



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
CURSO DE POS-GRADUAÇÃO - MESTRADO EM MÚSICA

Dissertação de Mestrado

EDUCAR PELA MÚSICA: UM ESTUDO SOBRE A CRIAÇÃO E AS  
CONCEPÇÕES PEDAGÓGICO-MUSICAIS DOS CONSERVATORIOS  
ESTADUAIS MINEIROS NA DÉCADA DE 50

por

Lilia Neves Gonçalves

Dissertação submetida como  
requisito parcial para obten-  
ção do grau de Mestre em  
Música, área de concentração:  
Educação Musical.

Orientador: Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas

PORTO ALEGRE

1993

Instituto de Artes  
BIBLIOTECA

**DEDICATORIA**

Aos meus pais Eunice e João

Ao meu irmão Wálber

Ao meu noivo Luis Márcio

**Instituto de Artes**

BRUNO

## AGRADECIMENTOS

- A profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas pela orientação e apoio durante todas as etapas deste trabalho.
- Aos professores e funcionários do Curso de Pós-Graduação Mestrado em Música do Instituto de Artes.
- A profa. Dra. Any Raquel Carvalho pelo incentivo e dedicação ao ministrar-me Prática Instrumental-Orgão, durante o curso.
- Aos colegas pela convivência e força.
- Ao CNPQ pelo apoio financeiro.
- As diretoras dos Conservatórios que se dispuseram na colaboração e envio de material dos seus respectivos arquivos.
- As pessoas que colaboraram com seus depoimentos no resultado deste trabalho, particularmente, à D. Cora Pavan Caparelli e ao Sr. Abgar Tirado, por suas valiosas informações.
- As minhas amigas do pensionato que conviveram comigo e apoiaram-me em todas as etapas deste trabalho.
- A minha família, João, Eunice, Wálber e Luis Márcio pela ajuda e incentivo.
- E a todos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização e finalização deste trabalho.

## SUMARIO

Resumo.....	vii
Introdução.....	1
<b>Capítulo I - Criação e institucionalização dos conservatórios na década de 50 .....</b>	<b>8</b>
1.1 - Introdução.....	8
1.2 - Contexto da Educação no Brasil na década de 50.....	12
1.3 - O processo de criação dos conservatórios.....	22
1.3.1 - Antecedentes, motivos e critérios.....	22
1.3.2 - A institucionalização.....	26
1.3.3 - Lei de Criação e o Decreto-Lei de Regulação.....	39
1.4 - O Significado da criação dos conservatórios mineiros na década de 50.....	41
<b>Capítulo II - O Ensino nos Conservatórios.....</b>	<b>54</b>
2.1 - Introdução.....	54
2.2 - Função e objetivos do ensino nos conservatórios.....	57
2.3 - Os Cursos.....	61
2.4 - Grades Curriculares e conteúdos.....	64
2.4.1 - Avaliações.....	69
2.5 - Condições de Ingresso dos Professores.....	71
2.6 - Professores de Música e o ensino musical nas Escolas Normais e regulares.....	74
2.6.1 - A aula de música nas escolas regulares.....	74
2.6.2 - O Curso de Professor de Música.....	79
2.6.3 - Professor de Música e as escolas mineiras.....	84
2.7 - O ensino propriamente dito: versão oficial e a prática.....	87

Capítulo III - Concepções Pedagógico-Musicais e o ensino nos conservatórios mineiros na década de 50.....	96
3.1 - Introdução.....	96
3.2 - Concepções do ensino de música ministrado nos conservatórios.....	99
3.2.1 - Fundamentos Ideológicos.....	99
3.2.2 - Fundamentos Metodológicos e Pedagógicos....	108
3.2.3 - Organização programática do ensino musical nos conservatórios.....	120
3.2.4 - Curso de Professor de Música: programas e conteúdos da aula de música nas escolas oficiais mineiras.....	130
3.3 - O ensino de música nos conservatórios e as tendências em educação musical no Brasil, na década de 50.....	140
Conclusão.....	154
Anexos.....	165
Bibliografia.....	169
Abstract.....	178

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo historiar o processo de criação e institucionalização dos conservatórios estaduais mineiros ocorrido na década de 50, bem como as concepções pedagógico-musicais do ensino de música ministrado nestas escolas na época.

A dissertação compõe-se de três partes que correspondem aos três capítulos do trabalho. No primeiro, propõe-se historiar a iniciativa e o processo de criação e institucionalização dos conservatórios estaduais mineiros, e o significado desta criação na década de 50. No segundo capítulo, por sua vez, procura-se abordar o ensino de música nos conservatórios - função e objetivos, os Cursos, as grades curriculares - focalizando a versão oficial e a prática deste ensino, também na década de 50. Por fim, no terceiro capítulo, trata-se das concepções pedagógico-musicais do ensino ministrado nos conservatórios, levando em consideração o momento histórico e as tendências em educação musical no Brasil e em Minas Gerais na década de 50.

Observou-se que fatores de ordem econômica, político-cultural e pedagógica estiveram envolvidos na criação dos conservatórios. Examinou-se os aspectos do ensino ministrado nestas escolas e as relações deste ensino com a necessidade de preparação de professores de música que atuariam nas cadeiras de Música e Orfeão das escolas oficiais/regulares. Ao analisar-se as concepções do ensino aplicado nestes estabelecimentos estaduais de música constatou-se que não havia a utilização de tendências pedagógico-musicais específicas, divulgadas na época.

## INTRODUÇÃO

Tendo em vista o cenário do ensino de música no Brasil observa-se a ausência de um sistema educacional a nível de 1º e 2º graus consistente e a influência desta carência no ensino de 3º grau. Algumas constatações feitas pelo "Simpósio Nacional sobre a problemática da Pesquisa em música no Brasil - SINAPEM" comprovam esta afirmação: "Observa-se um vazio praticamente generalizado no que concerne à educação a nível de 1º e 2º graus. O ensino de música não vem sendo ministrado nestas instituições em âmbito nacional e existe total ausência de uma política educativa na área" (SINAPEM, 1987, p. 36).

Segundo o SINAPEM, a Educação Musical moderna, representada por nomes como Dalcroze, Carl Orff, Kodaly, Willems, Suzuki, Gordon, Villa-Lobos e Sá Pereira, considera fundamental a implementação de programas de música para todos, uma vez que a música desempenha um papel preponderante no desenvolvimento integral do ser humano. Esta implementação da Educação Musical em todos os níveis escolares é justificada pelo envolvimento das

múltiplas ações indispensáveis à efetiva musicalização, como: ouvir, perceber, cantar, reagir de diferentes maneiras ao estímulo sonoro, executar instrumentos, criar e estruturar sons. Num processo de crescimento contínuo o educando vai capacitando-se à expressão musical e à apreciação das manifestações musicais de sua cultura e de outras.

Assim, sob este ponto de vista, o ensino da música pode ser justificado por motivos extra-musicais ou por considerações que dizem respeito às características intrínsecas à própria música, onde estas características - estruturais - encontram paralelo com as características psíquicas do homem. Desta forma, este ensino auxilia no desenvolvimento da aprendizagem, nos domínios cognitivo, psicomotor e afetivo.

No entanto, a ausência de uma política educativa na área e a pouca sistematização do ensino de música no país, constatadas pelo SINAPEM, faz com que, de uma maneira geral, este ensino ministrado tanto nos conservatórios quanto nas escolas da rede pública torne-se desprovido de suas "verdadeiras finalidades". Segundo Kater (1992, p.2), a música - seja como manifestação artística pura, seja como forma de expressão despojada de pressupostos teórico-estéticos - apresenta-se subestimada em seu papel de "meio educativo", com utilização bastante aquém de suas

potencialidades.

Quando se trata do diagnóstico do SINAPEM com relação à situação do ensino de música no Brasil, encontra-se uma certa ressalva quando aplicado ao ensino de música no Estado de Minas Gerais, onde o governo estadual mantém uma rede pública de escolas de música a nível de 1º e 2º graus. Tal ressalva diz respeito, principalmente, ao "apoio financeiro" do Estado às escolas especializadas de música. Apesar dos problemas burocráticos existentes no ensino ministrado nestas escolas, das emissões de Leis e Decretos, e das deficiências deste mesmo ensino, os conservatórios exercem em Minas Gerais uma função importante. Além de atender uma clientela das mais diversas faixas etárias, estas escolas têm papel significativo na preparação de alunos para os cursos superiores de música.

