração brasileira em 1935 está representada pelo programa de música e canto orfeônico implantado no Distrito Federal desde 1932, por meio do artigo “Villa-Lobos um pedagogo criador”, escrito por Curt Lange, relatando suas impressões sobre a visita realizada às escolas do Rio de Janeiro, em 1934; e ainda, no suplemento musical, com a publicação de “Três Canções Escolares do Primeiro Volume do Orientador para educação Musical - Canto Escolar”, material didático musical²²⁷ adotado pela SEMA. Ao lado destes trabalhos estão o artigo “La educación musical” e a peça “Tres Cancoes escolares”, de P. H. Allende, de Santiago do Chile; e “Pedagogia

²²⁷Estas três canções escolares do “Primeiro Volume do Orientador para educação Musical” são posteriormente reunidas no álbum “Guia Prático”, impresso em 1936.

musical en los Estados Unidos de Norteamérica”, artigo de J.H. Gartlan, de Nova York. Apesar do interesse pela pedagogia da música, demonstrado pelo editor do Boletim desde a fase de pré-produção do periódico, apenas em dois números (1937 e 1941) a categoria Ensino alcança um índice simétrico com relação às outras categorias.

Com este quadro, podemos perceber também que o índice percentual da categoria *Ensino* é mais baixo exatamente no número de 1946, dedicado ao Brasil. No lançamento do primeiro volume do periódico, em 1935, cerca de dez anos antes, a mesma experiência brasileira nessa área é destacada no artigo “Villa-Lobos um pedagogo criador”, de autoria do próprio editor. No entanto, é no Boletim de 1937, que a temática do ensino ocupa um largo espaço nas páginas do periódico e este índice percentual atinge o seu máximo, justamente na ocasião em que é publicado o primeiro relatório sobre o programa de música e canto orfeônico: “S.E.M.A. – Superintendência de Educação Musical e Artística – Relatório Geral dos serviços realizados de 1932 a 1936”. Se pensarmos em termos dos trabalhos e autores brasileiros editados, estes dados podem refletir aspectos hegemônicos e disputas por determinados tipos de projetos educacionais. Nos leva também a uma reflexão acerca das possíveis dificuldades enfrentadas pela ainda incipiente categoria de educador musical, bem como na constituição de um ambiente de produção e circulação de trabalhos e registros de experiências para além do eixo Rio-São Paulo. Esta observação, objetiva indicar a necessidade de uma análise mais aprofundada acerca do conjunto de estudos brasileiros publicados no Boletim, visando compreender no cenário político e cultural do período os interesses e situações que promoveram estes índices.

A intenção de um número do Boletim editado no Brasil aparece registrada no segundo volume, de 1936. Lauro Ayestarán, musicólogo e secretário da Seção de Investigações Musicais, organismo responsável pelo periódico escreve na *Seção de Informes*, sobre o “desejo” dos organizadores em publicar no Rio de Janeiro, com o apoio de Guilherme Fontainha, Diretor do Instituto Nacional de Música (AYESTARÁN, 1936, p.446). É, no entanto, no terceiro volume, de abril de 1937, que o compromisso das autoridades brasileiras está explicitado. Guilherme Fontainha, diretor do Instituto Nacional de Música, e Villa-Lobos, chefe da Superintendência de Educação

Musical e Artística do Rio de Janeiro, “asseguram” o financiamento brasileiro para o próximo número a ser lançado em 1938, e dedicado a "esa nación hermana" (AYESTARÁN, 1937, p. 538). É nesta mesma edição, de 1937, em que Ayestarán noticia o compromisso de Fontainha e Villa-Lobos, que é publicado o relatório “S.E.M.A. - Superintendência de Educação Musical e Artística - Relatório Geral dos serviços realizados de 1932 a 1936”²²⁸. Este é o primeiro texto do chefe da Superintendência de Educação Musical e Artística publicado no Boletim. Outro artigo sobre este projeto de educação musical somente retornará às páginas do periódico no número especial sobre o Brasil, em 1946, assinado pelo mesmo autor, agora diretor do CNCO. As duas publicações são referenciais para esta tese como tratado no capítulo 1.

Após a notícia de um financiamento brasileiro para o volume de 1938 que não se concretiza, provavelmente pelo novo regime instaurado em novembro de 1937, nova iniciativa de uma edição brasileira do periódico ocorre no início da década de 1940, mais uma vez, pelas mãos de dois nomes envolvidos com a educação musical no Brasil e ligados a instituições de ensino musical no Rio de Janeiro:

(...) La propuesta contó con un apoyo afectuoso del ex-Diretor de la Escola Nacional de Música, Professor **Antônio Sá Pereira**, en un informe especial elevado a consideración del Ministério de Educação e Saúde. Empero, la financiación integral de esta obra, incluyendo la del Suplemento Musical, fué obtenida gracias a la perseverância del Maestro **Heitor Villa-Lobos** [CNCO] (LANGE, 1946, p.6).

A combinação para o financiamento de um número do Boletim pelo governo brasileiro ocorre no âmbito do Ministério da Educação e Saúde, na presença de Gustavo Capanema, em dezembro de 1941 (LANGE, 1946, p. 6), coincidentemente, na

²²⁸Boletim Latino Americano de Música, Vol. III. Oficina Gráfica “Gutenberg”, Montevideú, Uruguai, abril 1937, p. 369-405.

mesma fase do processo de criação do CNCO²²⁹. Somente no início de 1944 o projeto é oficializado e Curt Lange transfere-se com a família para o Rio de Janeiro, com a finalidade de cuidar da edição do sexto número do Boletim e realizar as pesquisas que constituiriam um estudo a ser publicado neste volume. Sua primeira carta do ano de 1944 é destinada ao poeta Carlos Drummond de Andrade, Chefe de Gabinete do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, na qual expressa a expectativa quanto ao período de trabalho no país vizinho. (COTTA, 2008).

Um ofício do diretor do CNCO, dirigido ao Diretor das Oficinas da Imprensa Nacional, Alberto Sá Souza de Brito Pereira, em 24 de abril de 1945, solicita permissão para que o "Dr. Curt Lange possa acompanhar, *in loco* e pessoalmente os trabalhos de confecção e impressão" [do Boletim], uma vez que se trata de "uma publicação especializada de caráter acentuadamente técnico, cujo preparo está sob a responsabilidade direta do Dr. Curt Lange, perante a *comissão supervisora*"²³⁰. No mesmo ofício, o Diretor do CNCO acrescenta:

[...] Convidado pelo Ministério da Educação, acha-se nesta capital, desde princípios do ano próximo passado o ilustre musicólogo Dr. Francisco Curt Lange, Diretor do Instituto Interamericano de Musicologia de Montevideu, que veio ao Brasil afim de elaborar e publicar o VI volume do Boletim Latino-Americano de Música, consagrado inteiramente ao Brasil, sob a *supervisão* de uma **comissão de técnicos e intelectuais brasileiros** designados, igualmente, pelo Sr. Ministro da Educação, **funcionando sob meus cuidados neste Conservatório** [...] (VILLA-LOBOS, 1945) (grifos meus).

Os termos "supervisão e "comissão supervisora" aparecem nos documentos emitidos pelo Presidente da Comissão e Diretor do CNCO, a agência encarregada dos trâmites burocráticos. Os limites da autonomia de Curt Lange diante deste trabalho de organização e edição não estão explícitos no discurso dos documentos oficiais.

²²⁹Decreto-Lei nº 4.993, de 26 de novembro de 1942.

²³⁰Ofício CNCO no. 90 de 24 abr. 1945. Villa-Lobos, Diretor CNCO ao Diretor das Oficinas da Imprensa Nacional, Alberto Sá Souza de Brito Pereira.

Curt Lange encerra sua primeira residência temporária no Brasil, em março de 1946, e regressa ao Uruguai antes de ser finalizada a impressão do VI volume do Boletim. Três ofícios emitidos pelo CNCO à Secretaria do Tribunal de Contas; à Divisão de Orçamentos; e ao Ministro Capanema, todos tratando de solicitação de verba para o Boletim, referentes ao pagamento de honorários ao editor e organizador, além de providências para transferência de móveis por ocasião da partida de Curt Lange confirmam essa informação. Com sua ausência, a revisão das últimas provas fica a cargo de Adhemar Alves da Nóbrega, professor do CNCO. A partida de Curt Lange em março de 1946, antes do término da impressão, explica a assinatura do Editorial: "Montevideo, 16 de outubro de 1946" (LANGE, p.48) e o copyright deste número do Boletim registrado em 1946, pelo Instituto Interamericano de Musicologia. Uma "Nota" informa a data final da impressão: "*Primeira Parte del Boletim Latino Americano de Música, Tomo VI, dedicado integralmente ao Brasil, concluída no Rio de Janeiro, nas Oficinas da Imprensa Nacional, em 31 de março de 1947*" (Lange, 1946, p. 5).

A comissão organizadora escolhida por Capanema atua como um corpo editorial e alguns de seus membros também publicam estudos. Na apresentação assinada por esta Comissão um breve agradecimento aos colaboradores, "às instituições e pessoas que contribuíram com elementos de informação documentária"(p. 04) se contrapõe à imensa lista de cinco páginas que mais adiante vai discriminar inúmeras agências públicas e privadas e pessoas, antecedida de um texto do editor. Neste texto, Curt Lange (1946) destaca: "autoridades y amigos" do Uruguai e Brasil e representantes diplomáticos dos Estados Unidos da America do Norte. Faz questão de nominar alguns colaboradores brasileiros. Dentre eles, diretamente envolvidos com o projeto de educação musical estão: Antonio Sá Pereira, Oscar Lorenzo Fernandez, Heitor Villa-Lobos, José Cândido de Andrade Muricy, Brasília Itiberê, Ênio de Freitas e Castro, Gazzi de Sá, Frei Pedro Sinzig, Benedito Nicolau dos Santos. Em sua lista estão também:

[...] las autoridades y el personal de un número muy crecido de Institutos Históricos y Geográficos, Academias, Museos y Archivos, a entidades privadas y a centenares de amigos que en dos años de

intensa labor hicieron resaltar nuevamente los tradicionales afectos de la familia brasileira y la particular simpatía por el pueblo y la cultura del Uruguay [...] (LANGE, 1946, p. 9-13).

O círculo de relações estabelecidas por Curt Lange nesta listagem de cinco páginas demonstra a complexa rede, nacional e internacional, articulada não apenas em torno da produção do sexto volume do Boletim, mas também em função de outros projetos. A expectativa do musicólogo é manter e estimular “iniciativas de organización musical interamericana”(LANGE, 1946, p. 9). Esta é a proposta que orienta a criação do periódico no âmbito do Americanismo Musical defendido por Curt Lange, como analisado no capítulo 3. A ampla rede estabelecida por Curt Lange é investigada por André Cotta (2008). O pesquisador observa que, ao longo de sua vida, o musicólogo trocou correspondência com aproximadamente 9.400 indivíduos. Neste universo, cerca de catorze interlocutores receberam mais de duzentas cartas de Curt Lange. Dentre os brasileiros que figuram entre os mais frequentes destinatários de Lange estão incluídos três colaboradores do Boletim: o compositor teuto-brasileiro Hans Joachim Koellreutter, quarto da lista com 271 cartas; o musicólogo Luiz Heitor Correa de Azevedo, que recebeu 237 cartas; e o compositor e professor gaúcho Ênio de Freitas e Castro, com 209 cartas, cuja participação na cena musical brasileira do século XX, segundo Cotta (2008), ainda não foi plenamente estudada e conhecida.

A interlocução estabelecida por Curt Lange por meio de suas correspondências demonstra que o editor do Boletim se apresenta para alguns destinatários como convidado do governo brasileiro para editar o VI Tomo do Boletim. Ao mesmo tempo, as investidas do musicólogo junto a autoridades políticas e à intelectualidade do país demonstram sua persistência e interesse em realizar o trabalho(COTTA, 2008). Dentre as correspondências examinadas, Cotta (2008) refere-se a uma carta datada de 31 de dezembro de 1941, endereçada ao próprio Presidente Getúlio Vargas, em que pedia explicitamente o financiamento do volume VI do Boletim. De acordo com editorial, a apresentação da ideia à Capanema ocorre no final

de 1941 (LANGE, 1946, p. 6), mesmo período da carta mencionada por Cotta (2008). O convite se formaliza em fins de 1943, mas vimos que o processo de aproximação junto aos agentes brasileiros é fruto de um longo processo de articulação provavelmente iniciado desde sua visita ao Brasil em 1934.

As pesquisas que prolongaram a estadia de Curt Lange no Brasil também o aproximaram de Carlos Drummond de Andrade. O nome do poeta e chefe de gabinete do Ministro Capanema é citado na lista de agradecimentos do Boletim no tópico "autoridades e amigos". Para Cotta (2008), Drummond é considerado um articulador no processo histórico que se desenrola desde as primeiras negociações para a edição deste número brasileiro, bem como para a primeira visita de Curt Lange a Minas Gerais. Seu longo relacionamento como pesquisador no Brasil, iniciou-se mais especificamente, com Minas Gerais, cujo patrimônio musical dos séculos XVIII e XIX torna-se seu especial objeto musicológico de investigação, formador da vasta coleção de manuscritos musicais e da produção de várias obras, entre artigos, partituras e livros. O trabalho de investigação de Lange resultou no estudo publicado no sexto Boletim, o hoje clássico artigo "La música en Minas Gerais: un informe preliminar".

No intervalo entre as primeiras articulações para o lançamento do Boletim em 1935 até a realização desta edição brasileira em 1946, o periódico parece representar um lugar de sociabilidade, espaço referencial para a rede musicológica brasileira que reúne agentes de variados lugares do país e não apenas da região Sudeste.

Abaixo, segue o quadro de autores e trabalhos (estudos e obras musicais) publicados nesta edição brasileira do Boletim Latino-Americano de Música:

BOLETIM LATINO-AMERICANO DE MÚSICA – VOL. VI
VOLUME DE ESTUDOS

<u>AUTOR</u>	<u>ARTIGO</u>
1. ALVARENGA , Oneyda. São Paulo	A influência negra na música brasileira
2. ANDRADE , M. de. São Paulo	As danças dramáticas do Brasil
3. BELFORT DE MATTOS , Dalmo. São Paulo	O Cateretê
4. BEVILACQUA , Octavio. Rio de Janeiro	Música sacra de alguns autores brasileiros
5. BRAUNWIESER , Martim. Áustria	1. Cegos pedintes cantadores do Nordeste; 2. O Cabaçal
6. ESTRELA , Arnaldo. Rio de Janeiro	Música de Câmara no Brasil
7. FERREIRA , Ascenso. Recife	O Maracatu
8. GRASSI FAGUNDES , Heloisa. São Paulo	Novas bases para o aprendizado musical
9. HERSKOVITS , Melville J. Evanston/Illinois	Tambores y tamborileiros no culto afro-brasileiro
10. ITIBERÊ , Brasília. Rio de Janeiro	Ernesto Nazareth na música brasileira
11. LANGE , Francisco Curt. Montevideu	1. La música en Minas Gerais. Un informe preliminar; 2. A manera de Prólogo; 3. Prólogo sobre la creación musical en el Brasil Contemporâneo (Suplemento Musical)
12. LORENZO FERNANDEZ , Oscar. Rio de Janeiro	A contribuição harmônica de Villa-Lobos para a música brasileira
13. MELLO CARVALHO , Irene da Silva. Rio de Janeiro	O fado. Um problema de aculturação musical luso-brasileira
14. OLIVEIRA , Valdemar de. Recife	O frevo e o passo de Pernambuco

15. SÁ PEREIRA , Antônio. Rio de Janeiro	A cultura geral do músico (Problema a resolver)
16. SANTOS , Samuel Arcanjo dos. São Paulo	Memorial de um ex-aluno de Conservatório
17. SMITH , Carleton Sprague. Nova York	Relações musicais entre o Brasil e os Estados Unidos de Norte América
18. SINZIG , Frei Pedro. Rio de Janeiro	1. Uma raridade bibliográfica. A primeira edição da “Arte de canto chão” de Pedro Thalesio; 2. O Pontifical de Santa Cruz, Coimbra
19. SOUZA LIMA , João. São Paulo	Impressões sobre a música pianística de Villa-Lobos
20. VILLA-LOBOS , Heitor. Rio de Janeiro	1. Educação Musical; 2. Oscar Lorenzo Fernandez

Quadro 2: Autores e títulos dos estudos. Boletim Vol. VI (1946)