Criadas durante o governo de Juscelino Kubitschek, em 1951, tais escolas tinham o propósito de formar professores de música, cantores e instrumentistas, bem como desenvolver a cultura artístico-musical do povo, cumprindo em suas regiões o papel de "Pólos Culturais". Ao longo do tempo as mudanças ocorridas na estrutura e no funcionamento do ensino de música e/ou dos conservatórios ora adaptaram-se às Leis do Conselho Federal de Educação, ora moldaram-se às normas do Sistema Estadual de Ensino. Cada conservatório possui uma Lei de Criação, uma autorização para

funcionamento e uma Portaria de reconhecimento dos cursos. Atualmente estão em funcionamento doze (12) conservatórios, localizados nas seguintes cidades: Araguari, Diamantina, Ituiutaba, Juiz de Fora, Leopoldina, Montes Claros, Fouso Alegre, São João del Rei, Uberaba, Uberlândia, Varginha e Visconde do Rio Branco.

Mesmo sendo possível constatar a importância dos conservatórios na formação musical dos mineiros, praticamente pouco se conhece dos fatores que levaram à criação destas escolas. Sabe-se que esta criação se concentra nas décadas de 50 e de 60, no entanto desconhece-se os aspectos envolvidos e os objetivos explícitos e/ou implícitos do Estado ao criá-las. Por esta razão propõe-se estudar o processo que desencadeou esta criação, focalizando-se as concepções pedagógico-musicais do ensino de música ministrado nestas escolas, na década de 50. Objetiva-se ainda compreender as relações existentes entre estas concepções pedagógico-musicais e as tendências em educação musical no Brasil, na década de 50, confrontando-as com estudos e discussões atuais sobre as mesmas.

Cabe mencionar que o estudo da criação dessas escolas estaduais de música restringir-se-á àquelas criadas na década de 50. Desta forma, procurar-se-á construir a trajetória desta criação situando o seu ensino de música no

contexto do ensino de música no Brasil na época.

Dada a conjuntura histórica da criação dos Conservatórios Mineiros ( o governo de Juscelino Kubitschek em Minas Gerais e o Governo Vargas a nível Federal) coloca-se como elemento articulador da pesquisa a seguinte hipótese:

- A estruturação dos Conservatórios Mineiros e a implementação do ensino de música nestas escolas estaria ligada à uma concepção musical herdeira das propostas educativas empreendidas por Villa-Lobos durante o Governo Vargas (1930-1945).

Em vista dos objetivos propostos, da compreensão do processo de criação dos conservatórios e do ensino neles ministrado adotou-se os seguintes procedimentos: estudo do conteúdo das Mensagens à Assembléia Legislativa Mineira, das Leis, dos Decretos de Regulamentação emitidos pela Secretaria de Educação; análise das grades curriculares propostas por estes documentos oficiais e os programas de ensino - anotações em diários de classe - realizadas pelos professores que atuavam nestas escolas na década de 50; discussão dos depoimentos colhidos através de entrevistas com ex-diretores, ex-professores e ex-alunos que estiveram envolvidos na criação dos conservatórios mineiros, buscando o entendimento da aplicação prática dos programas e dos currículos no ensino de música destas escolas;

levantamento bibliográfico, onde conseguiu-se mapear a posição de autores mais recentes que têm trabalhado com o ensino de música no Brasil na época. Desta forma, pôde-se contrapor os programas e os recursos de ensino utilizados pelos professores com as propostas e com as concepções do ensino de música do governo - fundamentação política e legal - expostas nas Leis, nos Decretos, nas Mensagens e em seus discursos obtendo assim, características da aula de música propriamente dita.

Cabe registrar que foram encontradas várias dificuldades quanto a documentação dos conservatórios. A maioria dos arquivos destes não continham o material da época. Estas escolas têm um prazo para guardarem o material relativo aos diários e programas. Esgotado este prazo, em que pode haver fiscalizações por parte da Secretaria da Educação, os conservatórios podem dispor deste material. Por este motivo, houve uma perda significativa de materiais que hoje contribuiriam para uma análise mais rica do perfil didático-pedagógico destes estabelecimentos.

A dissertação compõe-se de três partes que correspondem aos três capítulos do trabalho. No primeiro, propõe-se historiar a iniciativa e o processo de criação e institucionalização dos conservatórios estaduais mineiros, e o significado desta criação na década de 50. No segundo capítulo, por sua vez, procura-se abordar o ensino de

música nos conservatórios - função e objetivos, os Cursos, as grades curriculares - focalizando a versão oficial e a prática deste ensino, também na década de 50. Por fim, no terceiro capítulo, trata-se das concepções pedagógico-musicais do ensino ministrado nos conservatórios, levando em consideração o momento histórico e as tendências em educação musical no Brasil e em Minas Gerais na época.

Este estudo justifica-se pela existência de poucas pesquisas no Brasil dedicadas a historiar o ensino nas escolas de música. Desta forma, o trabalho visa contribuir não só para a produção de conhecimento na área, mas também fornecer, a futuras pesquisas, subsídios para a compreensão das características históricas e dos recursos do ensino de música ministrado, hoje, tanto a nível regional quanto nacional.

## CAPITULO I

### 1- Criação e Institucionalização dos conservatórios na década de 50

#### 1- Introdução

O objetivo deste capítulo é reconstituir alguns fatos relativos à rede pública de escolas de música a nível de 1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> graus, situadas em Minas Gerais. Desta forma, pretende-se compreender a criação, o processo de institucionalização destas escolas, e o significado desta criação e institucionalização na década de 50.

Os Conservatórios Estaduais de Música começaram a ser criados na década de 50 pelo, então, Governador mineiro, Juscelino Kubitschek de Oliveira (1). Sabe-se que a criação destas escolas concentra-se nas décadas de 50 e 60, no

---

1. Juscelino Kubitschek de Oliveira, mineiro de Diamantina, diplomou-se na Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Minas Gerais (1927). Especializou-se em cirurgia em hospitais de Paris, Viena e Berlim, na década de 30. Foi nomeado prefeito de Belo Horizonte de 1940-1945 e depois eleito Governador de Minas Gerais de 1951-1955 pelo Partido Social Democrático (PSD). Posteriormente foi Presidente da República (1956-1961).

entanto desconhece-se fatores e aspectos envolvidos nesta criação, bem como o ensino ministrado nestas escolas na época em que começaram a ser institucionalizadas no Estado de Minas Gerais.

Com o objetivo de integrar a arte com a comunidade, estes conservatórios, atualmente, são responsáveis pelo ensino de música e artes a nível de 1º e 2º graus, sendo mantidos pela administração estadual, localizados em diferentes regiões de Minas Gerais - Alto Jequitinhonha, Zona da Mata, Sul de Minas, Triângulo Mineiro, Campo das Vertentes. Este ensino de música e artes diz respeito, principalmente, à manutenção dos Cursos Técnicos profissionalizantes em Magistério de Educação Artística, em Canto, em Instrumentos, em Decoração, em Fanfarra e em Percussão.

Segundo o Parecer 726/87 do Conselho Estadual de Educação, os objetivos dos conservatórios são:

- a - Cumprir em suas regiões o papel de "pólos culturais", irradiadores das artes e da cultura;
- b - Formar instrumentistas, cantores e professores de educação artística, que atuarão nos vários setores;
- c - Repassar e difundir as tradições culturais preservando o patrimônio artístico das suas cidades e regiões;
- d - Desenvolver as potencialidades artísticas individuais e

comunitárias.

Apesar de terem sido criados vinte e dois (22) conservatórios em Minas Gerais, sendo que dezesseis (16) deles na década de 50, atualmente somente doze (12) destes estabelecimentos estão sob a jurisdição do Estado. Dos dezesseis (16) conservatórios criados na década de 50, o processo de institucionalização faria com que desses dezesseis somente cinco (5) deles entrassem em funcionamento ainda naquele período.

Ao longo do tempo as mudanças ocorridas no funcionamento do seu ensino de música e/ou na sua estrutura ora adaptaram-se às Leis do Conselho Federal de Educação (CFE), ora moldaram-se às normas do Sistema Estadual de Ensino<sup>2</sup> ( ). Sabe-se que no caso específico dos Conservatórios Estaduais de Música de Minas Gerais foram regidos até 1968 pelo Decreto-lei nº 3.870, de 8. de setembro de 1952. Em 1969 o Decreto nº 11.600, de 14 de janeiro de 1969, aprovou o novo Regulamento destes conservatórios e tinha, como objetivo adaptar o ensino de música neles ministrado à Lei de Diretrizes e Bases 4.024/71 do Conselho Federal de Educação, designando que

-----  
2.MAGALHAES,P.S (rel). Parecer 726/87, aprovado em 14 de dezembro de 1987. Tal Parecer apresenta algumas características de cada conservatório, mencionando as principais Leis e Decretos que regulamentaram o ensino nestes estabelecimentos.

o antigo Curso de Professor de Música, estruturado em cinco anos, passaria a ser denominado de Curso de Educação Musical. Houve, então, uma alteração na nomenclatura e nos conteúdos curriculares dos cursos.

Após a aprovação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional ( 5.692/71 ) e a conseqüente inclusão da Educação Artística nos currículos das escolas de 1<sup>o</sup> e 2<sup>o</sup> graus tornou-se necessário formar professores habilitados a ministrarem esta disciplina nas escolas regulares (Parecer 726/87). Daí, vários conservatórios funcionam e/ou funcionaram em regime de intercomplementariedade com outros estabelecimentos oficiais estaduais. Com a proposta inicial de ampliar o ensino musical no Estado, hoje, os doze (12) Conservatórios Estaduais de Minas , localizados nas cidades de Araguari, Diamantina, Ituiutaba, Juiz de Fora, Leopoldina, Montes Claros, Fouso Alegre, São João del Rei, Uberaba, Uberlândia, Varginha e Visconde do Rio Branco exercem uma função importante na formação profissional, musical e artística dos mineiros( ). Levando em consideração esta função e o papel destas escolas de música

---

3.FERNANDEZ, M .L (rel). Parecer 767/87, aprovado em 23 de outubro de 1987.Ao contrário da maioria dos documentos que dizem respeito aos conservatórios, este parecer menciona com clareza o que se espera do ensino ministrado nestas escolas e alguns elementos considerados essenciais na formação do músico. Por exemplo: "ouvido capaz de", "afinação", "coordenação rítmica", "habilidades motoras", etc.

junto às suas comunidades e regiões, propõe-se, então, compreender a iniciativa desta criação e institucionalização no Estado de Minas Gerais.

### 1.2 - O Contexto histórico da Educação no Brasil na década de 50

No Brasil, durante a década de 50, as discussões em torno das questões pedagógicas estiveram ligadas aos ideais contidos na Constituição de 1946. Esta Constituição consiste num documento de inspiração ideológica liberal-democrática que trata da livre manifestação do pensamento, dos direitos e garantias individuais, onde a educação é declarada como um direito de todos. A gratuidade e a obrigatoriedade são garantidas para o ensino primário.

Com esta abertura democrática e liberal, a Constituição de 1946 estabelecia que à União caberia legislar sobre as diretrizes e bases da educação nacional - propondo a descentralização administrativa e pedagógica do sistema educacional brasileiro. Foi com base nestes princípios que o Ministro da Educação Clementi Mariani constituiu uma comissão de educadores com o fim de estudar e propor um projeto de reforma geral da educação brasileira. Em 1948 este projeto dava entrada na Câmara Federal. Segundo Romanelli (1991, p. 171), começa, então, um dos períodos mais fecundos da luta ideológica em torno dos problemas da educação, luta iniciada no final da década

de 20 e interrompida durante a ditadura de Vargas.

Enquanto prosseguiam os debates em torno da questão da centralização e da descentralização do ensino - refletindo o período de transição em que viviam os meios políticos nacionais - o sistema de ensino regia-se por Leis Orgânicas, reformas parciais, que começaram a ser promulgadas em 1942. Durante o Governo Provisório de José Linhares, em 1946, foram promulgadas as Leis Orgânicas do Ensino Primário, do Ensino Normal, do Canto Orfeônico, do Ensino agrícola e criou-se o SENAC (Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial). A partir destas Leis tornou-se necessário a revisão do ensino nos vários níveis.

Com a demora da votação da Lei de Diretrizes e Bases os Estados continuaram legislar sobre o ensino nos estabelecimentos públicos. Em 1953 procede-se em Minas Gerais reformas no Ensino Primário e Normal.

"Atendendo ao imperativo da revisão das Leis e programas de ensino, medida que a ciência da educação aconselha, o Governo determinou novo exame daqueles diplomas legais e regulamentos. Uma comissão de educadores procedeu à revisão dos programas de ensino introduzidos nas escolas em 1941, em caráter experimental, já estando o novo trabalho concluído e em via de publicação pela Imprensa Oficial" (KUBITSCHKE, Mensagens à Assembléia Legislativa, ano 1953).

Além das discussões surgidas em torno da educação

nacional nos seus vários setores, a década de 50 registra o desdobramento do Ministério da Educação e Saúde (1953), a criação da Capes - responsável pelo aperfeiçoamento do pessoal que atuava no ensino superior, e a expansão do ensino universitário, na forma de criação e federalização de várias universidades, faculdades e institutos, dentre eles: os Cursos de Pintura, Escultura e Música do Instituto de Belas-Artes de Porto Alegre, o Conservatório Mineiro de Música, as Universidades de Minas Gerais, de Pernambuco, da Bahia, do Paraná, do Rio Grande do Sul, do Rio de Janeiro, dentre outras. Segundo Aragão (1985, p. 59), esta iniciativa do Legislativo reveste-se de expressão histórica pelas suas formidáveis consequências para o ensino superior no Brasil.

A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (4.024) só foi promulgada em 20 de dezembro de 1961. Segundo Suano (1987, p. 180), se os princípios anteriores eram democráticos, a Lei votada pelo Legislativo refletiu a união de grupos antidemocráticos do setor moderno em detrimento dos liberais-democráticos. A vantagem desta Lei, segundo Romanelli (1991, p. 181), talvez esteja no fato de não ter prescrito um currículo fixo e rígido para todo o território nacional que resultou na quebra da rigidez entre os níveis de ensino, e criou certo grau de descentralização.

Sendo assim, a ocorrência da expansão do ensino universitário e as discussões em torno das "diretrizes e bases da educação", a década de 50 consistiu num momento importante de questionamento sobre os rumos que tomariam a educação no Brasil.

"Foi uma oportunidade com que contou a sociedade brasileira para organizar seu sistema de ensino, pelo menos em seu aspecto formal, de acordo com o que reivindicava o momento, em termos de desenvolvimento. Foi a oportunidade que a nação perdeu de criar um modelo de sistema educacional que pudesse inserir-se no sistema geral de produção do país, em consonância com os progressos sociais já alcançados" (ROMANELLI, 1991, p. 183).

Num período de desenvolvimentismo, onde a educação é vista como um investimento para o progresso do País - em função da necessidade de mão de obra especializada -, surgiram pessoas e grupos que se preocupavam em responder às questões que eram levantadas, buscando soluções novas e reintroduzindo a reflexão sobre o social no pensamento pedagógico brasileiro.

A partir de 1951, com a eleição de Juscelino Kubitschek como Governador de Minas Gerais (1951-1955), intensificou-se o desenvolvimentismo e o projeto de industrialização do Estado de Minas Gerais. Anteriormente, quando eleito prefeito de Belo Horizonte em 1940, J.K. empreendera este projeto aliado ao da "modernização" da

capital mineira, não só no que dizia respeito à área social e econômica, mas também "revolucionando" o ensino de artes nesta cidade. Estudiosos do Governador J.K, como Vieira (1988, p. 27), opinam "que nesse momento, talvez já estivesse nascendo em Minas as idéias para a concretização da política do desenvolvimento que Kubitschek iria implantar no País e em Minas Gerais, na década de 50".

Por sua vez, Torres afirma que:

"Juscelino procurou, logo após tomar posse no Governo do Estado, dar início a um grande número de obras públicas de vários tipos, principalmente, no campo da eletrificação, da construção de rodovias, tornando-se muito conhecido o binômio energia e transportes" (TORRES, 1980, p. 1497).

Com a idéia de que o ensino tem um papel relevante como órgão social, Juscelino empreendeu em Minas Gerais a expansão da rede escolar, principalmente, de estabelecimentos profissionalizantes. Além da importância dada ao ensino profissionalizante nos setores industrial, comercial e agrícola, Juscelino propôs programas para a alfabetização de adultos e incentivou a criação de bibliotecas, clubes de leitura, jornais e auditórios nas escolas estaduais. Segundo Juscelino:

"Estes, possibilitam aos docentes desenvolver atividades que têm por objetivo enriquecer experiências, firmar conhecimentos, hábitos e atitudes" ... "proporcionam ensejo para a prática de

processos didáticos que conciliam as exigências da vida com os interesses e a capacidade dos alunos" (KUBITSCHKEK, Mensagem à Assembléia Legislativa, ano 1953).