**BOLETIM LATINO-AMERICANO DE MÚSICA – VOL. VI
SUPLEMENTO MUSICAL**

<u>COMPOSITOR</u>	<u>OBRA MUSICAL</u>
1. BRAGA , Francisco. Rio de Janeiro	Diálogo sonoro ao luar (Seresta) (saxofone contralto e bombardino)
2. CAMARGO GUARNIERI , M. São Paulo	Tostão de Chuva (Lundu) (flauta, corno inglês, clarinete, fagote, 2 trompas, harpa, cordas e voz)
3. CARVALHO , Dinorá de.	Ou-lê- lê- lê! (Coro 4 vozes mistas, à capella)
4. COSME , Luiz.	Bombo (canto onomatopaico mímico) (flauta, 2 clarinetes, fagote, trombone, bombo, pandeireta, 2 tamborins e voz de barítono)

5. GNATTALI , Radamés. Rio de Janeiro	Valsa (Quarteto de Cordas)
6. GUERRA PEIXE , César.	Sonatina 1944 (Flauta e Clarinete)
7. ITIBERÊ , Brasília. Paranaguá/PR	Contemplação - para orquestra de câmara e coro feminino (flauta, oboé, clarinete, 2 trompas, cordas e coro feminino)
8. LEMOS , Iberê.	Ismália (soprano ou tenor, três violinos e viola)
9. LORENZO FERNANDEZ , Oscar. Rio de Janeiro	1. Três Invenções Seresteiras , a duas vozes (clarinete e fagote); 2. Dois Invenções Seresteiras , a três vozes (flauta, clarinete e fagote)
10. MIGNONE , Francisco. Rio de Janeiro	Urutáu - O pássaro fantástico (flautim, flauta, clarinete, fagote e 2 pianos)
11. OVALLE , Jayme. Belém do Pará - Brasil	Dois improvisos (três clarinetes)
12. PEREIRA , Arthur.	Poema da Negra, No. 1 - voz e orquestra (2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 2 trompetes, harpa, voz e cordas)
13. SANTORO , Claudio.	Música de Câmara 1944 (flauta e flautim, clarinete, clarinete baixo, piano, violino e violoncelo)
14. SILVA , Paulo. Rio de Janeiro	Prelúdio e Fuga (saxofones soprano, contralto, tenor e barítono)
15. SIQUEIRA , José. Rio de Janeiro	Pregão para 11 instrumentos (flauta, oboé, clarinete, fagote, trompa, piano, 1º violino, 2º violino, viola, violoncelo e contrabaixo)

16. VIANNA , Frutuoso. São Paulo	Seresta (flauta e fagote)
17. VIEIRA BRANDÃO , José. Rio de Janeiro	Choro (flauta, corno inglês, clarinete e clarinete baixo)
18. VILLA-LOBOS , Heitor. Rio de Janeiro	Bachianas Brasileiras nº 6 (flauta e fagote)

Quadro 3: Autores e títulos das obras musicais. Boletim Vol. VI (1946)

4.4.1. Formatos de educação musical *nonúmero especial do Boletim*

Segundo Bomeny (1999), o projeto político materializado no Estado Novo, inicia-se com a Revolução de 1930 e tem como “núcleo central” a “construção da nacionalidade e a valorização da brasilidade, o que vale dizer, a afirmação da identidade nacional brasileira” (BOMENY, 1999, p. 151). Para o avanço desse programa nacionalizador uma das dimensões estratégicas é a educação. Neste processo, que mobiliza as dimensões cultural e política, vários projetos de diferentes vertentes e tipologias se apresentam. O projeto de música e canto orfeônico, já discutido e destacado sob esta ótica por especialistas, insere-se nestas dimensões. A atuação dos inúmeros autores, do mesmo modo que os trabalhos abarcados na edição brasileira do *Boletim Latino-Americano de Música* podem ser analisados pela mesma perspectiva. Financiado na gestão Gustavo Capanema, este número do periódico se concretiza durante o processo de desarticulação do Estado Novo. Como documento-monumento, faz parte da “forte herança histórica” deixada pela Era Vargas (PANDOLFI, 1999, p. 11), matéria-prima para investigação e reflexão.

No conjunto de volumes do *Boletim Latino-Americano de Música* o ensino de música –diferentes formatos e segmentos a que se destinam - é um dos temas priorizados pelo editor Curt Lange. Ao tentar mapear os estudos impressos no número

dedicado ao Brasil, especialmente na linha de Ensino, a ideia é perceber quem são os agentes que atuam nessa área, qual região (estado município) do país que está desenvolvendo ações desta natureza e qual o tipo de trabalho realizado. Um dos objetivos, dentre as muitas questões que podem surgir com este exame, é tentar compreender em que medida o Boletim representa um espaço para expressão dos diferentes formatos de ensino de música em curso. Outra possibilidade é procurar identificar de que maneira o modelo de educação musical analisado nesta tese influencia o trabalho dos profissionais que praticam outras propostas no Rio de Janeiro e em outras localidades. Para esta análise alguns aspectos devem ser considerados, em especial, as indicações feitas pela literatura (IGAYARA-SOUZA, 2017, 2011; JARDIM, 2009; LEMOS, 2005; SALLES, 2007) acerca das experiências pedagógicas no campo do ensino de música desenvolvidas fora do eixo Rio - São Paulo desde o início do século XX; e a implantação dos cursos de formação/especialização criados a partir do programa de música e canto orfeônico oferecido pela Prefeitura do DF, por meio da SEMA desde 1933 e, posteriormente, SEMA/UDF entre 1935 a 1939, voltados para profissionais da cidade do Rio de Janeiro, municípios adjacentes, e também para outras regiões do país, observando que esta iniciativa de investir na formação de professores de outras regiões (estados e municípios) propicia a ampliação da rede estabelecida em torno do objeto desta tese, o projeto de música e canto orfeônico implantado no DF desde 1932 e que apoia-se na proposta de construir a ideia de uma identidade nacional explorando a diversidade de elementos de brasilidade presentes na música.

Em artigo publicado pela Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), Jussamara Souza (1992) recorre ao Boletim-Latino American de Música para discorrer sobre os autores da área da educação musical que estão produzindo nas primeiras décadas do século XX. O breve panorama traçado pela autora nos permite perceber o lugar ocupado pelo periódico como espaço de difusão dos trabalhos e agentes do período, demonstrando ainda a importância deste Boletim como referência de pesquisa para pesquisadores que investigam este tema no tempo presente.

Dentre os três estudos da categoria Ensino publicados neste sexto número do Boletim, dois registram experiências ocorridas em São Paulo com os artigos de

Samuel Arcanjo dos Santos (1946), em “Memorial de um ex-aluno de Conservatório”(p. 119-124), e de Heloisa Fagundes Grassi (1946) com “Novas bases para o aprendizado musical infantil” (p. 213- 223). O terceiro, "Educação Musical" (p. 495-588), assinado por Heitor Villa-Lobos (1946) no Rio de Janeiro e tratado como fonte nesta tese. Estas três experiências pedagógicas, por seus formatos e objetivos específicos, podem ser interpretadas como diferentes vertentes para o ensino de música. No “Memorial de um ex-aluno de Conservatório”, Samuel Arcanjo dos Santos, ex-aluno e professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, rememora a história e o trabalho pedagógico de Pedro Augusto Gomes Cardim, um dos nomes que escreveram a educação musical nas duas primeiras décadas do século XX. Em “Novas bases para o aprendizado musical infantil”, a colaboração de Heloisa Fagundes Grassi consiste no relato da experiência desenvolvida entre 1933 a 1936 na *Escola Caetano de Campos*, com o Curso Infantil, também vinculado ao Conservatório Dramático Musical de São Paulo. A educadora descreve a metodologia utilizada, menciona nomes de professores e registra etapas metodológicas do trabalho realizado entre as décadas de 1930 e 1940. Grassi (1946) informa ter trabalhado no Conservatório Dramático Musical de São Paulo com o professor Samuel Arcanjo do Santos autor de um dos artigos publicados. Ao final de seu texto Grassi (1946) escreve: “Ultimamente, com a regulamentação do ensino do canto orfeônico pelo *Conservatório Nacional de Canto Orfeônico* do Rio de Janeiro tenho procurado orientar meus trabalhos pelas diretrizes traçadas pelo programa em vigor” (GRASSI, 1946, p.222). Apesar desta observação provavelmente relacionada à função reguladora do CNCO, fica clara a distinção entre a natureza da experiência desenvolvida na Escola Caetano Campos e o tipo de ensino orientado pelo CNCO, sob a direção de Villa-Lobos, também presidente da Comissão que organiza o Boletim. O trabalho descrito por Grassi (1946) consiste em um curso de Conservatório, com abordagem e objetivos gerais distintos se comparados ao programa de música e canto orfeônico, projeto de larga escala adotado no sistema público de ensino do DF, voltado para a popularização da educação musical.

A metodologia apresentada por Grassi (1946) baseia-se em um modelo de Iniciação Musical que é diverso do formato do Canto Orfeônico aplicado e pelo

CNCO(ROCHA, 2017).O modelo para formação de professores preconizado pelo Canto Orfeônico, desenhado no Rio de Janeiro pelo grupo de intelectuais ligados à SEMA/UDF tornou-se hegemônico, especialmente após a continuidade desse grupo no projeto do Estado nos anos 1940 e sua incorporação ao MÊS com a criação do CNCO. Implementado por meio de legislações específicas que foram sendo formuladas desde o 1928, com Fernando Azevedo à frente da Diretoria de Instrução Pública do DF, o programa de música e canto orfeônico passa a traduzir a ideia que o Estado Novo pretende para o país: “conformar mentalidades e criar o sentimento de brasilidade, fortalecer a identidade do trabalhador”. (BOMENY, 1999, p.139). Os modelos de Iniciação Musical e o Canto Orfeônico (ROCHA, 2017)do período convivem de forma assimétrica e, ainda que possuindo aproximações, inclusive pelas relações em rede entre os mesmos agentes, expressam concepções que se distinguem e, portanto, disputam espaços e possuem tensões, questões inerentes ao campo profissional.

Neste período, o ingresso no mercado trabalho como professor deve passar pela formação em canto orfeônico. A exigência do curso de especialização em canto orfeônico para se exercer a profissão é apontada por Rocha (2017) como um ponto de tensão no campo musical. Além da impossibilidade de inserção no mercado de trabalho sem a formação do canto orfeônico, outra tensão apontada diz respeito ao silenciamento de outras práticas de educação musical realizadas no mesmo período em detrimento de uma valorização construída em torno do modelo do canto orfeônico. Para além desta hegemonia, que envolve aspectos políticos de natureza diversa, nas interpretações sobre estas relações em disputa é necessário considerar com atenção os objetivos gerais e específicos destes modelos de educação musical. O programa de música e canto orfeônico implantado do DF em 1932 não pode ser analisado de forma dissociada do projeto político educacional mais amplo encaminhado desde a década de 1920 por um determinado segmento do movimento escolanovista. Na concepção destes intelectuais educadores a educação é vista como um valor e tanto no discurso quanto em suas práticas de mediação está presente um ideal mais igualitário de instrução (BOMENY, 2001; BOSI, 1999; ROMANELLI, 1989; TEIXEIRA, 1998). Desta maneira, a musicalização por meio do canto orfeônico, o investimento na formação do músico de

banda como ensino profissionalizante (VILLA-LOBOS, 1937a, p. 385) e a especialização do professor para realizar este trabalho representam escolhas metodológicas que se enquadram de forma mais efetiva à um tipo de projeto que, nas palavras dos agentes que atuam diretamente na sua execução, prioriza o “ensino social pela música” (VILLA-LOBOS, 1946, p. 559). Neste cenário, é interessante observar as relações estabelecidas entre Sá Pereira e Villa-Lobos, representantes de dois modelos distintos, a Iniciação Musical e o Canto Orfeônico respectivamente. Ambos se preocupam com o ensino e a formação profissional em música. No entanto, as diferentes abordagens e formas de atuação no campo, e mesmo as metodologias adotadas e defendidas por cada um não impedem o pertencimento às mesmas redes e a aproximação amigável entre estes agentes. Em 1936, por designação de Gustavo Capanema, representam o Brasil I Congresso de Educação Musical, em Praga (VILLA-LOBOS, 1937a, p. 399). Em 1946, ambos publicam no Boletim.

A publicação do sexto volume do Boletim faz parte do projeto político cultural do Estado e, não por coincidência, os colaboradores reunidos nas diferentes funções e etapas da organização vinculam-se a agências públicas. As circunstâncias que envolvem a convocação desses intelectuais para cargos de direção no serviço público constituem uma problemática mais ampla, onde podem ser determinantes tanto as “vantagens associadas à origem social, ao volume e espécies de capital escolar e cultural” acumulados por estes intelectuais (MICELI, 1979, p.178), como o capital simbólico e/ou a postura assumida por cada um deles ao exercerem suas funções. Antônio Sá Pereira e Heitor Villa-Lobos ocupam posições decisivas no âmbito do projeto de educação musical implementado pelo Estado. Ingressam no serviço público por circunstâncias e caminhos diferentes, mas circulam pelas mesmas esferas e estão envolvidos na mesma rede de sociabilidades. Nas décadas de 1930 e 1940 estes dois agentes integram o grupo de intelectuais mediadores que encontram no âmbito das agências públicas do Estado um espaço para atuação política (FREIRE; XAVIER, 2002). Integram a malha burocrática mobilizada, dentre outros objetivos, para legitimar o projeto político cultural em curso. Além de promover uma cultura musical tradicional

e popular apoiada em concepções modernistas, este projeto estimula o mercado de trabalho para o músico profissional.

Em suas noventa e três páginas, o artigo “Educação Musical” publicado no Boletim de 1946 busca a difusão e a (auto) consagração do programa de música e canto orfeônico implantado desde o início da década de 1930, e posteriormente adaptado ao projeto educacional mais amplo do Estado Novo. O reconhecimento do Boletim Latino-Americano de Música como um espaço de especialistas, propicia aos autores e seus respectivos trabalhos o reconhecimento do seu valor. No caso do programa de música e canto orfeônico, reafirma o valor pedagógico e a relevância deste projeto na construção da nacionalidade e valorização da brasilidade. Este grupo de intelectuais mediadores ao constituírem a autoridade do Boletim, constroem sua própria autoridade para falar e representar o assunto. A hegemonia desse modelo de educação musical construída ao longo das décadas de 1930 e meados de 1940 tem relativa continuidade e perde sua força enquanto formação e ensino obrigatório na década de 1960.

4.5. As três partes do número brasileiro do Boletim Latino-Americano de Música

No volume do Boletim Latino-Americano de Música dedicado ao Brasil consta a indicação *Primeira Parte*, sugerindo a ideia de uma continuação. A apresentação de um sumário completo da *Segunda Parte* (p. 8) reitera esta perspectiva reforçada no texto do editorial e em duas notas de rodapé deste sexto número que mencionam, ainda, uma suposta *Terceira Parte*.

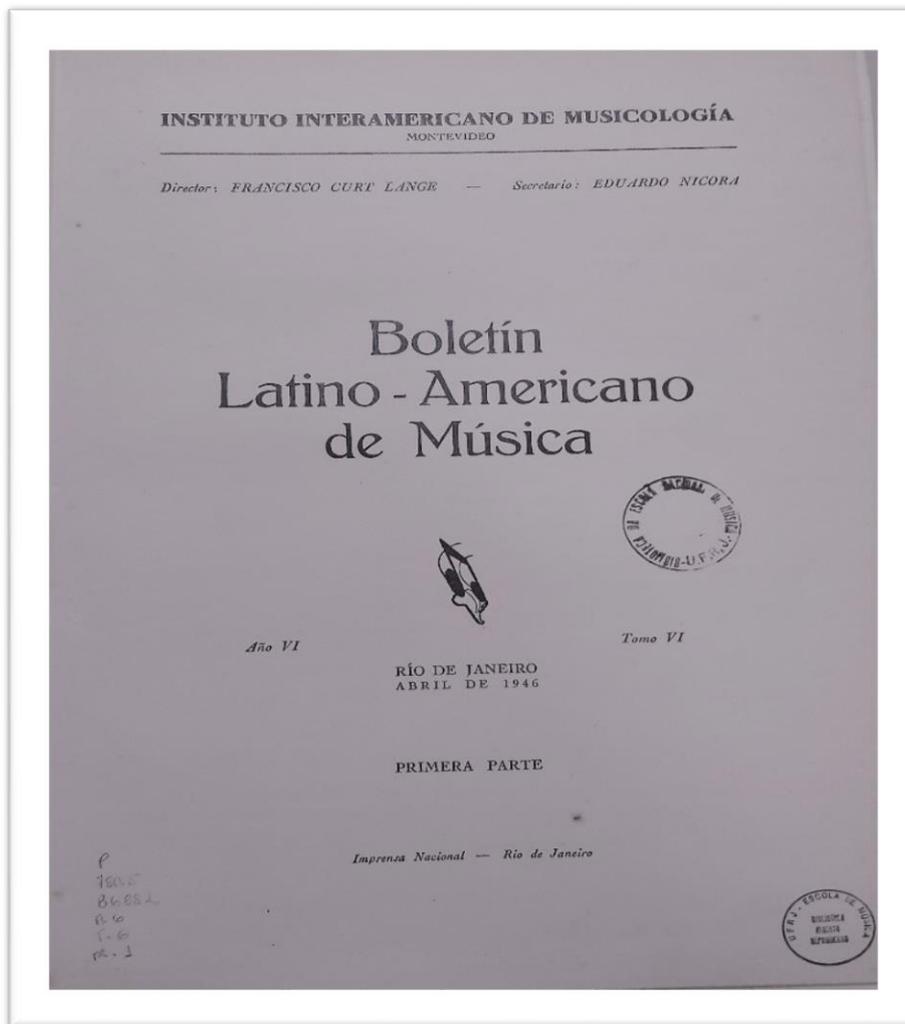


Figura 39: Folha de rosto indicando a *Primeira Parte* do volume VI, 1946

Apesar da impressão deste material não ter se concretizado, o assunto ganha espaço neste estudo pela possibilidade de análise que oferece. A localização de fontes relacionadas ao assunto durante o processo de pesquisa aguçou a curiosidade sobre a questão. A publicação dos volumes extras é abordada por Curt Lange no editorial e indica a agência brasileira envolvida com a iniciativa de financiamento:

[...] En la actualidad ya se encuentra virtualmente compuesto y pronto para la impresión un segundo volumen, que llamamos SEGUNDA PARTE que a su vez no alcanzará para dar albergue a todos os estudios, abriendo así las posibilidades para una TERCERA PARTE. La segunda ha sido financiada generosamente por **el Ministério de**

Relaciones Exteriores, el famoso ITAMARATY, de Rio de Janeiro[...] (LANGE, 1946, p. 33) (Montevíeu, 16 out 1946). (Grifos meus).

Com o fim do Estado Novo e o afastamento de Capanema do Ministério da Educação e Saúde os organizadores do Boletim, podem ter se articulado para levar adiante o projeto de ampliação do número brasileiro do Boletim. Vale lembrar que, dentre eles está Renato de Almeida, funcionário do Ministério das Relações Exteriores. Em outro trecho deste mesmo texto transcrito acima, o "excesso de material" apresentado ao Instituto Interamericano de Musicologia é destacado como uma necessidade para a realização de uma *Terceira Parte* (LANGE, 1946, p. 33).

Um dos pontos em aberto é o destino principalmente desta *Segunda Parte* que já possui um sumário publicado e, portanto, uma situação mais consistente se comparada à *Terceira Parte*. As fontes encontradas no Arquivo Histórico do Museu do Itamaraty, no Rio de Janeiro (um orçamento para a *Segunda Parte*), e na Unidade de Arquivo e Protocolo do CLA-UNIRIO²³¹ (dois ofícios assinados por H. Villa-Lobos, diretor do CNCO) oferecem algumas pistas que serão apresentadas a seguir. A intenção é esclarecer que as observações e registros mencionados no sexto número do Boletim são confirmadas nestes documentos, no entanto, em alguma etapa do processo de produção, o projeto parece ter sido abortado.

Uma *Nota* do editor agradece a gestão feita pelo Maestro Villa-Lobos junto ao Ministério de Relações Exteriores de Rio de Janeiro e informa que devido à "considerable contribución de trabajos que aportaron a la musicologia del Brasil" enviados por "numerosos colaboradores" do Instituto Interamericano de Musicologia, cerca de "500 páginas" para a *Segunda Partese* encontravam na gráfica (LANGE, 1946,

²³¹Grande parte desta documentação não consta no acervo do Museu Villa-Lobos representando uma grande lacuna no arquivo histórico da instituição. São cópias de ofícios enviados, assinados por Villa-Lobos como diretor do CNCO, ao longo da década de 1940. O material depositado no CLA-UNIRIO necessita de tratamento técnico adequado (higienização e catalogação). Este conjunto consiste num valioso material para se compreender as práticas pedagógicas e burocráticas, e as redes estabelecidas pelo CNCO e seus agentes.

p. 29).Três documentos, um orçamento e dois ofícios, remetema uma possível relação com a informação sinalizada por Lange (1946). O orçamento da Cia. Metropolitana de Papéis, com um "De acordo", datado de 25 de maio de 1946 e assinado por Heitor Villa-Lobos, "Diretor" foi localizado no Arquivo Histórico do Museu do Itamaraty. Em ofício de 07 de junho de 1946, assinado pelo diretor do CNCO, H. Villa-Lobos, menciona o envio de um orçamento ao Ministério das Relações Exteriores. Pelos documentos identificados, embora o projeto não tenha se concretizado, algumas medidas foram tomadas visando a sua publicação, como veremos a seguir.

Neste ofício, de no. 192 de 07 de junho de 1946, dirigido ao Ministro das Relações Exteriores, o diretor do CNCO ao refere-se aos trâmites para a "impressão do 2o. tomo [*Segunda Parte*] do Boletim Latino-Americano de Música". Villa-Lobos solicita apoio ao MRE para a publicação de um novo tomo, em face do "aparecimento imprevisto de grande número de colaboradores de maior interesse cultural"²³². Em contrapartida à proposta para que o MRE arque com os custos da *Segunda Parte*, Villa-Lobos propõe a "cessão de 400 volumes" do sexto número, *Primeira Parte* "para o Serviço de Propaganda e Divulgação do MRE". Adianta que "os originais já se acham paginando", e que "parte do material que contará do segundo [tomo] foram confiadas à Imprensa Nacional". No mesmo ofício é anexado o orçamento da Companhia Metropolitana de Papeis, o mesmo documento encontrado no Arquivo Histórico do Museu do Itamaray.

O segundo ofício²³³ de no. 216, de 01 de outubro 1947, é dirigido ao Cônsul Vasco Mariz, chefe da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores. O diretor do CNCO comunica que "segundo ficou estabelecido no ofício no. 192 de 7 de junho de 1946 deste Conservatório", foi enviada a "remessa de 400 exemplares, sendo 200 de volumes de texto e 200 do Suplemento Musical". Estes 400 exemplares referem-se ao acordo estabelecido entre o CNCO e o MRE para a impressão da *Segunda Parte* do Boletim. As fontes documentos indicam que a transferência dos 400 exemplares para

²³²Ofício n.192, de 07 de junho de 1946, Unidade de Arquivo e Protocolo do CLA-UNIRIO.

²³³Ofício CNCO no. 216, 01 out. 1947, do Diretor CNCO, para Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores, Cônsul Vasco Mariz.

o MRE foi realizada, mesmo a *Segunda Parte* não tendo sido impressa. Demonstram ainda a interlocução do diretor do CNCO acerca dos trâmites para a impressão desta *Segunda Parte*. As possíveis causas da interrupção deste processo continuam em aberto, assim como outras dúvidas, especialmente o destino dos estudos confiados à Imprensa Nacional. No entanto, com estes documentos podemos depreender que ostermos utilizados com relação tanto ao excesso de material produzido quanto a intermediação de Villa-Lobos junto ao MRE se alinham com as informações da *Nota* escrita por Lange (1946).

O arquivo pessoal do musicólogo Francisco Curt Lange (1903 - 1997) - conjunto documental que registra a vida musical latino-americana ao longo de praticamente todo o século XX - que se encontra, desde 1995, sob a guarda da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG e do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto²³⁴ pode ser um possível ponto de partida para se chegar aos desdobramentos que levaram à interrupção deste projeto e a uma reconstituição do conteúdo selecionado para compor a *Segunda e Terceira Partes* do sexto volume do *Boletim Latino-Americano de Música*.

O sumário da *Segunda Parte*, composto por vinte e um trabalhos, é organizado nos mesmos moldes da *Primeira Parte*: nome do autor por ordem alfabética e título dos respectivos estudos. Um ponto a ser observado refere-se à participação de parte dos autores selecionados para esta *Segunda Parte*. São colaboradores nos seis números do *Boletim Latino-Americano de Música* (1935-1946). Neste grupo Ascenso Ferreira (1946), de Recife, tem dois trabalhos e Frei Pedro Sinzig (1936, 1946), do Rio de Janeiro, três. Os demais, Luis Heitor Correa de Azevedo (1935, 1937); Benedito Nicolau dos Santos (1936, 1937, 1938); Paulo Silva (1937); M. J. HersKovits (1941, 1946); e Octavio Bevilacqua (1946) participam com um artigo. Os novos nomes, que também colaboram com um artigo, são: Oswaldo R. Cabral; Luis Lavenère; Clovis de Oliveira; Mario Sette; Victor Neves; Richard Waterman; Serafim Leite; J. Andrade

²³⁴ Disponível em: <https://curtlange.lcc.ufmg.br/pinico_pgs/pinico01.htm>. Acesso em abril 2016. Ver também: COTTA, André Guerra (org.). Guia do Acervo Curt Lange-UFMG. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

Muricy; Renato de Almeida; Helm Everest e Luis Cosme. Neste sumário não há referência sobre peças musicais para um suplemento musical.

Outro aspecto que chama atenção quando examinamos o sumário desta *Segunda Parte* é a ampliação do território/estados brasileiros traduzida pelo número de artigos/autores. Três novos estados, Santa Catarina, Alagoas e Pará, se juntam aos cinco já presentes na *Primeira Parte* do sexto número do Boletim: Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, Paraná e Pernambuco. Em termos de distribuição geográfica os trabalhos selecionados apresentam a seguinte configuração: oito representando o Rio de Janeiro e um de São Paulo; três de Pernambuco; dois do Rio Grande do Sul e um especialista de Santa Catarina, Paraná, Alagoas e Pará. Somam-se ainda dois trabalhos de autores dos EUA e mais um do próprio Curt Lange.

A ampliação geográfica referente à produção de estudos / procedência dos autores demonstrada sumário da *Segunda Parte* confirma as narrativas de Curt Lange e Villa-Lobos identificadas nas fontes acerca do grande número de estudos recebidos. Os especialistas de outras regiões do Brasil selecionados para esta *Segunda Parte* até então não haviam colaborado em nenhum dos seis volumes impressos anteriormente. Dos dezenove nomes, dez publicariam pela primeira vez no periódico. É possível que a estadia de Curt Lange por um período mais longo no país, durante o processo de preparação e pesquisa para o sexto número, possa ter contribuído para a ampliação da rede estabelecida em torno do Boletim. A inclusão de pesquisas realizadas por autores de outros estados, ainda que prevalecendo a hegemonia do grupo de especialistas do eixo Rio-São Paulo, pode ser vista também sob a ótica do projeto de inegração e construção de uma identidade nacional.

Na mesma página do sumário da *Segunda Parte*, Curt Lange cogita em *Nota*, a possibilidade de uma *Terceira Parte*. Observa que alguns dos trabalhos elencados neste sumário, devido à "extensión y entrega más recente" estão sujeitos a ser incorporados na *Terceira Parte* (LANGE, 1946, p. 8). Menciona ainda os estudos previstos para o terceiro tomo:

[...] Francisco Curt Lange (Mauricinas; La música en Minas Gerais, parte II; La producción de Villa-Lobos em 1946; La obra de Lorenzo

Fernandez; La obra de Cláudio Santoro, etc) y el estudio de Matta Machado Filho, “A música do negro garimpeiro em Minas Gerais” [...] (LANGE, 1946, p.8)

Para esta suposta *Terceira Parte* Curt Lange diz que vai publicar artigos sobre a obra dos compositores Cláudio Santoro, Lorenzo Fernandez e Villa-Lobos representantes do projeto musical modernista que tem na figura de Mário de Andrade um papel formador (NAVES, 1998). Além de seus estudos o editor, refere-se à contribuição de Matta Machado Filho²³⁵, professor de Literatura e jornalista mineiro com "A música do negro garimpeiro em Minas Gerais". E escolha deste trabalho representa mais um traço da paisagem musical modernista desenhada com este Boletim construído sob uma perspectiva referenciada na valorização do “imaginário do homem natural” e na preservação de práticas e rituais folclóricos (NAVES, 1998, p. 22). Por estar fora do escopo desta pesquisa, não foi possível uma investigação aprofundada acerca dos estudos referentes a esta *Terceira Parte* e nenhuma outra informação ou pista foi localizada nos arquivos pesquisados.

A participação de músicos, musicólogos, educadores, literatos, críticos e outros tipos de intelectuais na organização e pesquisa para este número do Boletim Latino-Americano de Música totalmente dedicado ao Brasil, principalmente se considerarmos a quantidade de estudos e autores indicados nos dois sumários (*Primeira e Segunda Partes*) demonstra que houve um interesse e investimento por parte dos especialistas na difusão de seus estudos. É possível dizer que durante o tempo transcorrido entre a fase de articulação do número brasileiro, em dezembro de 1941 e janeiro de 1942 até a sua impressão em 1946, a mobilização em torno do periódico parece ter cumprido a função de estimular a produção e circulação de conhecimento no campo da musicologia brasileira, como preconizado por Mário de Andrade, em sua crônica de maio de 1944.

²³⁵Em 1943, Matta Machado Filho havia publicado *O Negro e o garimpo em Minas Gerais*. Fonte: Academia de Letras de Viçosa. Disponível em: <<http://www.alv.org.br/http://pt.wikipedia.org/>>. Acesso em: 14.09.2019.

REDONDILHA - Considerações

Um dos principais objetivos ao propormos o tema: “Música e canto orfeônico no projeto educacional brasileiro: institucionalização e difusão (1930-1946)” foi tentar distinguir no panorama político de reformas educacionais ocorridas na década de 1930, o programa de educação musical implementado em 1932 por meio de agências da Prefeitura do Distrito Federal. Entendemos que premissas gerais, assim como a “presunção da visão à posteriori” (ELIAS, 1995, p. 16) sinalizada por Norbert Elias (1995) são insuficientes para dimensionar este projeto que, inserido em um projeto político cultural mais amplo, reflete a complexidade do cenário social e político do período Vargas, assim como as ações de inúmeros intelectuais mediadores (GOMES; HANSEN, 2016) no campo político, educacional e cultural. Sob esta perspectiva acreditamos na necessidade de um maior esforço de análise e interpretação das fontes e, para tal, um levantamento mais efetivo da documentação espalhada por diversos arquivos, pessoais e institucionais, sinalizados neste trabalho ainda de forma incipiente, pela extensa profundidade apresentada pelo tema.

Pela amplitude e diferentes dimensões que o tema abarca muitos aspectos precisaram ser colocados de lado. Entretanto, no que se refere à análise de vocabulário, especialmente se estamos trabalhando sob a ótica das redes de sociabilidade e buscamos compreender os agentes e suas ações inseridos em seu tempo e espaço, muitas questões se apresentam na literatura de forma reducionista e/ou descontextualizada, como já explicitado em diferentes momentos desta tese, gerando narrativas que se instituem e se reproduzem como verdades. Apenas com o intuito de exemplificar esta consideração e, ao mesmo tempo, demonstrar a complexidade do tema, escolho a palavra *disciplina* encontrada com frequência nas publicações examinadas neste estudo e articulada de forma recorrente na literatura sobre o assunto sempre associada aos preceitos de um regime autoritário, o Estado Novo. O sentido desta palavra se entendida no contexto histórico do início da década de 1930 e sob a lente dos intelectuais escolanovistas comprometidos em colocar em pauta o “fator estético na moderna orientação do ensino” e “promover a educação musical do nosso povo” (MEIRELES,

2017, p.15), por meio de ações políticas nos campos da educação e das artes, pode também, nos termos utilizados por Bourdieu (2012), ser interpretado por uma perspectiva “habitada” pela reflexão crítica, em que “as condições sociais e os condicionamentos [...] tudo que se dissimula e se passa ao mesmo tempo” possa ser lembrado de forma menos cristalizada. Para que, com isso, possamos expor aos leitores “[...] um olhar tão *compreensivo* quanto o que as exigências do método científico nos impõem e nos permitem conceder-lhes [...]” (BOURDIEU, 2012, p. 9-10).