Em seus discursos, Juscelino demonstra compreender a importância que a educação exerce sobre a formação do homem, apontando com clareza a necessidade do desenvolvimento não só econômico, mas também social e educacional:

"Nós devotamos um profundo esforço no sentido de restaurar a economia mineira e abrir novas veredas ao progresso de nossa terra, não olvidamos as nossas responsabilidades no que se refere ao desenvolvimento das ciências, das letras e das artes, uma vez que não se chegará à verdadeira civilização através de soluções unilaterais, mas exclusivamente pela simultaneidade, pela combinação, pelo equilíbrio dos empreendimentos de ordem material com as conquistas espirituais e morais" (KUBITSCHKEK, 1951-1955, p. 274).

No que concerne ao ensino de música e artes, logo no início de seu mandato como Governador de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek empreendeu no Estado a criação de seis (6) conservatórios de música. Segundo J.K. (Mensagem nº 211, 1951), estas escolas visavam o desenvolvimento da cultura musical em Minas Gerais e consistiam, portanto, um dos aspectos relevantes da sua política educacional.

Vários fatores desencadearam a criação dos conservatórios estaduais mineiros, sendo importante

4  
mencionar que tanto Juscelino quanto Clóvis Salgado( tinham a consciência da necessidade de preservação da cultura mineira.

Kubitschek em discurso proferido na inauguração da Exposição Internacional de Arte Moderna de Belo Horizonte, em 12 de julho de 1952, procura demonstrar a sua preocupação pelas artes e, ao mesmo tempo, fazer uma retrospectiva no que diz respeito à sua administração frente à Prefeitura de Belo Horizonte (1940-1945):

"Pois honro de haver sempre, como homem público, procurado contribuir para o aprimoramento das artes em Minas. Quando de minha administração como Prefeito de Belo Horizonte convoquei Niemeyer a vir traçar os notáveis projetos do conjunto urbanístico da Pampulha; Portinari esteve aqui, e nos deixou, de sua passagem as lembranças admiráveis que são os azulejos, o retábulo e a via-sacra da Igreja de São Francisco; realizou-se, então, a primeira exposição de arte contemporânea na capital com trabalhos de artistas brasileiros, conferências e debates; por fim, chamamos o pintor Guignard, que aqui ficou e, posteriormente, criou-se o Instituto de Belas Artes comandado por este mestre" (KUBITSCHEK, 1951-1955, p. 124).

---

4. Clóvis Salgado Gama, mineiro de Leopoldina, diplomou-se em Medicina na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro (1929). Eleito em 1951 vice-governador de Minas Gerais, esteve no exercício do cargo de governador de 31 de março de 1955 a 31 de janeiro de 1956, quando o Governador Juscelino Kubitschek deixou o cargo para candidatar-se à Presidência da República. Foi Ministro da Educação no Governo de Kubitschek. Posteriormente, em 1961, foi eleito novamente vice-governador, em Minas Gerais, no Governo José de Magalhães Pinto.

Sendo assim, ao assumir a Prefeitura de B.H, em 1940, J.K. empreendeu, no que se refere, especificamente, às artes, o projeto de "modernização" aliado à reforma do ensino de artes e assim, ocorreu um momento de mudanças profundas no cenário artístico da cidade. Segundo Vieira (1988, p. 55), o Instituto de Belas Artes - Escola Guignard criada em 29 de fevereiro de 1944 pela Prefeitura de Belo Horizonte - foi planejado em sintonia com o projeto de modernização da capital como estratégia de pressão não só para se efetuar as reformas no ensino de artes do Estado e conscientizar o artista de suas funções sócio-culturais, mas também para criar o espaço das mediações entre a realidade nacional e internacional da cultura. Pretendia-se criar condições para que as escolas de artes se transformassem de elementos passivos em agentes ativos de mudança, e se efetivasse nesse espaço o ato pedagógico da revolução cultural.

No enunciado de seu discurso quando da criação do Instituto de Belas Artes, Juscelino menciona:

"Um prefeito não deve pensar somente em coisas práticas. A beleza sob todas as formas precisa fazer parte de suas cogitações. Numa cidade vivem massas humanas que sentem que são capazes de emoções e que, portanto, não prescindem de estimulantes espirituais" (KUBITSCHK, 1944, apud VIEIRA, 1988, p. 7).

Dentre os mais significativos eventos e instituições

culturais criados na capital, destacavam-se à observação a presença de organizações internacionais de cultura. Dentre esses acontecimentos, é possível relacionar os que mais se destacaram: Sociedade de Cultura Inglesa (1941); Cultura Franco-Brasileira (1944); Exposição Britânica de Arte Contemporânea (1944); Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, sob a regência do maestro belga Artur Bosmans (1944), exposições individuais do artista polonês J. Wank (1944), e do tcheco Jan Zach (1941); Exposição de Arquitetura Brasileira, organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York e apresentada em Belo Horizonte pelo Comitê de Coordenação de Assuntos Interamericanos. Todos estes acontecimentos se efetivaram sob os auspícios da Prefeitura Municipal.

Houve em Belo Horizonte, nesta época, a abertura e o asfaltamento de avenidas, a modernização da arquitetura, as mudanças no visual da cidade, o cassino e os clubes.

"Na Pampulha, iniciada no governo anterior de Otacílio Negrão de Lima, Juscelino completaria o arrôjo. Quis a Pampulha, padrão da Arte Moderna, escandalizasse a quem escandalizasse ... Chamou Niemeyer, Portinari e outros do mesmo naipe, o que possibilitou o surgimento das construções atrevidas pela originalidade: A Igreja, o Iate, o Cassino. A Pampulha, antes matagal, passou a ter fama no mundo" (CESAR, 1970, p.122).

Além disso, a criação do histórico Instituto de Belas

Artes pela Prefeitura Municipal desta cidade (Decreto 17.399, de 29 de fevereiro de 1944), congregava ao redor de si os chamados artistas "modernistas": Niemeyer, Portinari, Di Cavalcanti, Cheschiatti, Alcides da Rocha Burle Marx, Santa Rosa, Guignard (diretor do Instituto de Belas Artes, então criado), dentre outros. Segundo Vieira, o Instituto de Belas Artes foi planejado em sintonia com o projeto de modernização da capital, sendo que "vários indícios evidenciam que o intercâmbio cultural com as agências internacionais tinha como objetivo tencionar e agilizar o movimento de ruptura entre as idéias conservadoras e a contemporaneidade, facilitando a efetivação de um programa político de ação cultural democrática na capital, liberto das injunções conservadoras do poder regional" (VIEIRA, 1988, p. 31).

Quando se refere a Juscelino e sua posição em relação à música, Flausino do Vale (1978, p.94) menciona: "Em 1943, sendo prefeito de Belo Horizonte o ilustre diamantinense Dr. Juscelino Kubitschek, vimos os coretos refluindo na capital mineira, pois era infalível nas reuniões íntimas, em torno do prefeito".

Desta forma, segundo Vieira, o projeto de modernização da capital não só aconteceria nos setores econômico e social, mas também efetuar-se-ia nas reformas no ensino de artes conscientizando o artista de suas funções sócio-

culturais, bem como criar-se-ia o espaço das mediações entre realidades nacional e internacional da cultura.

Esta retrospectiva da administração de J.K em Belo Horizonte e no Governo do Estado de Minas Gerais elucida alguns fatos e situações que permitem visualizar com maior clareza os objetivos de Juscelino na elaboração do projeto que institucionalizaria, na década de 50, o ensino de música nos conservatórios estaduais mineiros.

### 1.3- O processo de Criação dos Conservatórios

#### 1.3.1- Antecedentes, Motivos e critérios

Num momento de discussão dos rumos da educação geral no Brasil é levando em consideração a importância dos Conservatórios Estaduais no ensino de música no Estado de Minas Gerais procurou-se compreender a iniciativa da criação destas escolas de música ocorrida na década de 50. Foram encontradas poucas menções a este fato, principalmente, no que diz respeito à questão dos motivos que levaram à concretização do Projeto de Criação e das concepções pedagógico-musicais do ensino de música ministrado nestas escolas.

Em consequência da federalização do Conservatório Mineiro de Música de Belo Horizonte pela Lei nº 1.254, de 4 de dezembro de 1950, cujo patrimônio passou para a União, tornou-se possível dotar o Estado de novos institutos de

música:

"A recente federalização do Conservatório Mineiro de Música que há vinte e seis anos vem prestando os melhores serviços à cultura artístico-musical do povo de Minas Gerais, exonerando o Estado das despesas decorrentes de sua manutenção, propiciou ao Governo a oportunidade de ampliar o cenário do ensino de música entre nós com a indicação daqueles recursos na criação e manutenção dos estabelecimentos ora impostos a funcionarem em diferentes zonas de nosso território" (KUBITSCHKEK, Mensagem nº 211, 1951).

Desta forma, na Mensagem apresentada à Assembléia Legislativa, publicada no Minas Gerais de 19 de outubro de 1951, Kubitschek incluiu o Projeto de Lei, pelo qual criaria-se no Estado quatro Conservatórios de música, localizados, respectivamente, nas cidades de Uberaba, Diamantina, São João del Rei e Visconde do Rio Branco.

Esta iniciativa oficial com o objetivo de "atender os pendores artísticos da juventude mineira (KUBITSCHKEK, Mensagem, ano de 1953), "cultuar as tradições culturais de nosso povo" (SALGADO, 1955) resultou, pois, na criação e institucionalização destas escolas de música que seriam responsáveis pela formação técnica-profissionalizante de contingente habilitado para atuar nas escolas de ensino primário e secundário e no ensino instrumental propriamente dito, no Estado de Minas Gerais.

Para Juscelino:

" os homens do governo possuem o dever

essencial de promover por todos os meios o aprimoramento geral das artes cuidando da instalação de estabelecimentos de ensino especializado, prestigiando artistas e procurando criar condições propícias ao livre exercício de sua atividade" (1951-1953, p. 273).

.....

" somente a valorização do homem, através do desenvolvimento cultural em suas múltiplas expressões, poderá conferir à coletividade aquelas qualidades distintivas que a habilitam para a realização mais ampla e acelerada do progresso" (KUBITSCHKEK, Mensagem, ano de 1953).

Como foi mencionado anteriormente, Juscelino já havia apresentado junto com o projeto de "modernização" de Belo Horizonte( )<sup>5</sup> referências e algumas diretrizes no ensino de artes na capital mineira. Além de apontar os objetivos que o levaram à proposição do Projeto de Lei que criava em Minas Gerais quatro conservatórios, Kubitschek afirma "que é necessário acentuar a importância fundamental da música para o desenvolvimento da educação e da cultura do povo" (KUBITSCHKEK, Mensagem nº 211, 1951).

Sabe-se, através de pesquisas musicológicas, da vasta produção musical no Estado de Minas Gerais e a tradição

---

5. Vieira em seu trabalho sobre a introdução do Modernismo nas artes em Minas Gerais, analisa o período histórico (Juscelino Kubitschek - como prefeito e governador), ressaltando o sentido político-ideológico de J.K na modernização da capital mineira e, posteriormente, no Estado.

decorrente desta produção<sup>6</sup> ( ). Com justificativas que reflete esse pensamento, Juscelino Kubitschek menciona:

"o natural pendor musical do povo mineiro reflete-se na riqueza de suas manifestações regionais e no desenvolvimento de um sem número de iniciativas valiosas, nas citadas espontaneamente no interior, a despeito de todas as dificuldades e deficiências e que de muito reclamam a atenção e o estímulo do poder público" (KUBITSCHER, Mensagem nº 211,1951).

Sendo assim, Juscelino afirma, num discurso ao parabenizar a turma das formandas de 1953, do Conservatório Mineiro de Música, que tudo estava sendo feito para que o estímulo às artes se intensificasse em Minas Gerais.

"Em cerca de 2 anos de administração, orgulho-me de ter fundado seis Conservatórios de Música, em Juiz de Fora, São João del Rei, Uberaba, Visconde do Rio Branco, Diamantina e Pouso Alegre, bem como uma Escola de Belas Artes em Juiz de Fora, esta última para a formação de pintores, desenhistas, escultores e artistas plásticos em geral. Através de convênio com a Prefeitura, o Estado proporcionou importantes recursos financeiros para que instituisse em Belo Horizonte a Sociedade

6. Destacam-se as pesquisas pioneiras de Curt Lange sobre a música mineira no século XVIII. As primeiras descobertas deste acervo aconteceram na década de 40. Em Diamantina, o Cônego Walter Almeida (depoimento/93) menciona a descoberta, na década de 50, do acervo musical pertencente à Pia União do Pão de Santo Antônio e reclama da entrega de parte deste arquivo a Curt Lange. Posteriormente, em missão especial do Ministro da Educação do Presidente J.K Clóvis Salgado, D. Cleofe Person Matos e D. Mercedes Reis Pequeno foram enviadas a Diamantina com objetivo de pesquisar e catalogar as obras sacras existentes ainda nos arquivos.

Mineira de Concertos Sinfônicos, cuja finalidade precípua é a prática e a difusão da Música e do Canto em sua expressão mais elevada, mais grandiosa e mais universal" (KUBITSCHKE, 1951.1955, p.273).

Os critérios de escolha das cidades onde se instalariam os conservatórios gerou na Assembléia Legislativa muitas discussões, resultando na criação de mais dois conservatórios que não estavam previstos no Projeto de Lei inicialmente apresentado na Mensagem nº 211/51. Juscelino mencionou neste projeto que houve a intenção de localizar estes estabelecimentos em diferentes zonas do Estado, situando-os em cidades que pelas suas tradições de cultura ofereciam condições indispensáveis ao seu pleno florescimento.

Estes critérios resultaram numa ampla discussão sobre as cidades que sediarão os conservatórios tendo como consequência alguns vetos ao projeto. De uma forma ou de outra, o Projeto de Lei foi aprovado e foram criados pelas Leis nº 811 e nº 825, de 13 e 14 de dezembro de 1952, respectivamente, Conservatórios Estaduais em Diamantina, Juiz de Fora, São João del Rei, Uberaba, Visconde do Rio Branco e Pouso Alegre. Passa-se a descrever o processo de institucionalização e funcionamento destas escolas.

### 1.3.2- A Institucionalização

Como foi mencionado anteriormente, o Projeto de Lei

apresentado por Juscelino Kubitschek à Assembléia Legislativa, em 12 de outubro de 1951, propunha criar quatro Conservatórios Estaduais de Música localizados nas cidades de Uberaba, Diamantina, São João del Rei e Visconde do Rio Branco. Posteriormente cada uma destas escolas terá uma autorização para funcionamento e uma Portaria de reconhecimento dos cursos.

A discussão surgida em função da escolha das cidades que sediariam os conservatórios teve como consequência a ampliação do projeto com a criação de mais duas destas escolas: uma em Juiz de Fora e outra em Pouso Alegre. Estas discussões surgiram, principalmente, em torno da questão: "cidades que pela sua tradição de cultura oferecem condições indispensáveis ao seu pleno florescimento" e "localizar estes estabelecimentos em diferentes zonas do Estado" (Mensagem nº 211, 1951). Assim, a não indicação do que seriam consideradas "tradições de cultura" resultou na ação política dos deputados que, com suas justificativas, pleiteavam estes estabelecimentos de música em suas cidades ou zonas eleitorais.

Os debates travados na Assembléia Legislativa não só ilustram a falta de uma especificidade maior quanto aos critérios de escolha das cidades, como também demonstram a ação política dos deputados em torno dos interesses locais de suas cidades e regiões:

"Não se compreende a exclusão do Sul de Minas (...) não se podendo negar que lá existem muitas e muitas cidades, as quais, pelas suas tradições, merecem sua atenção, com a instalação de um Conservatório de Música" ... "desejo apresentar uma emenda para que seja beneficiada aquela região pela criação de um Conservatório de Música em Pouso Alegre" ... "Dentre as cidades de Minas que dedicam especial estima ao culto da música está Itajubá, onde nasceu o emérito pianista Frutuoso Viana ... portanto, se o Sr. Governador tivesse a intenção de atender os interesses do Sul de Minas, por certo encontraria em Itajubá, Pouso Alegre, Campanha e Poços de Caldas cidades tão dignas como as quatro citadas na mensagem para receberem este benefício" (Dep. CABRAL, Minas Gerais de 25/10/51).

.....

"Contempladas algumas cidades históricas, com justiça, no projeto enviado a esta Casa pelo Governo, não se compreende a exclusão da velha capital - Ouro Preto - nesse benefício. Estou certo, por isso, de que os nobres representantes de Minas neste parlamento não hão de negar apoio também à justiça dessa reivindicação ouropretana". (Dep. PEREIRA, Minas Gerais de 25/10/51)

Sendo assim, os Conservatórios de Uberaba, Juiz de Fora, São João del Rei, Visconde do Rio Branco e Diamantina foram criados pela Lei nº 811, de 13 de dezembro de 1951, e pela Lei nº 825, de 14 de dezembro de 1951, o conservatório de Pouso Alegre. Destes conservatórios somente os de São João del Rei e Visconde do Rio Branco entraram logo em funcionamento.