Pautada nessa intenção de me “afastar das chaves explicativas” e buscando outras “curiosidades intelectuais” (GOMES, 2006, p.9), apresento a ideia de *disciplina* expressa por Cecília Meireles (1930), publicada em sua *Página de Educação*, produzida entre 1930 e 1933, no período que dirigiu o jornal Diário de Notícias. Neste período, além de atuar como cronista, é professora e participa ativamente do movimento que propõe a renovação do sistema de ensino no DF, assinando o *Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova*. Na crônica intitulada “Disciplina”, escrita em 1930, Cecília Meireles escreve sobre o sentido desta palavra sob a perspectiva do projeto da “Nova Educação”, que abarca em suas diretrizes a implantação do programa de música e canto orfeônico:

[...]. Não é de inteligência, não é de heroísmo, não é de sentimento: é de disciplina que estamos necessitando. Disciplina não quer dizer uma submissão passiva às coisas, uma subordinação à vontade alheia ou à força dos acontecimentos. Disciplina quer dizer uma colaboração consciente, uma ordem ativa, uma capacidade de compreensão dos assuntos e de escolha da posição justa para a sua mais perfeita solução. Disciplina, quer, enfim, neste caso, dizer o nosso próprio sentimento de responsabilidade, diante de cada problema, e a voluntária aceitação da tarefa a cumprir com mais proveito coletivo,

embora também com mais dificuldade e sacrifício pessoal” [...] (MEIRELES, 2017)²³⁶

O valor de “colaboração necessária à obra comum” está presente na leitura da cronista sobre a palavra disciplina. Meireles (2017) coloca a adoção de uma “medida de disciplina” como uma possibilidade mais esforçada de “acerto” com relação ao projeto político cultural que o grupo de intelectuais educadores estão se propondo naquele momento. Refere-se aos problemas educacionais enfrentados historicamente pelo país, como “experiências do passado” marcadas pela “indiferença e quase sempre até sob má vontade de inúmeros, - aquilo que deveria ser matéria de interesse senão da totalidade, pelo menos da maioria”. Entende a situação que se “impõem” ao dizer que “[...] é verdade que tem sido quase sempre assim (...) uma elite reduzida é que sempre tem imposto a si mesma a difícilíssima incumbência de se colocar na vanguarda dos movimentos de que devem surgir os grandes melhoramentos humanos” e acrescenta fazendo uma avaliação crítica, [...] “o exemplo de erros vividos anteriormente não autoriza novos erros, mas ao contrário deveria sugerir possibilidades mais esforçadas de acerto, e visão mais nítida para o alcançar” [...]. Buscar nas palavras desta intelectual e artista a compreensão do que imaginavam e se propunham estes agentes é uma tentativa de aproximação com as ideias que nortearam a estruturação do programa de educação musical analisado nesta tese. Lembrando que Cecília Meireles participa da Comissão Técnica criada em 1932 para selecionar e estabelecer critérios para o repertório adotado no projeto. Em sua *Página de Educação* do jornal Diário de Notícias várias de suas crônicas tratam do ensino de música e canto orfeônico, da situação das escolas no período, dos trabalhos interdisciplinares na esfera da educação artística, além de outros assuntos relevantes para esta reflexão. Especificamente sobre este programa de educação musical escreve “O ensino de Música nas escolas” (p. 15); Educação artística (II) (p. 41); “Orfeões escolares” (p. 63); “Serviço de Música e Canto Orfeônico” (p. 69); “Teatro e Educação” (p. 73). É na crônica escrita em 09 de setembro de 1932, sobre o

²³⁶ Crônica intitulada Disciplina, publicada no Diário de Notícias em 30 de abril de 1930. (MEIRELES, 2017)

Serviço de Música e Canto Orfeônico, primeira agência analisada no capítulo 1 desta tese, que encontramos uma breve reflexão de Cecília Meireles (2017) acerca a palavra *disciplina* nos remetendo às possibilidades de leitura que podemos inferir quando tratamos de um ideário político conceitual: “E, uma escola que discipline a criança artisticamente, realiza um rendimento educativo mais valioso, talvez, que o conteúdo instrutivo de inúmeras matérias”. (p. 70)

Uma chave preciosa para entender os *andamentos deste ensino de música e canto orfeônico* foi tentar compreender a trajetória das agências considerando a historicidade dos fatos e as práticas de mediação dos múltiplos agentes, pessoas e instituições, de maior ou menor reconhecimento social. Estas questões foram consideradas estruturantes para o objeto desta tese. A compreensão do percurso institucional deste projeto de educação musical insere-se nesta abordagem. Aspectos políticos e organizacionais sinalizados tanto no conjunto de publicações produzidas no recorte cronológico estudado quanto em outras fontes consultadas foram fundamentais para esclarecer certas imprecisões relativas à história das instituições. Recorrentes em parte da historiografia estas imprecisões contribuem para construção de narrativas reducionistas sobre este trabalho. Ao procurar analisar este projeto de educação musical sob a perspectiva da história das instituições, tendo como referência as redes de sociabilidade criadas em torno desta proposta política pedagógica e artística outros aspectos também relacionados à história destas instituições, emergem deste mergulho. Um deles refere-se à profissionalização do educador musical. As inúmeras legislações instituídas e mudanças ocorridas no sistema de ensino durante as décadas de 1930 e 1940 atingem a trajetória das agências e, também, a categoria do magistério em música. Inicialmente com a criação da UDF e, posteriormente, com o CNCO retomando essa ideia, o curso de formação de professores em música e canto orfeônico é alçado a nível universitário. Este aspecto é relevante se considerado sob a ótica da história da educação musical no Brasil e sua relação com o programa de música e canto orfeônico merece ser investigada e explicitada.

Deixamos em aberto um ponto relevante. Apesar de identificado, não foi possível acessar o exemplar do *Programa do Ensino de Música - Série C*, elaborado em

1934, para a disciplina de Música e Canto Orfeônico. Resultado dos dois primeiros anos de investimento das equipes pedagógicas orientadas por Anísio Teixeira, esta fonte consiste no primeiro documento produzido sobre o trabalho, na ocasião em que a SEMA já estava em cena, e ainda, pouco tempo antes da criação da UDF. O programa foi localizado no Instituto de Estudos Brasileiros da USP (IEB), mas não foi possível consultá-lo a tempo para a finalização desta tese.

A questão dos métodos de ensino utilizados na execução do projeto examinado nesta tese é um ponto pouco explicitado nesta investigação, mas de singular interesse para o assunto, e também pode ser articulado à trajetória das instituições envolvidas neste estudo. No acervo documental do Museu Villa-Lobos localizamos uma série de publicações de autores como Fabiano Lozano, João Gomes Junior, Celeste Jaguaribe, Frederico Chiara, Arnaud Gouveia, Jose Raimundo Silva, Alexis Garaudé, Stella Cunha Oliveira e Gazzi de Sá. Estes livros pertencem à coleção associada ao projeto de educação musical coordenado por Villa-Lobos. São métodos voltados para o solfejo e ensino de elementos de teoria musical para diferentes segmentos (normal, primário, pré-primário) de escolas oficiais e livres. O uso de métodos tradicionais de ensino de música adotados nas práticas desse programa de música e canto orfeônico é mencionado por Villa-Lobos no relatório publicado no sexto número do Boletim Latino Americano de Música:

[...] “A técnica musical tradicional não é estranha aos novos processos do ensino de canto orfeônico. É aplicada nos momentos oportunos, com o propósito de preparar solidamente o aluno na sua fase vocacional para ulterior carreira artística, e de conferir aos demais, segura base de educação musical primária que lhes permitirá tornarem-se bons e conscientes ouvintes. ” [...] (VILLA-LOBOS, 1946, p. 559).

Estas fontes apontam para os caminhos metodológicos adotados pela equipe que coordenou o programa de música e canto orfeônico, apoiados em uma prática já

sistematizada por experientes professores brasileiros. Podem nos ajudar a esclarecer algumas lacunas referentes às metodologias utilizadas neste trabalho.

Compreender o lugar dos materiais didáticos preparados para este projeto - arranjos e adaptações de musicais especialmente concebidas e/ou organizada com temáticas e linguagem musical voltadas para o ensino – é uma outra questão relevante e apenas sinalizada nos dois primeiros capítulos desta tese. Como já mencionado, estas obras musicais tratadas como material didático apresentam inúmeras pistas investigativas sobre a trajetória das agências e sobre os diferentes tipos de participação dos agentes envolvidos com este projeto de educação musical. Quem pesquisa e escreve estas obras pedagógicas musicais são os professores e orientadores e, ao mesmo tempo, compositores, letristas, arranjadores. Além disso, participam de comissões especiais, ações e eventos extraclasse criados para atender às demandas do projeto, e divulgam o trabalho dentro e fora do país. Dentre os variados aspectos que podem ser abordados por meio desta obra pedagógica musical um deles sinaliza para uma das principais contribuições de Villa-Lobos como intelectual mediador neste programa de música e canto orfeônico: sua função como compositor direcionada para a criação didático musical, por meio dos arranjos, adaptações e até mesmo criação de músicas com linguagem/escrita musical pensada para os diferentes segmentos de ensino. Este ponto representa outra frente de pesquisa que apesar de sinalizada, não foi possível enfrentar com esta tese.

Ao procurar tratar o tema “música e canto orfeônico no projeto educacional brasileiro: institucionalização e difusão (1930-1946) ” sob a perspectiva das redes de sociabilidade fica mais claro perceber as conexões entre os agentes envolvidos com este projeto de educação musical e outros projetos como o Boletim Latino Americano de Música, analisado nos capítulos 3 e 4; a Academia Brasileira de Música criada em 1945; e ainda, o Museu Villa-Lobos, instituição criada em 1960 com o apoio destes mesmos atores e dirigida por cerca de 25 anos por Arminda Villa-Lobos, integrante da equipe encarregada de implantar o programa de música e canto orfeônico em 1932. E dos inúmeros intelectuais mediadores, e estabelecer

Apesar de não ser objeto de análise, a fundação da Academia Brasileira de Música em 1945, merece ser mencionada como exemplo tanto da articulação em rede quanto dos diferentes tipos de atuação de muitos intelectuais mediadores mobilizados nesta tese. O episódio insere-se no conjunto de eventos protagonizados pelos mesmos agentes: a atuação junto ao programa de música e canto orfeônico; a publicação de artigos e/ou peças musicais nos volumes do Boletim; a colaboração como organizadores e autores no número dedicado ao Brasil e a participação em eventos organizados pelo CNCO. Este movimento se alarga a partir dos anos 1960 com a criação do Museu Villa-Lobos. Quando alguns destes agentes apoiam a instituição e colaboram na execução de seus projetos.

As relações profissionais/pessoais destes atores ganham tessitura a partir dos anos 1930 com o projeto de educação musical implantado no DF. Neste cenário, o *Boletim Latino-Americano de Música* pode ser tratado como um espaço social onde estes agentes circulam e divulgam suas produções e ideias. Os seis números do periódico (1935-1946) oferecem um panorama da relação colaborativa, ainda que com tensões, destes personagens brasileiros que publicam estudos e/ou obras musicais e contribuem tanto para a divulgação dos próprios trabalhos quanto dos pressupostos defendidos pelo Boletim. Muitos dos agentes envolvidos com o Boletim e com o projeto de educação musical tornam-se acadêmicos em 1945, quando a ABM é criada. São estudiosos do campo da música, musicólogos, professores, compositores, instrumentistas e regentes. As formas de participação, direta ou indireta, na rede criada em torno da educação musical são variadas. Alguns deles são professores do CNCO, suas obras executadas nos diferentes tipos de eventos educacionais e artísticos e seus estudos técnicos adotados nos cursos em escolas especializadas. Por estarem de alguma maneira envolvidos com o objeto desta pesquisa e por personificarem a rede relacional estabelecida em torno do projeto político cultural do Estado, faz-se importante nomear estes acadêmicos: José Cândido de Andrade Muricy; José Vieira Brandão; João Itiberê da Cunha; João de Souza Lima; Renato Almeida; João Baptista Julião; Brasília Itiberê da Cunha Luz; Frei Pedro Sinzig; Antônio de Sá Pereira; Oneyda Alvarenga; Martin Braunwieser; Luiz Cosme; Savino de Benedictis; Octávio Bevilacqua; Paulo Silva; Dinorah de Carvalho;

Oscar Lorenzo Fernandez; Arthur Iberê de Lemos; Walter Burle-Marx; Luiz Heitor Corrêa de Azevedo; Nicolau dos Santos; Ênio de Freitas e Castro; José Siqueira; Frutuoso Vianna; Cláudio Santoro; Camargo Guarnieri; Ayres de Andrade Filho; Radamés Gnattali; Heitor Villa-Lobos.

Um exemplo da colaboração da ABM nas ações promovidas pelo CNCO²³⁷ pode ser identificada na correspondência do diretor do CNCO, Villa-Lobos, ao diretor da Agência Nacional do MÊS, solicitando "divulgar com a possível frequência" o programa dos *Concertos Culturais -Temporada 1949*, organizado pela ABM e pelo CNCO. Dentre os 13 compositores com obras executadas, 8 são professores que atuam no CNCO e, ao mesmo tempo, integram os quadros da ABM. São eles: José Vieira Brandão, Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Frutuoso Vianna, Brasília Itiberê, Francisco Braga e Villa-Lobos

À exceção daqueles que faleceram antes da criação do Museu Villa-Lobos, a grande maioria destes personagens, estão ao lado de Arminda Villa-Lobos durante sua gestão como diretora (1960-1985), articulando e executando, como intelectuais mediadores, diferentes projetos: publicação de artigos e livros, palestras, cursos de interpretação da obra musical de Villa-Lobos, concertos, programas de rádio²³⁸ e outros. Dentre os trabalhos que registram a colaboração destes personagens junto ao MVL durante a gestão de Arminda, destacamos os *doze volumes* da série *Presença de Villa-Lobos*, publicados entre 1965 e 1984, e a *coletânea de trinta e dois discos*²³⁹, em

²³⁷ Ofício de 03.10.1949, UPA/CLA-UNIRIO.

²³⁸Após a criação do Museu Villa-Lobos, Arminda organiza uma programação na Rádio Ministério da Educação sob o título "*Villa-Lobos, sua vida e sua obra*". As 284 audições realizadas contêm opiniões dos "mais eminentes vultos" que conviveram com Villa-Lobos no país e no estrangeiro e são ilustradas com repertório musical do compositor. Referência extraída do texto *A Linguagem do Museu Villa-Lobos*, de Amarylio de Albuquerque. Palestra proferida em novembro de 1970, durante o *V Ciclo de Palestras* promovido pelo MVL. *Presença de Villa-Lobos*. 6o. Volume, 1971, p.48.

²³⁹Esta *coleção de discos* reúne uma amostragem relevante de repertório pouco executado. Em sua grande maioria são obras de Villa-Lobos, mas também apresenta outros compositores brasileiros. As gravações eram feitas por Frank Justo Acker, durante as provas dos *Concursos Internacionais e dos* inúmeros concertos realizados ao longo das edições do *Festival*

formato Long Plays, gravados durante os *Festivais Villa-Lobos* e os *Concursos Internacionais de Música*.

Os doze volumes da série *Presença de Villa-Lobos* (1965 e 1984) representam "um verdadeiro mosaico de depoimentos, textos de época e estudos"²⁴⁰. A coletânea oferece um panorama da ação continuada de agentes que, identificados nas fontes documentais do recorte cronológico investigado, tem seus depoimentos publicados nesta série e povoam os capítulos desta tese. São personagens que participam da implementação do programa de música e canto orfeônico; em alguns casos, colaboram com o Boletim Latino Americano de Música e, muitos deles, décadas depois, permanecem escrevendo para as publicações do Museu. Estes escritos, além de demonstrar o discurso elaborado e disseminado por estes atores, trazem pistas sobre como se deu tanto a participação quanto as práticas desenvolvidas no projeto de educação musical. Uma parcela dos testemunhos e memórias desta coletânea é acionada como fonte de pesquisa e cotejada com os demais documentos e referências bibliográficas. Dentre os depoimentos encontramos as vozes de Oscar Lorenzo Fernandez, Andrade Muricy, Luiz Heitor Correa de Azevedo, Manuel Bandeira, Renato de Almeida, Adhemar Alves da Nóbrega, Ênio de Freitas e Castro, Octávio Bevilacqua, Arnaldo Estrella, Francisco Mignone, José Vieira Brandão, Anísio Spinola Teixeira, Carlos Drummond de Andrade, Eurico Nogueira França, Henrique Pongetti, Ayres de Andrade, Cacilda Guimarães Fróes, Lemos Brito, Di Cavalcanti, Viriato Correia, João Caldeira Filho, Sebastião Viana, Iberê Gomes Grosso, Maria Augusta Lopes da Silveira, Nair Veneza; Ana Lamego de Moraes Sarmiento; Ruth Valadares Correia, Yvone Van Der Perre. Pode parecer redundância, mas a intenção ao reproduzir estes nomes é insistir em demonstrar a circulação dos mesmos agentes atuando de diferentes formas como intelectuais mediadores.

Villa-Lobos, tradicional projeto do Museu. Diversos instrumentistas e compositores que atuaram ou ainda participam do cenário musical brasileiro, em universidades e entidades culturais, passaram pelas inúmeras edições destes Concursos e do Festival Villa-Lobos.