Segundo o histórico do Conservatório de São João del

Rei (in: Regimento Escolar), este foi criado por iniciativa do sanjoanense Tancredo de Almeida Neves<sup>7</sup> ( ), sendo instalado no dia primeiro de março de 1953, no edifício Bini, com o nome de "Conservatório Mineiro de Música de São João del Rei" e com setenta e sete (77) alunos matriculados". Usou a palavra, em nome do Governador do Estado, o deputado sanjoanense Tancredo Neves, " que exaltou o significado do instituto que então se inaugurava, em face da formação artística e cultural da nossa mocidade, sendo suas palavras vivamente aplaudidas. Terminou sugerindo o nome do imortal compositor sanjoanense Padre José Maria Xavier para patrono do Conservatório" (GUERRA, 1967, p. 275).

Segundo sua ata de inauguração, o Conservatório de Visconde do Rio Branco foi instalado em sessão solene no dia treze de abril de 1953, perante o diretor, Maestro Lucas Tavares de Lacerda, e demais autoridades presentes. Usando da palavra o diretor, este referiu-se à criação do conservatório estadual naquela cidade "como uma feliz lembrança do então Secretário do Interior Dr. Antônio Pedro Braga, ilustre riobranquense, ora Desembargador do Tribunal

---

7. Tancredo de Almeida Neves exerceu intensa atividade política em Minas Gerais. Foi deputado estadual (1947-1951) pelo Partido Social Democrático (PSD). Também era conhecido como uma pessoa que dava bastante apoio às manifestações culturais, principalmente, em sua cidade natal - São João del Rei.

de Justiça do Estado de Minas Gerais". Além disso, aponta a importância da figura do Governador Juscelino Kubitschek, "relembrando provas de carinho e da dedicação com que vem o Sr. Governador agraciando a cidade de Visconde do Rio Branco, concedendo-lhe além de outros melhoramentos, mais este, que é o "Conservatório Estadual de Música", um centro dinâmico de irradiação de Cultura Artística, que já tem matriculados duzentos e dezesseis (216) alunos" (Ata da Inauguração, 13 de abril de 1953, Arquivo do Conservatório Estadual de Visconde do Rio Branco).

Dos outros quatro conservatórios que foram criados, o de Pouso Alegre iniciou suas atividades em 15 de setembro de 1954, com cento e quinze (115) alunos, e o de Juiz de Fora foi inaugurado oficialmente em 1955, tendo como <sup>8</sup> Secretário da Educação, Levindo Furquim Lambert( ). No entanto, os conservatórios de Diamantina e de Uberaba demorariam anos para se instalarem, pelo menos, como conservatórios estaduais.

O Conservatório de Diamantina só foi instalado no dia 31 de outubro de 1970 e a autorização para seu funcionamento deu-se mediante a Resolução 16/71, de 19

-----  
8. Levindo Furquim Lambert estudou Farmácia, Direito e Música. Foi político, Técnico de Educação do Estado de Minas Gerais, diretor do Conservatório Mineiro de Música de 1934-1962 e de 1963 a 1966; Secretário da Educação, no Governo de Juscelino Kubitschek. Foi compositor e regente da Banda Carlos Gomes durante vários anos.

de fevereiro de 1971. Segundo o diamantinense Heráclito Mourão Miranda, Secretário da Educação do Governador Israel Pinheiro (1966-1971), "Diamantina necessitava de um estabelecimento de ensino que possibilitasse aos seus moradores o desenvolvimento da cultura musical. Em 1951, quando o inesquecível diamantinense Juscelino Kubitschek assumiu o Governo do Estado, o povo de Diamantina lhe dirigiu um apelo, no sentido de ser criado aqui um conservatório de música. Este apelo foi encaminhado à Assembléia Legislativa do Estado, que votou a Lei nº 811, de 13 de dezembro de 1951, criando Conservatórios de Música nas cidades de São João del Rei, Visconde do Rio Branco, Juiz de Fora, Uberaba e Diamantina. Os primeiros foram logo instalados, porém o de Diamantina caiu no esquecimento. Vinte anos depois, quando convocado a assumir a Secretaria de Estado da Educação, fui procurado por vários diamantinenses que renovaram o apelo em favor da realização deste antigo sonho de nossa terra. Ajudado pelo diamantinense Aires da Mata Machado Filho (9), tomamos sem demora as providências necessárias para a imediata instalação do Conservatório" (MIRANDA, 1983, p. 231-232).

Levando em consideração a relevância deste

---

9. Aires da Mata Machado Filho, conhecido intelectual mineiro, folclorista, foi o primeiro presidente da Comissão Mineira de Folclore (1948).

estabelecimento em Diamantina na preservação de suas "tradições culturais", ainda que institucionalizado somente na década de 70, Curt Lange, pesquisador emérito da música colonial mineira, menciona que:

"a criação desse conservatório foi uma bela iniciativa destinada a não deixar extinguir-se nos tempos da mecanização e da difusão massiva, as tradições de uma cidade e das suas povoações que sempre tiveram grande penhor pela arte dos sons" ... "ter dado a este estabelecimento o nome de Lobo de Mesquita representa a valorização de longínquo pretérito que a vossa juventude deverá amar plenamente, e significa ao mesmo tempo a colocação dum símbolo excelso da arte musical brasileira à frente de uma Instituição que há de conduzir os alunos, dotados de talento, no caminho certo que conduz à verdade artística" (LANGE, Livro de Visitas, Arquivo do Conservatório Estadual de Diamantina, 1972).

Vários fatores, que não serão analisados neste trabalho, farão com que o Conservatório de Diamantina passe para a jurisdição do Estado somente em 1971. Quanto ao Conservatório de Uberaba difere um tanto das demais escolas na sua trajetória de institucionalização. Fundado em 1949 por Alberto Frateschi (pianista e compositor) e sendo em sua origem uma escola de música privada, o Conservatório Musical de Uberaba é "criado" pela Lei nº 811, de 13 de dezembro de 1951. Os motivos alegados para esta "encampação" eram os gastos onerosos da diretoria com o estabelecimento e as dificuldades dos alunos em pagarem as mensalidades.

"Havia um obstáculo ao melhor desenvolvimento do Instituto de Ensino: o custo das taxas cobradas aos estudantes. Justamente a este propósito é que vem de ser tomada a iniciativa oficial, através do Governo Juscelino Kubitschek, que enviou à Assembléia Legislativa a mensagem solicitando a encampação, pelo Estado, daquele importante instituto de ensino musical do Triângulo Mineiro" (Diário de Minas, 20 de setembro de 1951).

O art. 18 da Lei nº 811 especifica que o Governo do Estado está autorizado a adquirir mediante a avaliação, o acervo do Conservatório Musical de Uberaba, constante de móveis e instrumentos musicais, abrindo-se, para tal fim, oportunamente e previamente, o necessário crédito especial, mediante lei própria.

Apesar desta Lei de Criação e a possível aquisição do acervo do então Conservatório Musical de Uberaba, esta escola não passou para a jurisdição estadual. Posteriormente passou-se a pleitear o reconhecimento oficial deste estabelecimento que ocorreu através da Lei nº 1.119, de 3 de novembro de 1954. Nesta Lei ficou determinado que o Conservatório de Música de Uberaba estaria equiparado e deveria organizar-se nos moldes dos demais mantidos pelo Estado. Foi concedida uma subvenção anual para a sua manutenção sem, no entanto, ter havido um processo completo de estatização.

Nesta Lei ( 1.119/54) foi revogado o art. 18 da Lei

no 811 , mencionado anteriormente, onde o Governo destinava recursos para adquirir o acervo do Conservatório Musical de Uberaba. Os gastos que seriam feitos com a aquisição do acervo do conservatório foram destinados à compra de um terreno para a construção do Conservatório Estadual de Ouro Preto. Este terreno não foi adquirido e nem tão pouco foi criado o conservatório.

O Jornal Lavoura do Comércio de 10 de novembro de 1954 enumerou algumas vantagens da medida que oficializava o Conservatório de Uberaba, confirmando o valor social e político implicado na criação ou oficialização destas escolas:

"a- Permitirá a direção do Conservatório instituir novos cursos e contratar mais professores;

b- O diploma expedido pelo Conservatório agora reconhecido pelo Estado, assegura o direito de nomeação em qualquer estabelecimento de ensino estadual;

c- Os candidatos à cadeira de música nos estabelecimentos de ensino (grupos escolares, ginásios, escolas normais, etc) não precisarão ir a Belo Horizonte para fazer exame de habilitação. Este será feito nesta cidade, no Conservatório;

d- Elevação do prestígio de Uberaba, no panorama da cultura artística, como sede de um conservatório oficializado" (Arquivo Público de Uberaba).

Ainda na década de 50, durante o Governo de Juscelino, foi criado pela Lei nº 1.123, de 3 de novembro de 1954, o Conservatório Estadual de Leopoldina. Esta escola de música foi instalada em 23 de janeiro de 1956, quando o leopoldinense e vice-governador Clóvis Salgado era o Governador de Minas Gerais (1955-1956).

Nos últimos dias no Governo de Minas Gerais, Juscelino Kubitschek mediante a Lei nº 1.239, de 14 de fevereiro de 1955, criou mais oito conservatórios localizados, respectivamente, nas cidades de Conselheiro Lafaiete, Montes Claros, Duro Fino, Divinópolis, Itaúna, Almenara, Bom Despacho e Alfenas. Destes estabelecimentos somente o de Montes Claros foi instalado, sendo autorizado a funcionar como Conservatório Estadual em 20 de março de 1962. Além destes, também foi criado pela Lei nº 1.262, de 12 de julho de 1955, pelo Governador Clóvis Salgado, o Conservatório de Carangola, que também nunca foi instalado.

Ao assumir o governo de Minas Gerais, também eleito pelo Partido Social Democrático (PSD), em 1956, Bias Fortes (1956-1961) expõe na sua Mensagem à Assembléia Legislativa as bases da sua política educacional. "O governo estabelece como base da sua política educacional reduzir ao mínimo a criação de unidades novas de qualquer categoria e qualquer grau de ensino, com o que tem a confiança de poder elevar o nível de qualidade da educação

a cargo do Estado, o qual baixou consideravelmente por força do aumento da quantidade de estabelecimentos propostos à tarefa de atender as aspirações de cultura de nossa população" (BIAS FORTES, Mensagens, ano 1957).

Estes foram os motivos apontados por Bias Fortes para não continuar com a institucionalização dos onze (11) conservatórios restantes do total de dezesseis (16) criados durante o governo anterior. Ao finalizar seu mandato, Fortes reitera sua posição ao dizer que " com o propósito de incentivar a cultura musical e de formar professores de música o governo mantém os cinco conservatórios de música, já criados e instalados" (FORTES, Mensagens à Assembléia Legislativa, ano 1960). No entanto, observa-se, durante sua gestão, a ênfase no ensino agrícola através da criação de escolas ou ginásios responsáveis pela formação de técnicos nesta área.

Sendo assim, só a partir de 1961 (governador José de Magalhães Pinto e vice-governador Clóvis Salgado) reiniciou-se no Estado as autorizações para funcionamento de escolas que já tinham sido ou seriam criadas. Após a autorização para funcionamento do Conservatório de Montes Claros, em 1961, foi encampado pelo Estado, em 1967, o Conservatório de Uberlândia. Ainda na década de 60 foi criado o Conservatório de Ituiutaba mediante a Lei nº 3.595, de 25 de novembro de 65, e obteve autorização

para funcionar em 26 de agosto de 1967. Pela Lei nº 4.556, de 6 de setembro de 1967, o Conservatório de Uberaba foi finalmente "oficializado e instituído" pelo Estado. Foram criados os Conservatórios Estaduais de Santos Dumont e de Viçosa pelas Leis de nº 3.665, de 3 de dezembro de 1965, e de nº 4.966, de 7 de outubro de 1968, respectivamente. Ambos não entraram em funcionamento. Em 1970 foi instalado o Conservatório de Diamantina, e os Conservatórios de Araguari e Varginha só foram criados em março de 1985.

Para compreender melhor este processo e a iniciativa do Governo J.K em criar e institucionalizar os Conservatórios Estaduais, em Minas Gerais, que tem como suporte a Lei nº 811, de 13 de dezembro de 1951, e o Decreto-lei 3.870, de 8 de setembro de 1952, propõe-se a apresentação dos seus conteúdos. Enquanto a primeira cria os conservatórios; o segundo regulamenta o ensino nessas escolas. Ambos, a Lei e o Regulamento, regeram estes estabelecimentos de ensino de música até 1969, quando foi aprovado o Decreto 11.600, em 14 de janeiro de 1969, constituindo assim, em documentos importantes para o entendimento do ensino ministrado nestas escolas e o seu funcionamento na década de 50.

O quadro apresentado na página a seguir demonstra a trajetória de criação e institucionalização dos conservatórios em Minas Gerais:

Localização	Ato de criação	Data	Ato de Oficialização	Funcionamento como Escola Estadual
São João del Rei	Lei nº 811	13/12/51	*	março de 1953
Uberaba	Lei nº 811	13/12/51	Lei 1.119 03/11/54	encampado pela Lei 4.556 de 06/09/67
Diamantina	Lei nº 811	13/12/51	*	outubro de 1970
Visconde do Rio Branco	Lei nº 811	13/12/51	*	abril de 1953
Juiz de Fora	Lei nº 811	13/12/51	*	janeiro de 1955
Pouso Alegre	Lei nº 825	14/12/51	*	setembro de 1954
Leopoldina	Lei nº 1.123	03/11/54	*	janeiro de 1956
Montes Claros	Lei nº 1.239	14/02/55	*	março de 1962
Conselheiro Lafaiete			*	*
Ouro Fino			*	*
Divinópolis	Lei nº 1.239	14/01/55	*	*
Itaúna			*	*
Almenara			*	*
Bom Despacho			*	*
Alfenas			*	*
Carangola	Lei nº 1.262	12/07/55	*	*
Uberlândia	*	*	Lei 2.374 07/04/61	encampado no ano de 1967
Ituiutaba	Lei nº 3.595	25/11/65	*	agosto de 1967
Santos Dumont	Lei nº 3.665	03/12/65	*	*
Viçosa	Lei nº 4.966	07/10/68	*	*
Araguari	Decreto nº 24.331	22/03/85	*	março de 1985
Varginha	Decreto nº 24.373	22/03/85	*	março de 1985

Observação:

\* - indica que o conservatório ou não foi criado, ou não foi oficializado e/ou não entrou em funcionamento como escola estadual.

### 1.3.3-Lei de Criação e o Decreto-Lei de Regulamentação

Com o objetivo de criar em Minas Gerais estabelecimentos responsáveis pelo ensino de música, Juscelino Kubitschek apresentou à Assembléia Legislativa a Mensagem nº 211, publicada em 12 de outubro de 1951, onde estava inserido o Projeto de Lei que criava no Estado os quatro (4) conservatórios de música.

Nesta Mensagem, Kubitschek aborda a questão dos critérios de escolha das cidades, onde seriam criados os conservatórios, os objetivos e as propostas do Estado ao criá-los. Sem dúvida, este conteúdo permite visualizar com maior clareza as intenções do Estado ao empreender esta iniciativa.

Após as justificativas e as discussões surgidas em torno das cidades que sediariam estas escolas de música, criou-se, pela Lei nº 811, de 13 de dezembro, publicada no Minas Gerais de 14 de dezembro de 1951, os cinco primeiros conservatórios estaduais localizados nas cidades de Dimantina, Uberaba, Visconde do Rio Branco, São João del Rei e Juiz de Fora. Além destes, pela Lei nº 825, de 14 de dezembro de 1951, publicada em 15 de dezembro de 1951, foi criado o Conservatório Estadual de Pouso Alegre.

O Governo menciona nestas Leis, ambas com conteúdo

idêntico, os objetivos dos conservatórios, então criados, e estipula os cursos e disciplinas que abrangeria o ensino de música nessas escolas - Curso de Professor de Música, Curso de Canto e Curso de Instrumentos (piano, violino violoncelo, viola, clarinete, flauta, piston (sic) e trombone).

Além disso, no art. 10 ficou estabelecido que os conservatórios reger-se-iam pelas Leis que regulamentavam os estabelecimentos de Ensino Normal e Secundário do Estado, e estariam subordinados à Secretaria dos Negócios da Educação.

O Decreto-Lei nº 3.870, regulamento que regeria a organização e o funcionamento destes conservatórios, foi aprovado em 8 de setembro de 1952. Neste, os objetivos foram abordados de forma que reafirmem a intenção do Estado em desenvolver a cultura artístico-musical mineira e também formar professores de música, cantores e instrumentistas.

Para o quadro administrativo foram indicados os cargos de secretário, afinador-consertador, inspetor de alunos e porteiro-servente. Para cada um destes cargos foram especificadas, minuciosamente, as tarefas e os trabalhos a serem executados juntos à diretoria e às demais atividades do estabelecimento de ensino musical.