²⁴⁰ Presença de Villa-Lobos, 14o. Volume- 100 anos de Arminda. Museu Villa-Lobos, 2012, p.11

A coletânea composta por trinta e dois LPs gravados durante a programação do *Festival Villa-Lobos* (1963-1984) é outra produção realizada pelo Museu Villa-Lobos acionada para demonstrar a continuidade da rede relacional estabelecida desde os anos 1930, e sustentada por Arminda até seu falecimento em 1985. Em sua programação anual, o *Festival* apresenta ao público a música brasileira de concerto, em especial a obra de Heitor Villa-Lobos, por meio de "numerosos concertos e concursos internacionais" de onde as gravações para os discos são extraídas (VIDAL, 1973, p. 144)²⁴¹. Integradas ao programa do *Festival* acontecem exposições, cursos e palestras, muitas delas transcritas na série *Presença de Villa-Lobos*. Para além do registro documental artístico (obras musicais gravadas) e musicológico (análises técnicas sobre o repertório executado nas capas dos LP's) com relação à música brasileira, o interesse neste material recai sobre o nome dos especialistas que colaboram de diversas maneiras com esta ação. Do mesmo modo que na série *Presença de Villa-Lobos*, esta coletânea de discos reafirma a atuação, ao lado de Arminda e junto ao Museu, dos mesmos personagens relacionados ao objeto desta pesquisa.

Os exemplos mencionados acima, dentre outros aspectos, esclarecem o papel destes atores no processo de monumentalização da figura de Villa-Lobos. Esta produção integra o acervo institucional do Museu. Além de demonstrar a configuração em rede dos agentes através da passagem do tempo, o material contém importantes registros acerca do campo musical brasileiro no período, constituindo-se em importante fonte de investigação sobre outros objetos de análise.

Outro aspecto passível de constatação refere-se ao pouco investimento nos estudos de recepção. Esta perspectiva pode trazer novas chaves de interpretação para o tema como demonstram Angêla Gomes e Patrícia Hansen (2016) ao analisarem o conceito de apropriação cultural, segundo as contribuições dadas por Roger Chartier. As autoras consideram que toda recepção é "antropofágica" e o leitor, o ouvinte, o espectador, o aluno não vivenciam de forma passiva as experiências (GOMES;

²⁴¹Artigo de Pierre Vidal intitulado "*Presença de Heitor Villa-Lobos*". Publicado em "Le Guide Musical", Paris, 13. Out.1973. Traduzido para *Presença de Villa-Lobos*, vol. 9. MEC-DAC-MVL, 1974, p.143-146.

HANSEN, 2016, p.15). O canto orfeônico esteve presente no currículo oficial das escolas brasileiras até o final da década de 1960. Apesar de deixar de ser obrigatório, as práticas de canto em conjunto desaparecem gradativamente da rotina escolar, já que esse formato de iniciação musical fez parte da formação da geração de professores que lecionavam ainda no final da década de 1960 e início de 1970. O canto coletivo e parte do repertório ensinado desde os anos 1930 continuam sendo uma ferramenta acessível nos trabalhos desenvolvidos em escolas e conservatórios espalhados por diversas cidades e estados brasileiros. Mesmo na década de 1980, especialmente na Educação Infantil, algumas escolas que possuíam um trabalho de educação musical por meio do canto coral, utilizavam as canções do álbum Guia Prático como repertório/material pedagógico musical. Estes registros fazem parte da memória institucional do Museu Villa-Lobos e, do mesmo modo, como exposto na apresentação desta tese acerca das minhas experiências pessoais com o aprendizado de música, são reflexos que moldaram o meu lugar de fala na construção desta narrativa sobre este programa de música e canto orfeônico.

E, por fim, uma breve consideração sobre o Boletim Latino-Americano de Música, espaço de exposição e discussão de ideias, acionado na década de 1930 para legitimar o movimento Americanismo Musical, proposta político cultural para o continente americano que perde o fôlego na década de 1940. O periódico “retrata a fisionomia musical do continente latino-americano” e possui “extraordinário interesse educativo” (VILLA-LOBOS, 1945)²⁴². Algumas facetas da educação musical nas Américas são contempladas nos seis volumes editados. Quando pretendemos compreender o ensino de música e canto orfeônico nas décadas de 1930 e 1940 e refletir acerca das interações com a noção de patrimônio que está sendo construída neste período o Boletim é operacional. Nos artigos publicados podemos visualizar as concepções que se tornam hegemônicas no processo de construção da

²⁴²Cópia de Ofício CNCO no. 232, 03 dez. 1945, dirigido ao Ministro da Educação e Saúde. Remetido por Villa-Lobos, diretor do CNCO e Presidente da Comissão incumbida de acompanhar a publicação do sexto volume do Boletim Latino-Americano de Música. Arquivos do CLA-UNIRIO.

noção de patrimônio cultural, delineadas nas práticas e representações de um grupo de intelectuais comprometidos com um projeto modernista para o país. O número brasileiro pode ser interpretado como uma iniciativa de integrar o Brasil ao “mundo civilizado”, e promover a “legitimação dos ícones nacionais” (CHUVA, 2009, p.31). A pouca frequência do periódico nas bibliotecas e instituições de ensino universitário do Rio de Janeiro deixa algumas dúvidas com relação à sua distribuição. Pela documentação selecionada e “propaganda da criação artística” (VILLA-LOBOS, 1945), além da ampla rede de intelectuais e artistas que colaboram com o periódico, o *Boletim Latino-Americano de Música* é uma fonte de pesquisa que merece ser explorada em suas variadas possibilidades investigativas.

Nas palavras de Jussamara Souza (2014) a história da educação musical no Brasil demanda investimento. O principal objetivo que orientou os capítulos desta tese foi tentar conjugar o esforço de uma intenção crítica reflexiva com a apresentação de elementos que ajudem na composição desta parte desta história.

FONTES E OUTRAS REFERÊNCIAS

Arquivos públicos e particulares e bibliotecas

Acervo Cleofe Person de Mattos

Acervo Nelson Macedo

Arquivo Histórico do Museu do Itamaraty - RJ

Biblioteca Eugênia de Almeida Cunha – Conservatório Brasileiro de Música (CBM)

Biblioteca Nacional (BN)

Museu Villa-Lobos (MVL)
Unidade de Arquivo e Protocolo – Centro de Letras e Artes – UNIRIO

FONTES BÁSICAS

Acervo Biblioteca Nacional

Periódicos:

INSTITUTO DE ESTUDOS SUPERIORES. **Boletim Latino-Americano de Música**, ano I, tomo I, Montevidéu, abr. 1935.

INSTITUTO DE ESTUDOS SUPERIORES. **Boletim Latino-Americano de Música**, ano II, tomo II, Lima, abr. 1936.

INSTITUTO DE ESTUDOS SUPERIORES. **Boletim Latino-Americano de Música**, ano III, tomo III, Montevidéu, abr. 1937.

INSTITUTO DE ESTUDOS SUPERIORES. **Boletim Latino-Americano de Música**, ano IV, tomo IV, Bogotá, dez. 1938.

INSTITUTO INTERAMERICANO DE MUSICOLOGIA. **Boletim Latino-Americano de Música**, ano V, tomo V, Montevidéu, out. 1941.

INSTITUTO INTERAMERICANO DE MUSICOLOGIA. **Boletim Latino-Americano de Música**, ano VI, tomo VI – Primeira Parte, Rio de Janeiro, abr. 1946.

Acervo Museu Villa-Lobos

Correspondências:

ADAMS, Franklin. [Carta] 1 ago. 1928, [para] VILLA-LOBOS, Heitor. (Conselheiro da União Pan-Americana convida Heitor Villa-Lobos a tomar parte de concurso de música de câmara promovido pela Biblioteca do Congresso dos EUA. Comentários sobre interesses e ações da União Pan-Americana). (**Pasta União Pan-Americana, FE1913**)

LANGE, Francisco Curt. [Carta] 8 mar. 1933, Montevidéu, [para] VILLA-LOBOS, Heitor. (Carta de Francisco Curt Lange a Heitor Villa-Lobos. Curt Lange apresenta-se

ao compositor e solicita materiais para seu trabalho de pesquisa). (**Pasta Francisco Curt Lange, FE 1915 P.01-02**).

LANGE, Francisco Curt. [Carta] 1 jul. 1935, Montevidéu, [para] VILLA-LOBOS, Heitor. (Francisco Curt Lange, diretor do IESU, Seção de Investigações Musicais da Universidade de Montevidéu, solicita material sobre a obra de Villa-Lobos e sobre o trabalho pedagógico). (**Pasta Instituto de Estudos Superiores do Uruguai, FE1916**).

MOSES, Hebert. [Carta] 01 dez.1937, Rio de Janeiro, [para] VILLA-LOBOS, Heitor. (O presidente da Associação Brasileira de Imprensa agradece recebimento de quatro exemplares da última edição do livro Programa do Ensino de Música e Canto Orfeônico, adotado desde 1932, sendo um para uso desta Associação e os restantes para a Imprensa).(**Pasta Associação Brasileira de Imprensa, MVL 1979.17A.0002**).

MOSES, Hebert. [Carta] 29 dez. 1937, Rio de Janeiro, [para] VILLA-LOBOS, Heitor. (O presidente da Associação Brasileira de Imprensa agradece recebimento do livro *O Ensino Popular da Música no Brasil*, "introdução e synthese do relatório dos trabalhos realizados pela SEMA). (**Pasta Associação Brasileira de Imprensa, MVL 1979.17A.0003**).

PEIXOTO, Afrânio. [Carta] 6 mar. 1936, Rio de Janeiro, [para] VILLA-LOBOS, Heitor. (Solicita ao compositor um lugar de auxiliar contratada do Serviço de Música e Canto Orfeônico para a filha de um amigo; a candidata é diplomada pelo Conservatório de Música). (**Pasta Academia Brasileira de Letras, MVL 2008.17A.0006**).

VILLA-LOBOS, Heitor. [Cartão-postal] 11 abr. 1936, Praga, [para] CAPANEMA, Gustavo. (Cartão-postal enviado durante viagem para participação em Congresso de Educação Musical). (**Pasta Gustavo Capanema, FE21c**).

VILLA-LOBOS, Heitor. [Cartão-postal] data ilegível, 1936, Praga, [para] CAPANEMA, Gustavo.(Cartão-postal enviado durante viagem para participação em Congresso de Educação Musical). (**Pasta Gustavo Capanema, FE21d**).

CAPANEMA, Gustavo. [Carta] 10 fev. 1937, Rio de Janeiro, [para] VILLA-LOBOS, Heitor. (Convite ao superintendente de Educação Musical do Departamento de Educação do Distrito Federal, Heitor Villa-Lobos, para integrar comissão de estudo e edição dos hinos brasileiros). (**Pasta Gustavo Capanema, FE548**).

PRADO, Jorge. [Carta] 23 set. 1938, Rio de Janeiro, [para] VILLA-LOBOS, Heitor (Carta do embaixador do Peru a Villa-Lobos solicitando partituras sinfônicas a serem interpretadas na Conferência Internacional Americana a realizar-se em Lima). (**Pasta Embaixada do Peru-RJ, FE 2486**).

LANGE, Francisco Curt. [Carta] 8 out. 1939, Nova York, [para] VILLA-LOBOS, Heitor. (Texto de Francisco Curt Lange que acompanha o programa de música latino-americana remetido pelo Departamento de Estado americano). (**Pasta Consulado Geral Americano no Brasil. MVL 2004-17-0001. PG001-037**).

THOMPSON, Charles A. [Carta] 17 nov. 1939, Washington, [para] VILLA-LOBOS, Heitor. (Carta do chefe da Seção de Relações Culturais do Departamento de Estado dos Estados Unidos a Heitor Villa-Lobos, superintendente de Educação Musical e Artística). (**Pasta Consulado Geral Americano no Brasil, MVL 2004-17-0001**).

MALIGE, Marcel E. [Carta] 12 dez. 1939, Rio de Janeiro, [para] VILLA-LOBOS, Heitor. (Carta do cônsul Marcel E. Malige a Heitor Villa-Lobos, superintendente de Educação Artística e Musical do Departamento de Educação do Distrito Federal). (**Pasta Consulado Geral Americano no Brasil. MVL 2004-17-0001Anexo**).

SANTOS, Ernesto Maria Joaquim dos. [Orçamento] 29 jul. 1940, Rio de Janeiro, [para] VILLA-LOBOS, Heitor. (Orçamento submetido a Villa-Lobos com custos para a gravação solicitada por Leopold Stokowski). (**Pasta Donga, Ernesto dos Santos, FE 1558**).

STOKOWSKI, Leopold. [Carta] 7 dez. 1940, Filadélfia, [para] THOMSON, Charles A. (O maestro solicita ao chefe da Divisão de Relações Culturais do Departamento de Estado americano o encaminhamento das partituras de obras de Heitor Villa-Lobos). (**Pasta Embaixada dos Estados Unidos, RJ FE1566.2**).

XANTHAKY [ilegível], Theo A. [Carta] 24 jan. 1941, Rio de Janeiro, [para] VILLA-LOBOS, Heitor. (A Embaixada Americana comunica a devolução de parte das partituras do compositor, informa sobre o material e encaminha cópia da carta de Leopold Stokowski). (**Pasta Embaixada dos Estados Unidos, RJ FE1566**).

CAPANEMA, Gustavo. [Carta] 29 set. 1944, Rio de Janeiro, [para] VARGAS, Getúlio. (Carta ao presidente da República submetendo projeto de excursão de Heitor Villa-Lobos, diretor do CNCO, ao continente americano). (**Pasta Gustavo Capanema, MVL FE41**).

SEEGER, Charles. [Carta] 17 abr. 1946, [para] VILLA-LOBOS, Heitor. (Carta de Charles Seeger, chefe da Divisão de Música da União Pan-Americana para Villa-Lobos, diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico; informa sobre obra do compositor executada nas comemorações do PAN America Day). (**Pasta OEA, FE 1583**).

LANGE, Francisco Curt. [Carta] 31 mai. 1946, Montevideú, [para] VILLA-LOBOS, Heitor. (Carta de Francisco Curt Lange, diretor do Instituto Interamericano de Musicologia, a Heitor Villa-Lobos, diretor do CNCO; informa convênio de defesa comum entre Chile, Peru, Uruguai e Argentina sobre remuneração de músicos e acertos

iniciais para Segunda Parte do volume VI do BLAM). (**Pasta Instituto Interamericano de Musicologia, FE 4137 p 01-02**).

LANGE, Francisco Curt. [Carta] 4 jul. 1946, Montevideu, [para] VILLA-LOBOS, Heitor. (Carta de Francisco Curt Lange a Heitor Villa-Lobos, diretor do CNCO; trata assuntos do BLAM, segunda parte, cobrança de pagamento, entre outros). (**Pasta Francisco Curt Lange, FE 2836**).

LANGE, Francisco Curt. [Carta] 2 out. 1946, Montevideu, [para] VILLA-LOBOS, Heitor. (Carta de Francisco Curt Lange, diretor do Instituto Interamericano de Musicologia a Heitor Villa-Lobos, diretor do CNCO, sobre atraso na publicação do BLAM volume VI e cobrança de honorários). (**Pasta Instituto Interamericano de Musicologia, FE 2835**).

ALMEIDA, Renato. [Bilhete] 24 dez. 1946, Nova York, [para] VILLA-LOBOS, Heitor. (Renato de Almeida parabeniza Villa-Lobos pelo prêmio do IBECC, informa que em reunião na American Musicological Society, em Princeton, falará sobre a expressão musical brasileira e sobre a Academia Brasileira de Música e diz que tem falado sobre o compositor no México e nos EUA). (**Pasta Renato de Almeida, MVL2008-17A0073**).

KOELLREUTTER, Hans Joachim. [Carta] 21 jun.1948,Rio de Janeiro, [para] VILLA-LOBOS, Heitor. (Koellreutter relata que foi visitá-lo no CNCO e foi recebido por Ademar Nóbrega; comunica que realizará programa de música sul-americana em diversos países europeus e pretende executar suas obras; solicita partituras, gravações e exemplar do Boletim Latino-Americano, volume VI, a ser entregue a Lydia Alimonda para divulgação junto aos colegas, críticos e musicólogos interessados no trabalho artístico feito no Brasil). (**Pasta Grupo Música Viva, FE 3743**).

NOGUEIRA, Abelardo de Almeida. [Comunicado interno] 3 jul. 1952, Rio de Janeiro, [para] diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. (O diretor de Divisão de Orçamento do Ministério da Educação e Saúde comunica a aprovação da prestação de contas referente ao auxílio concedido ao maestro Heitor Villa-Lobos para as despesas com a publicação do volume VI do BLAM). (**Pasta Ministério da Saúde Pública 2, FE 3738**).

SALGADO, Clóvis. [Carta] 13 jun. 1960,Brasília. [para] Juscelino Kubitschek.Museu Villa-Lobos, Arquivo 05.(**Pasta “Criação do Museu Villa-Lobos: antecedentes**). (Acervo institucional)

PEIXOTO, Afrânio. [Carta] s.d., Rio de Janeiro, [para] VILLA-LOBOS, Heitor. (Carta agradecendo livro de cantigas sobre o Brasil, com envelope endereçado ao diretor do Conservatório Brasileiro de Música). (**Pasta Academia Brasileira de Letras, MVL 1978.17A.0001**).

TUPINAMBÁ, Irene Zagari. [Relatório] 15 set. 1985, Rio de Janeiro. (Histórico do Grupo de Educação Artística Especializado em Música", por Irene Zagari Tupinambá, chefe da Coordenação de Ensino de 2º Grau, Departamento de Educação da Secretaria de Estado de Educação do Rio de Janeiro) (**Acervo MVL, sem número de registro**).

VILLA-LOBOS, Heitor. [Comunicado Interno] 05 set. 1935, Rio de Janeiro [para] TEIXEIRA, Anísio. (O Superintendente da SEMA informa ao diretor-geral do Departamento de Educação, a participação das professoras Juracy Silveira, Arteobela Frederico, Joaquina Daltro, Arminda D'Almeida e Maria Amorim Almada na "Comissão Feminina Social", em programação realizada no Teatro Municipal com o Orpheão de Professores). (**Pasta Prefeitura do Distrito Federal 1. Doc. Text. MVL 05.09.35**).

Partituras:

COLEÇÃO ESCOLAR de músicas de vários autores estrangeiros e nacionais. Adotado oficialmente no Orpheão dos Professores do Curso Especial de Pedagogia de Música e Canto Orpheônico, da **Diretoria-Geral da Instrução Pública**. Rio de Janeiro: Departamento de Educação do Distrito Federal – **Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA)**, s.d.

COLEÇÃO ESCOLAR de músicas de vários autores estrangeiros e nacionais. Adotado oficialmente no Orpheão dos Professores do Curso Especial de Pedagogia de Música e Canto Orpheônico, da **Diretoria-Geral da Instrução Pública**. Rio de Janeiro: **Casa Arthur Napoleão**, s.d.

COLEÇÃO ESCOLAR de músicas de vários autores estrangeiros e nacionais. Adotado oficialmente no Orpheão dos Professores e nos Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orpheônico, do **Departamento de Educação do Distrito Federal**. Rio de Janeiro: Departamento de Educação do Distrito Federal – **Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA)**, s.d.

COLEÇÃO ESCOLAR de músicas de vários autores estrangeiros e nacionais. Adotado oficialmente no Orpheão dos Professores e nos Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orpheônico, do **Departamento de Educação do Distrito Federal**. Rio de Janeiro: **Casa Arthur Napoleão**, s.d.

COLEÇÃO ESCOLAR de músicas de vários autores estrangeiros e nacionais. Adotado oficialmente no Orpheão de Professores do Distrito Federal e Cursos do SEMA. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, s.d.

COLEÇÃO ESCOLAR de músicas de vários autores estrangeiros e nacionais. Rio de Janeiro: **Casa Mozart**, s.d.

COLEÇÃO DA JUVENTUDE – CANTO ORFEÔNICO. Adotada oficialmente pelo **Serviço de Educação Musical e Artística (SEMA)** do **Departamento de Educação Nacionalista da Prefeitura do Distrito Federal**. Edição Melodia. São Paulo: E. S. Mangione, s.d.

COLEÇÃO DE MÚSICAS ESCOLARES PARA O ENSINO PRIMÁRIO. Organizada e aprovada pelo **Serviço de Educação Musical e Artística (SEMA)**. Prefeitura do Distrito Federal. **Secretaria-Geral de Educação e Cultura. Departamento de Educação Complementar**. Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos. Rio de Janeiro: MES, 1952.

CANTO ORFEÔNICO. 1º v. **Marchas, canções e cantos marciais para educação consciente da "Unidade de Movimento"**. Rio de Janeiro/São Paulo: Irmãos Vitale, 1940.

CANTO ORFEÔNICO. 1º v. **Marchas, canções e cantos marciais para a educação consciente da "Unidade de Movimento"**. Adotado oficialmente nas escolas e nos cursos especializados do Serviço de Educação Musical e Artístico (SEMA), do Departamento de Educação Nacionalista da S. G. E. C. da Prefeitura do Distrito Federal e no Colégio Pedro II. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, s.d.

CANTO ORFEÔNICO. 2º v. **Marchas, canções, cantos cívicos, marciais, folclóricos e artísticos para a formação consciente da apreciação do bom gosto na música brasileira**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1951.

GUIA PRÁTICO. 1º v. **Estudo folclórico musical**. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1941.

SOLFEJOS. 1º v. **Originais e sobre temas de cantigas populares para ensino de canto orfeônico**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1940.

SOLFEJOS. 2º v. **Originais e sobre temas de cantigas populares para ensino de canto orfeônico**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1946.

Livros e periódicos

VILLA-LOBOS, Arminda. Villa-Lobos, o educador. **Boletim Técnico-Cultural**, Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, ano II, n. 1, p. 1-2, 1984.

JAGUARIBE, Celeste. **Solfejo especial para Orfeão**. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia. LTDA. 1o. volume, 1933.

VILLA-LOBOS, Heitor. **S.E.M.A. – Superintendência de Educação Musical e Artística – Relatório Geral dos serviços realizados de 1932 a 1936.** *Boletim Latino-Americano de Música*, volume III, Oficina Gráfica "Gutenberg", Montevideu, Uruguai, abr. 1937(a), p. 369-405²⁴³;

_____. **Programa do Ensino de Música – Jardim de Infância, Escolas Elementar Experimental e Técnica Secundária e Cursos de Especialização – Série C – Programas e Guias de Ensino, número 6".** Departamento de Educação do Distrito Federal. Oficina Gráfica da Secretaria-Geral de Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1937(b), 83p.;

_____. **O Ensino Popular da Música no Brasil – O Ensino da Música e do Canto Orfeônico nas Escolas – Introdução, Síntese de um Relatório e o Índice e Quadro Sinótico do Guia Prático.** Departamento de Educação do Distrito Federal, Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA). Oficina Gráfica da Secretaria-Geral de Educação e Cultura, Rio de Janeiro, 1937(c), 55p.;

_____. **A Música Nacionalista no Governo Getúlio Vargas.** DIP [1940], 69p.;

_____. **Educação Musical.** *Boletim Latino-Americano de Música*, volume VI, Imprensa Nacional, Rio de Janeiro, 1946, p. 495-588.

Catálogo "Villa-Lobos, sua obra". 2ª edição. Programa de Ação Cultural, MEC/DAC/MVL. RJ, 1972, 334p.

Catálogo "Villa-Lobos, sua obra". 3ª edição. Revista, atualizada e aumentada. MinC/Sphan/Pró-Memória. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1989. 324p.

Recortes de Jornais

GUANABARINO, Oscar. Pelo Mundo das Artes. **Folhetim do Jornal do Commercio.** [mar. 1932]. MVL, Coleção Recortes de Jornais, 01.064.1e.00.

_____. Pelo Mundo das Artes. **Folhetim do Jornal do Commercio.** [jul. 1932]. MVL, Coleção Recortes de Jornais, 01.069.1.b.00.

²⁴³ Embora não tenha sido produzido para esse fim, o referido relatório foi publicado no *Boletim Latino-Americano de Música*, volume III, abr. 1937(a), sendo essa a versão que utilizamos.

"O ensino de música e canto orpheônico nas escolas públicas: o exito do ensaio conjunto sob a direção do maestro Villa-Lobos – Uma proxima demonstração de 13 mil vozes". **Jornal do Brasil** [jul. 1932]. MVL, Coleção Recortes de Jornal, 01.062.1.e00.

Acervo Biblioteca Eugênia de Almeida Cunha – Conservatório Brasileiro de Música

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

LIMA, Carlinda Figueiras. **Canto a solo** – Coral Orpheão. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do "Jornal do Brasil", 1935.

LIMA, Florêncio de Almeida. **O canto orpheônico no Curso Secundário**. 1954.

Acervo Cleofe Person de Mattos

Arquivo Cleofe Person de Mattos. Projeto Petrobrás. Disponível em: <<http://www.acpm.com.br/>>. Acesso em: 06 jan. 2019.

MATTOS, Cleofe Person de. [Certidão]. 04 maio 1956, Rio de Janeiro. (Emitida pela Secretaria Geral de Educação e Cultura do DF). (Acervo Cleofe Person de Mattos. Programa Petrobrás Cultural).

MATTOS, Cleofe Person de. [Depoimento]. S./d., Rio de Janeiro. (Anotações manuscritas). (Acervo Cleofe Person de Mattos. Programa Petrobrás Cultural).

Acervo Nelson Macedo

BARRETO, Ceição de Barros. **Coro Orfeão**. Biblioteca de Educação, v. 28. São Paulo: Melhoramentos, 1938.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de (Org.). **Revista Brasileira de Música**. "Gilbert Chase e a Música Latino-Americana". Escola Nacional de Música, Universidade do Brasil, Ministério da Educação e Saúde. Rio de Janeiro, 3º fascículo, p. 307-308, 1940-1941.

ROCHA, Aluizio José da. Radiodifusão. **Revista Brasileira de Música**, publicação trimestral do Instituto Nacional de Música, Universidade do Rio de Janeiro, p. 260-262, set. 1934.

_____. Radiodifusão, perspectivas de 1940. **Revista Brasileira de Música**, Escola Nacional de Música, Universidade do Brasil, Ministério da Educação e Saúde, 1º fascículo, p. 83-93, 1940.

Legislação:

DF, Decreto Municipal nº 3.281, de 23 de janeiro de 1928

DF, Decreto Municipal nº 19.890, de 18 abril de 1931.

DF, Decreto Municipal nº 3.763, de 1º de fevereiro de 1932

DF, Decreto Municipal nº 3.864, de 30 de abril de 1932

DF, Decreto Municipal nº 4.387, de setembro de 1933.

DF, Decreto Municipal nº 5.513, de abril de 1935.

Decreto-Lei nº 1.063, de 20 de janeiro de 1939.

Decreto-Lei nº 4.993, de novembro de 1942.

Decreto-Lei nº 48.379, de 22 de junho de 1960

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA, Rachel Duarte. A fotografia construindo imagens da reforma de Fernando Azevedo no Distrito Federal (1927-1930). In: VIDAL, Diana, G. (Org.). **Educação e reforma: o Rio de Janeiro nos anos 1920-1930**. Belo Horizonte: Argumentvm, 2008, p. 77-109.

ABRAHÃO, Sérgio. Organização administrativa do Iphan a partir de 1952. In: SILVA, Maria Beatriz Setubal de Rezende (Org.). **Brasil: monumentos históricos e arqueológicos**. Rio de Janeiro: Iphan, 2012, p. 329-344.

ALAMBERT, Francisco. O Brasil no espelho do Paraguai. In: MOTA, Carlos Guilherme (Org.). **Viagem incompleta: a experiência brasileira (1500-2000)**. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2000.

ALMEIDA, Paula Cresciulo de. **Um samba de várias notas**: Estado, imprensa e carnaval no Rio de Janeiro (1932-1935). 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2013.

AMBROGI, Lucas Dias Martinez. **Tensões sonoras**: embates entre dois discursos sobre o nacionalismo musical no Brasil – Mário de Andrade e o Grupo Música Viva (1920-1950). 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Flávia Cantuária Nobre. **A música no currículo escolar brasileiro**: o que o a história nos revela? 2010. Monografia (Graduação em Pedagogia) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

ANDRADE, Mário de. **Música doce música: A expressão musical dos Estados Unidos**. Rio de Janeiro: Typographia de G. Leuzinger & Filhos, 1940.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1962.

_____. **Pequena história da música**. 8. ed. São Paulo: Martins, 1977.

ANDRADE, Nívea Maria da Silva. **Significados da música popular**: a Revista Weco, revista de vida e cultura musical (1928-1931). 2004. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

ARCANJO JUNIOR, Loque. Francisco Curt Lange e o modernismo musical no Brasil: identidade nacional, política e redes sociais entre os anos 1930 e 1940. **Revista e-hum**, Belo Horizonte, v. 3, n. 2, p. 61-81, 2010.

_____. Francisco Curt Lange e Mário de Andrade entre o Americanismo e o Nacionalismo musicais (1932-1944). **Revista Temporalidades**, Minas Gerais, v. 3, n. 1, p. 35-55, jan.-jul. 2011.

_____. (Re) dimensionando as fronteiras do nacional: identidades musicais de Heitor Villa-Lobos entre o Americanismo e o Pan-Americanismo. **Relações internacionais no mundo atual**, Curitiba, ano 1, n. 1, p. 115-140, 2011.

_____. **Os sons de uma nação imaginada**: as identidades musicais de Heitor Villa-Lobos. 2013. Tese (Doutorado em...) – Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2013.

AZEVEDO, Fernando. **A educação entre dois mundos**: problemas, perspectivas e orientações. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958.

_____. **A cultura brasileira**: introdução ao estudo da cultura no Brasil. 4. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.

_____. **A transmissão da cultura**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1976.

_____. *Anísio Teixeira: pensamento e ação*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1960. 326p.

AZEVEDO, Lia Calabre de. **Na sintonia do tempo**: uma leitura do cotidiano através da produção ficcional radiofônica (1940-1946). 1996. Dissertação (Mestrado em...) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1996.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **Música e músicos do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria - Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

BAGGIO, Kátia Gerab. **A “outra” América**: a América Latina na visão dos intelectuais brasileiros das primeiras décadas republicanas. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

BARBOSA, Júlia Monnerat. **Militância Política e produção literária no Brasil (dos anos 30 aos anos 50)**: as trajetórias de Graciliano Ramos e Jorge Amado e o PCB. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

BASTOS, Nilo Chaves de Brito. **Sesp/FSESP: 1942** – evolução histórica – 1991. 2. ed. Brasília: Fundação Nacional da Saúde, 1996.

BELCHIOR, Pedro. Arminda em fragmentos. BELQUIOR, Pedro; LADEIRA, Márcia (Org.). Presença de Villa-Lobos: 100 anos de Arminda, v. 14. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2012, 152p.

BELLO, José Luís de Paiva. **História da educação no Brasil**: o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova. Disponível em: <www.pedagogiaemfoco.pro.br>. Acesso em: 21 nov. 2013.

BENJAMIM, Walter. Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas: v.1)

_____. A imagem de Proust. In: **Obras escolhidas**. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 37.

BLOCH, Marc. **Apologia da história**. Ou o ofício de historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOMENY, Helena M. B. **Os intelectuais da educação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. Três decretos e um ministério: a propósito da educação no Estado Novo. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 136-166.

BORGES, Mirelle Ferreira. **Heitor Villa-Lobos, o músico educador**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

BOSI, Alfredo. **Cultura Brasileira**, temas e situações. Organização de Alfredo Bosi. 4 ed. São Paulo: Editora Ática, 1999, 224p.

_____. A educação e a cultura nas constituições brasileiras, "30" e a modernização do Estado brasileiro. A questão da gratuidade do ensino público. Uma palavra sobre cultura e constituição. In; BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura Brasileira**, temas e situações. São Paulo: Editora Ática, 1999, p. 208-218.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2000.

_____. **O poder simbólico**. 16a. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. 322p.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **Razões práticas**: sobre a teoria da ação. 9. ed. Campinas, SP: Papirus, 2008.

_____. **Os usos sociais da ciência**: por uma sociologia clínica do campo científica. São Paulo: Editora UNESP, 2004. 86p.

BUSCACIO, Cesar Maia. A música brasileira: um estudo da correspondência entre Curt Lange e Camargo Guarnieri. **Revista Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 2, p. 106-116, jan. 2007.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas** – estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997. p.283-350.

CARNEIRO, Márcia Regina da Silva Ramos. Moral e ciência, família e nação – o romper republicano através das convivências, observações e intervenções de Fernando Magalhães. In: CARULA, Karoline; ENGEL, Magali Gouveia; CORRÊA, Maria

Letícia (Org.). **Os intelectuais e a nação**: educação, saúde e a construção de um Brasil moderno. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2013.

CAROZZE, Valquíria Maroti; TONI, Flávia Camargo. Mário de Andrade, Francisco Curt Lange e Carleton Sprague Smith: as discotecas públicas, o conhecimento musical e a política cultural. **Revista Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 57, p. 181-204, 2013.

CAPELATO, Maria Helena R. **Multidões em cena**. Propaganda política no Vargasismo e no Peronismo. Campinas: Papyrus, 1998. 311p.

_____. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 167-178.

_____. Estado Novo: Novas Histórias. In: FREITAS, Marcos Cezar (Org.). **Histórias brasileiras em perspectivas**. São Paulo: Contexto, 1998, p. 183-213.

CAMARGO, Aspásia. Do federalismo oligárquico ao federalismo democrático. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 39-50.

CARVALHO, Delgado. Anísio, vulcão de ideias. In: **Anísio Teixeira: pensamento e ação**. Retratos do Brasil, vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960, p. 219-227.

CARVALHO, Hermínio B. **O canto do pajé**: Villa-Lobos e a música popular brasileira. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo: Metal Leve, 1988.

CASTRO, Hebe. História Social. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Edgard Ferreira. **Domínios da História**. 2ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011, p. 41-115.

CHAUÍ, Marilena. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984. 106p.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. 4 ed. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006, 288p.

CONTIER, Arnaldo D. **Passarinhada do Brasil**: canto orfeônico, educação e getulismo. 1.ed. Bauru: EDUSC, 1998 V.1,72p.

_____. **Música e Ideologia no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Novas Metas, 1978. V. 1, 123p.

_____. Música e História. **Revista de História**. FFLCH-USP, São Paulo, v.1, p. 69-89, 1989.

_____. Villa-Lobos: o selvagem da modernidade. **Revista de História**. FFLCH-USP, São Paulo, v. 135, p. 101-119, 1996.

CORREA, Mariza. **As Ilusões da Liberdade: a Escola Nina Rodrigues & a Antropologia no Brasil**. Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH/USP, Departamento de Ciências Sociais, 1982, 258 p.

CARULA, Karoline; ENGEL, Magali Gouveia; CORRÊA, Maria Letícia (Org.). **Os intelectuais e a nação: educação, saúde e a construção de um Brasil moderno**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2013.

CHAGAS, Mário. Cultura, patrimônio e museus. **Revista Museu** (internet).

CHERÑAVSKY, Anália. **Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos**. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

CHUVA, Márcia Romeiro. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 313-333, jul.-dez. 2003.

_____. **Os arquitetos da memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil (anos 1930-1940)**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

COLI, Jorge. Mundo Musical: Número Especial, 18-5-44. In: _____. **Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998.

_____. Mundo Musical: Música Universitária. In: _____. **Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1998.

COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sotuyo (Org.). **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, 2006. [On-line].

_____. Correspondência pessoal como fonte histórica e musicológica. In: **Cadernos do Colóquio**. Rio de Janeiro: Cadernos Do Colóquio, 8(1), 18. 2008 . Disponível em <http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/132/93>. Acessado em 15 de agosto de 2016.

COUTO, Mia Couto. **E se Obama fosse africano?** Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2016, 208p.

CUNHA, Luiz Antonio. **Educação e desenvolvimento social no Brasil**. 5. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

_____. **1997 repete 1937?** Unificação e Segmentação no Ensino Brasileiro. In: Seminário "Um olhar sobre Anísio". Mesa Redonda "Política Educacional", Rio de Janeiro, 3 set. 1999. Rio de Janeiro, UFRJ/CFCH/PACC, Fundação Anísio Teixeira, 1999. Site:<http://www.bvanisioteixeira.ufba.br/artigos/LuizAntonio.htm>. Acesso em: 15 jun. 2015.

DALLABRIDA, Norberto. A reforma Francisco Campos e a modernização nacionalizada do ensino secundário. **Educação**, Porto Alegre, v. 32, n. 2, p. 185-191, maio/ago 2009.

D'ASSUMPÇÃO, José Teixeira de. **Didática especial de canto orfeônico**. MEC/CADES, s.d.

DUPRAT, Régis. O legado de Francisco Curt Lange (1903-1997). **Revista Brasileira de Música**, Escola de Música – UFRJ, Rio de Janeiro, v. 23/2, p. 261-165, 2010.

EGG, André Acastro. **O debate no campo do nacionalismo musical no Brasil dos anos 1940 e 1950**: o compositor Guerra Peixe. 2004. Dissertação (Mestrado em...) – Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2004.

_____. **Fazer-se compositor**: Camargo Guarnieri 1923-1945. Tese (Doutorado em...) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

_____. Modernismo musical e colaboração internacional na política de boa vizinhança. **Revista Baleia na Rede**, Marília, SP, v. 1, n. 10, p. 62-81, 2013.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**: formação do Estado e civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990 (v. 1).

_____. **O processo civilizador**: formação do Estado e civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993 (v. 2).

_____. **Mozart Sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998

ENDERS, Armelle. **Os vultos da nação**: fábrica de heróis e formação dos brasileiros. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

FAUSTO, Boris. O Estado Novo no contexto internacional. In: PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1999, p. 17-20.

FÁVERO, M. L. A. A. **Universidade e poder: análise crítica/fundamentos históricos: 1930 - 45**. 2. ed. Brasília: Editora Plano, 2000.

FÁVERO, M. L. A.; LOPES, Sonia C. (Orgs.). **A Universidade do Distrito Federal (1935-1939): Um projeto além de seu tempo**. Brasília: Liber Livros, 2009.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. São Paulo: Unesp, 2003.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FRANÇA, Eurico Nogueira. O Villa-Lobos que eu conheci. In: **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro: RIOARTE, ano 4, n. 1, 1988.

FRANZINI, Fábio. A década de 30, entre a memória e a história da historiografia brasileira (Cap. 13). In: NEVES, Lúcia Maria Bastos; GUIMARÃES, Lúcia Maria Paschoal; GONÇALVES, Márcia de Almeida; GONTIJO, Rebeca. (Org.). **Estudos de historiografia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.

FREIRE, A.; XAVIER, L. N. **Educação e política na reforma da instrução pública do Distrito Federal (1927-1930)**. In: Congresso Brasileiro de História da Educação, 2. Anais... Natal: SBHE, 2002.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1974.

_____. **Educação como prática da liberdade**. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1977.

_____. **Ação cultural para a liberdade e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1978.

_____. **Educação e mudança**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1983.

_____. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1992.

FROTA, Lélia Coelho (Org.). **Carlos e Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade**. Rio de Janeiro: Bem Te Vi, 1982.

FUKS, Rosa. **O discurso do silêncio**. 1. ed. Rio de Janeiro: Enelivros, 1991.

_____. A formação da identidade do professor de música: do passado ao presente, linhas de continuidade e de descontinuidade. **Encontro Anual da ABEM**. 3, 1994, Bahia.

GARCIA, Tânia da Costa. **O “it verde e amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946)**. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2004.

GILIOLI, Renato de Souza Porto. **Educação e cultura no rádio brasileiro: concepções de radioescola em Roquette-Pinto**. 2008. 409p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. **Educação musical antes e depois de Villa-Lobos e os registros sonoros de uma época**. Rio de Janeiro: FBN/Minc, 2008.

_____. **“Civilizando pela música”: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da Primeira República (1910 – 1920)**. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2003.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

GOLDEMBERG, R. Educação musical: a experiência do canto orfeônico no Brasil. **Pro-Posições**. Campinas, vol.6, n.3[18], p.103-109, nov.1995. Disponível em <http://www.samba-choro.com.br/print/debates/1033405862/index_hrml>. Acesso em: 9 jun. 2016.

GOMES, Ângela de Castro. Revolução e questão social. O Redescobrimto do Brasil. In: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (Org.). **Estado Novo: ideologia e poder**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

_____. Essa gente do Rio... os intelectuais cariocas e o modernismo. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 62-77, 1993.

_____.(org.). **Capanema: o ministro e seu ministério**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.

_____. Cultura e identidade nacional no Brasil do século XX. In: GOMES, Ângela de Castro (org.). **A República do Brasil**. RiodeJaneiro: FGV, 2002.

_____. Cultura política e cultura histórica no Estado Novo. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (Org.). **Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de História**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 43-62.

_____. **A República, a história e o IHGB**. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009.

_____. Nas gavetas da história do Brasil: ensino de história e imprensa nos anos 1930. In: FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). **Memória e identidade nacional**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

_____. A biblioteca de Viriato Corrêa: incursões sobre a leitura e a escrita de um intelectual brasileiro. In: DUTRA, Eliana de Freitas (Org.). **Brasil em dois tempos: história, pensamento social e tempo presente**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. **História e historiadores**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013, caps. 1 e 2.

_____. **A invenção do trabalhismo**. 3a. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

GOMES, Ângela; HANSEN, Patrícia. **Intelectuais mediadores: práticas culturais e a ação política**. Organização de Angela de Maria de Castro Gomes e Patricia Santos Hansen. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016. 489p.

GONÇALVES, Maria das Graças R. **Villa-Lobos, o educador: canto orfeônico e Estado Novo**. 2017, 623p. Tese (Doutorado). Instituto de História. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

GONTIJO, Rebeca. Memória e história da historiografia no Brasil: a invenção de uma moderna tradição, anos 1940-1960. In: SOIHET, Rachel; ALMEIDA, Maria Regina Celestino de; AZEVEDO, Cecília; GONTIJO, Rebeca (Org.). **Mitos, projetos e práticas políticas: memória e historiografia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 141-160.

GRAMSCI, Antonio. Os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo. **Cadernos do Cárcere**, v. 2, n. 12, 1932 (1979).

_____. Maquiavel. Notas sobre o Estado e a política. **Cadernos do Cárcere**. v. 3, 1932 (2007).

GUALTIERI, Regina Cândida Ellero. Fernando Azevedo e a renovação cultural dos anos 1930-1940. In: CARULA, Karoline; ENGEL, Magali Gouveia; CORRÊA, Maria Letícia (Org.). **Os intelectuais e a nação: educação, saúde e a construção de um Brasil moderno**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2013. p. 141- 176.

GUIMARÃES, Luiz. **Villa-Lobos visto da plateia e na intimidade (1912-1935)**. Rio de Janeiro, 1972.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000. (11. ed.: 2006).

HANSEN, Patrícia. *Brasil, um país novo: literatura cívico-pedagógica e a construção de um ideal de infância brasileira na Primeira República*. Tese (doutorado em História), USP, 2007.

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **A música e o risco: etnografia da performance de crianças e jovens**. São Paulo: Editora da USP, 2006.

HORTA, Luís Paulo. **Heitor Villa-Lobos: biografia e catálogo da obra**. Rio de Janeiro: Alumbramento, 1987.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília Almeida. **Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958)**. Tese Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2011, 356 p.

_____. As disputas pela história do canto orfeônico e a memória de suas instituições em manuais didáticos (décadas de 30-60). Anais Eletrônicos. IX Congresso Brasileiro de História da Educação. João Pessoa, Universidade Federal da Paraíba. p. 1-20. Ago. 2017.

JAMES, Henry. **A vida privada e outras histórias**. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

JARDIM, Eduardo. **Mário de Andrade: eu sou trezentos**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

JARDIM, Vera L. G. **Os sons da República. O ensino da música nas escolas públicas de São Paulo na Primeira República - 1889 - 1930**. 2003. Dissertação (Mestrado em Educação) - PUC – SP.

_____. Institucionalização da profissão docente – o professor de música e a educação pública. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, V. 21, 15-24, mar. 2009.

LAGO, Manoel Correia. Recorrência temática na obra de Villa-Lobos exemplos do cancionero infantil. **Cadernos do Colóquio**. 2003, p. 107-124.

_____. Villa-Lobos nos anos 1930 e 1940: transcrições e "work in progress". **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, v.28, n. 1, p.87- 106, jan. / jun. 2015.

KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora/Através, 2001.

_____. Música, Educação Musical, América Latina e Contemporaneidade: (um) a questão... **Anais do VI Encontro Nacional da ANPPOM**. Rio de Janeiro, 2-6 de agosto de 1993. p. 97-104.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira, dos primórdios ao século XX**. Porto Alegre: Movimento, 1977.

_____. **Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1981.

LADEIRA, Márcia. Pedagogia do sonho. BELQUIOR, Pedro; LADEIRA, Márcia (Org.). Presença de Villa-Lobos: 100 anos de Arminda, v. 14. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2012, 152p.

LEÃO, A. Carneiro. Apóstolo realizador. In: **Anísio Teixeira: pensamento e ação**. Retratos do Brasil, vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: _____. **História e memória**. 4. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003. p. 525-541.

LE MOS JUNIOR, Wilson. **Canto Orfeônico: uma investigação acerca do ensino de música na escola secundária pública de Curitiba (1931-1956)**. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Paraná - UFP, Curitiba.

_____. Os defensores do ensino de música na escola brasileira durante a primeira metade do século XX. **Revista Eletrônica de Musicologia**, V. XIII, set. 2010. Acesso em: 29 mar. 2017.

_____. O ensino do canto orfeônico na escola secundária brasileira (décadas de 1930 e 1940). **Revista HISTEDBR On-line**. Campinas, n. 42, p. 279-295, jun 2011.

_____. História da educação musical e a experiência do canto orfeônico no Brasil. **EccoS Revista Científica**, Universidade Nove de Julho, São Paulo, n. 27, p. 67-80, jan/abril, 2012.

LISBOA, Adriana Coutinho. **Villa-Lobos e o Canto Orfeônico**: música, nacionalismo e ideal civilizador. 2005. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2005.

LOPES, Sonia de Castro. **Oficina de Mestres**: história, memória e silêncio sobre a Escola de Professores do Instituto de Educação do Rio de Janeiro (1932-1939). Rio de Janeiro: DP&A; FAPERJ, 2006, 328p.

_____. Um modelo autônomo e integrador de formação docente: a breve experiência da Universidade do Distrito Federal (1935-1939). **Revista Contemporânea de Educação**, v. 3, n. 5, p. 144-161, 2008.

_____. Formação de professores no Rio de Janeiro durante o Estado Novo. **Cadernos de Pesquisa**, v. 39, n. 137, p. 597-619, maio/ago 2009.

LORENZZONI, Ângela Cristina. Benedito Nicolau dos Santos (1878-1956): intelectual, compositor, regente, professor. **Revista Música e Músicos do Paraná: sociedade, estéticas e memória**, Artembap, Curitiba, v. 1, p. 36-48, 2014.

MACHADO, Maria Célia. **Heitor Villa-Lobos**. RiodeJaneiro: Francisco Alves, 1987.

MAIA GALVÃO, Laila. **Constituição, educação e democracia: a Universidade do Distrito Federal (1935-1939) e as transformações da Era Vargas**. 2017. Tese (Doutorado em Direito) - Faculdade de Direito da Universidade de Brasília – UNB, Brasília.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. **História da Música no Brasil**. 6. ed. ampliada e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

_____. **Heitor Villa-Lobos, o homem e a obra**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música/Francisco Alves, 2006.

_____. **Heitor Villa-Lobos compositor brasileiro**. 6a. ed. Rio de Janeiro: Minc - Fundação Nacional Pró-Memória - MVL, s/d, 173 p.

MEC/SPHAN/PRÓ-MEMÓRIA. **Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil: uma trajetória**. Brasília: MEC/Sphan/Pró-Memória, 1980.

MAZZEU, Renato Brasil. **Heitor Villa-Lobos: questão nacional e cultura brasileira**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Unicamp. Campinas, SP. 2002.

MEIRELES, Cecília. Crônicas de Educação. 2. Ed. Volume 4. São Paulo: Global Editora, 2017.

MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira. Saúde pública e nação: o Serviço Especial de Saúde Pública e os meios de comunicação de massa a serviço da educação sanitária. In: CARULA, Karoline; ENGEL, Magali Gouveia; CORRÊA, Maria Letícia (Org.). **Intelectuais e a nação: educação, saúde e construção de um Brasil moderno**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2013, p. 243-267.

MELLO, Olympio. Mensagem apresentada à Câmara Municipal do Distrito Federal pelo prefeito em exercício, Olympio de Mello, em 3 de maio de 1936. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1936. 121p. Disponível em: <<https://www.lexml.gov.br/urn/urn:lex:br:redede.virtual.bibliotecas:livro:1936;000646060>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

MENDONÇA, Ana Waleska. **Anísio Teixeira e a Universidade de Educação**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2002.

_____. Universidade, ciência e cultura no pensamento de Anísio Teixeira. **ALCEU** - v.4 - n.7 - p. 150 a 163. Jul./Dez. 2003

_____. A Universidade no Brasil. **Revista Brasileira de Educação**. n. 14 - p. 131 - 150. Mai. / Jun. / Jul./Ago. 2000

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979.

MONTERO, Luis Merino. Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción. **Revista Musical Chilena**, Santiago del Chile, año LII, n. 189, Enero-Junio, p. 9-36, 1998.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga. **Canto Orfeônico: Villa-Lobos e as representações sociais da Era Vargas**. 2009. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Católica de Petrópolis - UCP, Petrópolis.

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). **Correspondência Mário de Andrade e Manuel Bandeira**. São Paulo: IEB/USP, 2000.

MOTA, Carlos Guilherme (Org.). **Brasil em perspectiva**. 14. ed. São Paulo: Difel, 1984.

MOURÃO, Rui. **O alemão que descobriu a América**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.

_____. A área da cultura e o Museu Villa-Lobos nos anos 80. **Presença de Villa-Lobos: 100 anos de Arminda**. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, v. 14, p. 54-62, 2012.

MOYA, Fernanda Nunes. **A Discoteca Pública Municipal de São Paulo**: um projeto modernista para a música nacional. 2010. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, SP, 2010.

_____. Francisco Curt Lange e o americanismo musical nas décadas de 1930 e 1940. **Faces da História**, Assis, SP, v. 2, n. 1, p. 17-37, jan.-jun. 2015.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul**: modernismo e música popular. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi, 1981.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. São Paulo, 2000.

NUNES, Clarice. História da educação brasileira: novas abordagens de velhos objetos. In: **Teoria e Educação**. Porto Alegre (6), p. 151-182, 1992.

_____. Cultura escolar, modernidade pedagógica e política educacional no espaço urbano carioca. In: HERSCHMANN, Micael; KROPF, Simone; NUNES, Clarice. **Missionários do progresso**: médicos, engenheiros e educadores no RJ-1870/1937. 10. ed. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996. p. 155-224. Disponível em: <<http://www.bvanisioteixeira.ufba.br/artigos/cultura10.html>>. Acesso: 10 jan. 2016.

_____. A Cultura Jurídico-Política e a Educação Brasileira: um Campo de Estudos em Aberto. **Educação em Revista**, Belo Horizonte (18/19), 6-14, dez. /93-jun./94.

OLIVEIRA, Alda de Jesus. A educação musical no Brasil. **Boletim da Associação Brasileira de Educação Musical**, ABEM: Rio de Janeiro, no. 1, Ano I, maio, 1992, p. 35 - 40.

OLIVEIRA E SILVA, Arlette Pinto. A presença do educador na ABE. Rio de Janeiro, v.32, n.101, p.12-17, abr./jul. 2000.

OLIVEIRA, Laiana Lannes de. **Entre a miscigenação e a multirracialização: brasileiros negros ou negros brasileiros?** O desafio do movimento negro brasileiro no período de valorização nacionalista (1930-1950) – A Frente Negra Brasileira e o Teatro Experimental do Negro. 2008. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi de (Org.). **Estado Novo: ideologia e poder**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

PAIM, Antonio. **A UDF e a ideia de Universidade**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981.

PALMA FILHO, J. C. Pedagogia Cidadã. **Cadernos de Formação**. História da Educação. 3 ed. São Paulo: PROGRAD/UNESP. Santa Clara Editora, 2005, p.61-74.

PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

PARADA, Maurício Barreto Alvarez. O maestro da ordem: Villa-Lobos e a cultura cívica nos anos 1930 e 1940. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. 173-189, julho/dezembro, 2008.

_____. Som da nação: educação musical e civismo no Estado Novo (1937-1945). **ALCEU**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 18, p. 174-185, jan.-jun. 2009.

_____. Cultura cívica e memória no Estado Novo brasileiro. **Diálogos**, DHI/PPH/UEM, v. 13, n. 2, p. 401-412, 2009.

PAULILO, André Luiz. A reforma de Fernando de Azevedo em artigos de imprensa e sua ação política na Diretoria de Instrução Pública do Distrito Federal (1927-1930). In: Diana Gonçalves Vidal. (Org.). Educação e reforma: o Rio de Janeiro nos anos 1920-1930. 1ed. Belo Horizonte: Argvmentvn, 2008, v., p.45-58.

PAZ, Ermelinda A. Heitor Villa-Lobos, o educador. In: PREMIO GRANDES EDUCADORES BRASILEIROS 1988. **Monografia Premiada**. Brasília, DF: Inep/MEC, 1989. Disponível em: <www.ermelinda-a-paz.mus.br/Livros/villa-lobos.pdf>.

_____. **Villa-Lobos: Sôdade do Cordão**. Rio de Janeiro: ELF, 2000.

_____. **Villa-Lobos e a música popular brasileira**. Rio de Janeiro: Eletrobras, 2004.

PENNA, Maura. A dupla dimensão da política educacional e a música na escola: II- da legislação à prática escolar. **Revista da ABEM**, Porto Alegre, v. 11, p. 7-16, setembro, 2004.

POCOCK, John G. A. **Linguagens do ideário político**. São Paulo: EDUSP, 2013.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

PRADO, Maria Ligia Coelho. O Brasil e a distante América do Sul. **Revista de História: Humanitas**, n. 145, p. 127-149, 2001.

REALE, Miguel. Tombamento e preservação do patrimônio artístico e cultural. **Revista de Direito Administrativo**, v. 261, p. 255-266, set.-dez. 2012.

ROCHA, Inês de Almeida. Canções de Amigo: redes de sociabilidade na correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade. 2010. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

_____. "Quanta coisa para pensar nos tem dado essa gente": educadores musicais brasileiros em viagem aos Estados Unidos. **Opus**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 101-126, jun. 2012.

_____. Formação de professores de música: modelos em disputa. In: CONGRESSO DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO: GLOBAL, NACIONAL E REGIONAL, 9, 2017, João Pessoa. **Anais...** João Pessoa: Universidade Federal de João Pessoa, 2017. v. 1, p. 1-13.

RODRIGUES, Rosane Nunes. A escolarização dos saberes domésticos e as múltiplas representações do feminino, Rio de Janeiro - 1920 e 1930. In: VIDAL, Diana, G. (Org.). **Educação e reforma: o Rio de Janeiro nos anos 1920-1930**. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2008, p. 59-76.

ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. **História da Educação no Brasil**. 11 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1989.

ROSA, Cristiana Souza da. **Para além das fronteiras nacionais: um estudo comparado entre os Institutos de Cinema Educativo do Estado Novo e do fascismo (1925-1945)**. 2008. Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

ROSS, Alex. **O resto é ruído: escutando o século XX**. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

RÜSEN, Jörn. Como dar sentido ao passado. **História e historiografia**, UFOP, Ouro Preto-MG, n. 2, março 2009.

SALLES, Vicente. Canto Orfeônico no Pará. **Música em Contexto**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade de Brasília. Ano 1, n. 1, p. 57-71, setembro de 2007.

SANTOS, Fernanda Lays da Silva. **As marcas do higienismo de Arthur Ramos na escola nova e no currículo nos anos 1920-1940 em Alagoas**. 2018. Dissertação

(Mestrado em Educação Brasileira) – Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2018.

SANTOS, Marco Antônio Carvalho. **Heitor Villa-Lobos**. Recife: Editora Massangana, 2010. (Fundação Joaquim Nabuco).

SANTOS, Raquel Paz dos. Relações Brasil-Argentina: a cooperação cultural como instrumento de integração regional. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 22, n. 44, p. 355-375, julho/dezembro, 2009.

SANTOS, Rodrigo Oliveira dos. O nacionalismo musical: a luta pela definição de um campo de produção simbólica. In: **ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História**. Fortaleza, 2009.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SAVIANI, Dermeval. **Aberturas para a história da Educação**: do debate teórico-metodológico no campo da história ao debate sobre a construção do sistema nacional de educação no Brasil. Campinas: Autores Associados, 2013.

SCHUELER, Alessandra Frota M. de; PINTO, Rebeca Natacha de Oliveira. Pensamentos e projetos educacionais do professor André Pinto Rebouças (1838-1898) progresso, civilização e reforma social. In: CARULA, Karoline; ENGEL, Magali Gouveia; CORRÊA, Maria Leticia (Org.). **Os intelectuais e a nação**: educação, saúde e a construção de um Brasil moderno. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2013.

SCHWARTZMAN, Simon. **Tempos de Capanema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV/Paz & Terra, 2000.

_____. Simon; BOMENY, Helena; COSTA, Vanda. **Tempos de Capanema**. Capítulo 3: Ação Cultural – 1. **Presença do modernismo**. 1.Ed.São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Paz & Terra, 1984 (2ª edição: Fundação Getulio Vargas / Paz & Terra 2000). Disponível em: <<http://www.schwartzman.org.br/simon/capanema/introduc.htm>>. Acesso em: maio 2014.

SILVA, Ana Paula Barcelos Ribeiro da. **Diálogos sobre a escrita da História**: Brasil e Argentina (1910-1940). Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011.

SILVA, Flávio. Entre o nacional e o musical. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 29, p. 257-281, 2001.

SILVA, Júlio Claudio da. História do nascimento dos estudos das culturas de origem africanas nas Américas (1930-1940). XIV. In: ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH-

RIO. MEMÓRIA E PATRIMÔNIO, 14, 2010. **Anais eletrônicos...** Rio de Janeiro: Associação Nacional de História. Disponível em: <http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276539148_ARQUIVO_oARTIGOANPHU2010.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2019.

SILVEIRA, Juracy. Alguns aspectos da reforma Anísio Teixeira no Rio de Janeiro. In: **Anísio Teixeira: pensamento e ação**. Retratos do Brasil, vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960, p. 191-218.

SILVEIRA, Leandro Manhães. **Nas trilhas dos sambistas e "povo dos santos": memórias, cultura e territórios negros do Rio de Janeiro (1905-1950)**. 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

SIRINELLI, Jean-François. Os Intelectuais. In: RÉMOND, René (Org.). **Por uma história política**. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 231-269.

SOUZA, Jusamara. Funções e objetivos da aula de música vistos e revistos através da literatura dos anos trinta. **Boletim da Associação Brasileira de Educação Musical**, ABEM: Rio de Janeiro, no. 1, Ano I, maio 1992, p. 12-21.

_____. Sobre as várias histórias da educação musical no Brasil. **Revista da ABEM**, v. 22, n.33, Londrina, p 109-120, jul/dez. 2014.

SOUZA, Leandro Candido de. H.-J. Koellreutter e a Revista Música Viva: apontamentos sobre a modernidade musical brasileira. **Faces da História**, Assis-SP, v. 1, n. 2, p. 161-185, jul.-dez. 2014.

SOUZA, Vanderlei Sebastião de. A eugenia no Brasil: ciência e pensamento social no movimento eugenista brasileiro do entreguerras. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23, 2005, Londrina. **Anais...** Londrina: Associação Nacional de História, 2005.

_____. Retratos da nação: os 'tipos antropológicos' do Brasil nos estudos de Edgard Roquette-Pinto, 1910-1920. **Ciências Humanas**, Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi, v. 7, n. 3, p. 645-669, set.-dez. 2012.

SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

TAVARES, Evany Vasconcellos Tavares. **Ensino de canção em orfeão**. Tese, s.d.

TEIXEIRA, Anísio. Discurso de posse do director-geral de Instrução Pública. **Boletim de Educação Pública**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 1/2, p. 75-76, jan.-jun. 1932.

_____. Ciência e arte de educar. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, v. 28, n. 68, p. 3-16, out.-dez. 1957.

_____. Villa-Lobos nas escolas. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**. Rio de Janeiro, v.36, n.84, p.186-187, out. - dez. 1961. Disponível em:<<http://www.bvanisioteixeira.ufba.br/>>. Acesso em 08 nov. 2013.

_____. Educação e universidade. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1998.187p.

TEIXEIRA, Nilza Carla. **Marcos Histórico da Educação Musical no Brasil**. PROGEPE/UNIMOVE, 2014. Site: <http://www.webartigos.com/artigos/marcos-historico-da-educacao-musical-no-brasil/118434/>. Acesso em 19.03.2016.

TEIXEIRA, Heloisa Maria. **Intercâmbio de ideias**: Arthur Ramos e intelectuais das Américas sobre a questão cultural negra (1930-1949). In: SIMPÓSIO DE HISTÓRIA NACIONAL, 29, 2017. **Anais eletrônicos...** Associação Nacional de História, 2017. Disponível em: <http://rj.anpuh.org/resources/anais/54/1502913412_ARQUIVO_Intercambiodeideiasanpuh2017.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2019.

TONI, Flávia Camargo. Mário de Andrade e Villa-Lobos. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 27, p. 43-58, 31 dez. 1987.

_____. Missão: as pesquisas folclóricas. **Revista USP**, São Paulo, n.77, p.24-23, março/maio, 2008.

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor**: americanização do Brasil na época da 2ª Guerra. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

TUPINAMBÁ. Irene Oliveira. **Dois momentos, dois cores**. Dissertação (mestrado em...) – Centro de Estudos e Pesquisas do Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1993.

URIBARREN, Maria Sabino. Contatos e intercâmbios americanos no IPHAN: o setor de recuperação de obras de arte (1947-1976). Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo, USP, 2015.

VAINFAS, Edgard Ferreira. História das Mentalidades e História Cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Edgard Ferreira. **Domínios da História**. 2ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011, p. 117-151.

VELLOSO, Mônica Pimenta. Cultura e poder político: uma configuração do campo intelectual. In: _____. **Estado Novo**: ideologia e poder. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

VERÍSSIMO, Erico. Meus encontros com Villa-Lobos. **Presença de Villa-Lobos**. 1. ed. Rio de Janeiro: MEC/DAC/Museu Villa-Lobos, 1969. V. 3, p. 55-70.

VERÍSSIMO, Erico. **A volta do gato preto**. Rio de Janeiro: Globo, 1978. 520p.

VIEIRA, Ana Paula Leite. **Cecília Meireles e a Educação da Infância pelo folclore**. 2013. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

VICENZI, Lectícia Josephina Braga de. **A fundação da Universidade do Distrito Federal e seu significado para a educação no Brasil**. Fórum Educacional. Rio de Janeiro, v.10, n.3, jul. / set. 1986.

VIDAL, Diana Gonçalves. **O exercício disciplinado do olhar: livros, leituras e práticas de formação docente no Instituto de Educação do Distrito Federal (1932-1937)**. Bragança Paulista: Editora da Universidade São Francisco, 2001.

_____. **Nacionalismo e tradição na prática discursiva de Fernando Azevedo**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo (37). p. 35-51,1994

_____. **Educação e reforma: o Rio de Janeiro nos anos 1920-1930**. VIDAL, Diana (Org.). Belo Horizonte: Argvmentvm, 2008, p. 45-58.

VILLA-LOBOS, Heitor. Educação musical. **Presença de Villa-Lobos**, Rio de Janeiro: MVL, v. 13, 1991.

_____. Os primórdios do movimento orfeônico. Boletim Latino-Americano de Música, RiodeJaneiro, ano VI, tomo VI, 1946.Reeditado pelo Museu Villa-Lobos. **Presença de Villa-Lobos**, Rio de Janeiro: MVL, v. 13, p. 14-15, 1991.

_____. O Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Boletim Latino-Americano de Música, RiodeJaneiro, ano VI, tomo VI, 1946.Reeditado pelo Museu Villa-Lobos, **Presença de Villa-Lobos**, Rio de Janeiro: MVL, v. 13, p. 70-71, 1991.

WAHRLICH, Beatriz M de Souza. **Reforma administrativa na era de Vargas**. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1983. 908p.

WISNIK, José Miguel. **O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22**. 1.ed. São Paulo: Duas Cidades,1977. v. 1. 188p.

_____. Villa-Lobos, um descobridor. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, D8, 28 nov.1999.

_____. Algumas questões de música e política. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura Brasileira**, temas e situações. São Paulo: Editora Ática, 1999, p. 114- 123.

_____. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo). In: **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 128-192.

XAVIER, Libânia Nacif. **Para além do campo educacional**: um estudo sobre o Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova (1932). Bragança Paulista, SP: EDUSF, 2002.

_____. **Universidade, pesquisa e educação pública em Anísio Teixeira**. Revista História, Ciências e Saúde-Manguinhos, vol.19, no. 2, Rio de Janeiro, abr./jun. 2012, p. 669-682.

_____. Interfaces entre a história da educação e a história social e política dos intelectuais: conceitos, questões e apropriações. In: GOMES, Ângela de Castro; HANSEN, Patricia (Org.). **Intelectuais Mediadores**: práticas culturais e ação política. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p. 464- 485.

Links acessados:

ACADEMIA DE LETRAS DE VIÇOSA. Disponível em: <<http://www.alv.org.br/http://pt.wikipedia.org/>>. Acesso em: 14.09.2019.

ARQUIVO CLEOFE PERSON DE MATTOS. Projeto Petrobrás. Disponível em: <<http://www.acpm.com.br/>>. Acesso em: 06 jan. 2019.

MENSAGEM APRESENTADA À CÂMARA MUNICIPAL DO DISTRITO FEDERALPELO PREFEITO EM EXERCÍCIO OLYMPIO DE MELLO, em 3 de maio de 1936. Oficinas Gráficas do "Jornal do Brasil". Rio de Janeiro. 121p. Disponível em: <<http://memoria.org.br/pub/meb000000430/mensg1936distrfed/mensg1936distrfed.pdf>>. Acesso em: 14 mar. 2017.

GUIA DO ACERVO CURT LANGE-UFGM.Belo Horizonte: Editora UFGM, 2005.Disponível em: <https://curtlange.lcc.ufmg.br/pinicio_pgs/pinicio01.htm>. Acesso em abril 2016.

ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ. Disponível em: <<http://musica.ufrj.br/index.php/institucional/escola/historico>>. Acesso em: 8 mar. 2019.

O MANIFESTO DOS PIONEIROS DA EDUCAÇÃO NOVA (1932). Revista HISTEDBR On-line, Campinas, n. especial, p.188–204, ago. 2006. Disponível em: <<http://www.pedagogiaemfoco.pro.br/heb07a.htm>. >. Acesso em 08 nov. 2013.

TEIXEIRA, Anísio. Villa-Lobos nas escolas. *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*. Rio de Janeiro, v.36, n.84, out. / dez. 1961. p.186-187. Disponível em: <<http://www.bvanisioiteixeira.ufba.br>>. Acesso em: 15 jun. 2014.