Os primeiros diretores foram indicados pelo Governador

do Estado e a eles competia ter sempre em vista as finalidades dos Conservatórios sob os aspectos artístico, intelectual e social. Além de apresentar à Secretaria da Educação relatórios referentes às atividades realizadas na escola, aos diretores caberia a contratação de pessoal e a observação da aplicação dos programas.

Neste Decreto foram dadas instruções quanto à formação do corpo docente - professores interinos e catedráticos -, além de regulamentar os concursos através dos quais seriam nomeados os docentes. Foram mencionados os programas não só para estes concursos, mas também para a realização das provas parciais, exames finais e de segunda época das cadeiras de teoria musical e solfejo, piano, violino e instrumentos de sopro.

Também apresenta-se a estrutura do ano letivo que estava dividido em dois (2) períodos de dois (2) semestres, sendo que a frequência deveria atingir a três quartos da totalidade das aulas obrigatórias durante o ano. Além disso, são apontadas algumas regras quanto ao não comparecimento dos alunos às provas e quanto ao sistema de distribuição de notas.

#### 1.4 - O Significado da criação dos conservatórios na década de 50

Sem discutir as vantagens e as desvantagens, os sucessos e os fracassos do ensino ministrado nos conservatórios na época de sua criação, pretende-se compreender o significado da iniciativa desta criação ocorrida na década de 50. Desta forma, objetiva-se entender as relações e os fatores envolvidos na criação e na institucionalização destas escolas de música em Minas Gerais.

As poucas menções a este fato constam nas Mensagens apresentadas à Assembléia Legislativa pelo, então, governador Juscelino Kubitschek. Sem dúvida houve motivos que levaram a esta criação. O mais concreto apresentado por Juscelino foi o decorrente da federalização do Conservatório Mineiro de Música. "A federalização do Conservatório Mineiro de Música ... exonerando o Estado das despesas decorrentes da sua manutenção, propiciou ao Governo a oportunidade de ampliar o cenário do ensino de música entre nós..." (KUBITSCHER, Mensagem nº 211, 1951).

Além do fator econômico mencionado, outro fator importante foi o das relações políticas. Na década de 50 existia em Minas Gerais um grupo de políticos que gozavam o prestígio de serem "cultos" e "amantes" das tradições. Este fator político tem como referência, principalmente, o que ocorreu em São João del Rei. Tendo uma ligação "político-pessoal" bastante estreita com o Governador Juscelino

Kubitschek, Tancredo Neves lhe pleiteava um estabelecimento responsável pela preservação da cultura artístico-musical da cidade de São João del Rei. Este fato foi referido por Abgar Tirado<sup>10</sup> ( ), seu amigo pessoal. Tancredo Neves, deputado estadual na época da criação, contou-lhe que Juscelino ter-lhe-ia dito: "Por causa de você, Tancredo, eu fui obrigado a criar mais cinco conservatórios" (Depoimento Abgar Tirado, março/93).

A partir deste depoimento de Abgar Tirado, que aponta a ligação de Tancredo com J.K, e a reivindicação deste deputado ao Governador para a criação de um estabelecimento de música que responsabilizar-se-ia pela preservação e formação artística cultural do povo de São João de Rei, tudo indica que Kubitscheck acatou a idéia de Tancredo.

Embora não tenhamos subsídios mais concretos para afirmar que esta iniciativa partiu de um ou de outro, é indiscutível a participação de Tancredo Neves. Quando J.K apresentou o Projeto de Criação na Mensagem nº 211, em 12 de outubro de 1951, já existia o propósito de criar quatro (4) conservatórios. Provavelmente a idéia de Tancredo e a

---

10. TIRADO, Abgar. Depoimento concedido em março de 1993. Amigo do sanjoanense Tancredo Neves, durante a década de 50 era aluno do Curso de Instrumento, no Conservatório Estadual de São João del Rei. Posteriormente foi professor e diretor desta mesma escola.

intenção do Governador em conceder esta reivindicação alastrou-se. Ao apresentar este Projeto já existia, então, o objetivo de criar quatro (4) conservatórios; o Projeto continha os "critérios pelos quais foram escolhidas as cidades que os sediariam". Ao mesmo tempo em que estes critérios serviram para justificar as cidades contempladas com estas escolas de música, serviram também para o pleiteamento de outros deputados, que apontavam o enquadramento de suas cidades e regiões nestes critérios. Na Lei nº 811 e 825, de 13 e 14 de dezembro de 1951, respectivamente, acrescentou-se a criação de mais dois (2) conservatórios que não constavam no Projeto Inicial: Pouso Alegre e Juiz de Fora.

Analisando, então, esta iniciativa do Estado nota-se que a criação de um conservatório em São João del Rei, instigado por Tancredo Neves, suscita o desejo de outros deputados em "presentearem" suas cidades com escolas estaduais de música. Para impedir o alastramento desta idéia e a conseqüente ampliação do número de conservatórios a serem criados, Juscelino impôs como critério de criação "cidades que pelas suas tradições de cultura ofereciam condições indispensáveis ao seu pleno florescimento" e "houve a intenção de localizar estes estabelecimentos em diferentes zonas do Estado" (Mensagem nº 211, 1951).

A ampliação do número de conservatórios criados, de

quatro (4) para seis (6), foi o resultado das discussões, onde cada deputado levantava e apontava as "tradições de cultura" de suas cidades. Um fato que comprova estes argumentos está no resultado da intervenção do deputado José Cabral, que reivindicava um conservatório no Sul de Minas. Foram feitas algumas restrições, chegando-se a um acordo sobre o número de escolas a serem criadas e as respectivas cidades que as sediariam.

Além das "tradições culturais", a localização geográfica também foi um critério na escolha das cidades. Juscelino mencionou na Mensagem nº 211 que "houve a intenção de localizar estes estabelecimentos em diferentes zonas do Estado". No projeto inicial as cidades de Pouso Alegre e Juiz de Fora estavam excluídas, só após a intervenção de alguns deputados, dentre eles, José Cabral, o Sul de Minas também foi incluído.

Desta forma, foram criados, na década de 50, conservatórios em Diamantina, São João del Rei, Juiz de Fora, Pouso Alegre, Visconde do Rio Branco, Uberaba, Montes Claros e Leopoldina. Cada uma destas cidades preencheu de alguma forma os critérios apontados por Juscelino ao criar os conservatórios.

Nota-se, assim, dois fatores que podem estar conjugados e que, de alguma forma, estiveram ligados com a criação dos conservatórios: de um lado estava o estímulo dado, em

primeira instância, a São João del Rei na preservação de suas tradições; e por outro lado, o empreendimento político que tomou forma na medida em que os deputados pleiteavam a criação destas escolas em suas cidades ou zonas eleitorais.

Posteriormente este corpo político interessado em defender os interesses de suas cidades, através da criação de uma escola de música, tornar-se-á de fundamental importância na criação ou encampação de outros conservatórios ao Estado. Cidades que, apesar de possuírem uma "célula musical", não traziam consigo esta designação de detentoras de "grandes tradições musicais e culturais", mas que congregavam ao redor de si uma força política muito grande conseguiram ser "contempladas" com escolas estaduais de música. Exemplo: o Triângulo Mineiro - década de 60 (encampados os Conservatórios de Uberlândia, Uberaba, e criado o de Ituiutaba).

Apesar das relações "político-pessoais" estarem presentes ao longo da criação dos conservatórios estaduais mineiros; observa-se, no entanto, no discurso de Juscelino, a tentativa de neutralizar estas mesmas relações políticas e suas influências na escolha das cidades a serem contempladas com uma escola de música. De uma forma ou de outra, cada cidade tinha na câmara seu "defensor" que lutava em prol da concretização do projeto, como por exemplo: Diamantina - cidade natal de Juscelino

Kubitschek; Leopoldina - onde nasceu Clóvis Salgado, o vice-governador; São João del Rei - cidade onde nasceu Tancredo Neves deputado estadual na época; Visconde do Rio Branco - cidade natal do Secretário do Interior de J.K, Dr. Antônio Pedro Braga, e vários outros.

Sem mencionar estas relações político-pessoais, Juscelino limita-se a apontar a importância da música e do seu ensino, e o seu efeito da vida do homem. Enquanto por um lado nota-se a existência de interesses políticos por trás da criação dos conservatórios, do outro lado observa-se o sentido político das declarações inseridas nos discursos oficiais ao enfatizar que "cabe aos governantes o dever de promover por todos os meios o desenvolvimento da cultura do povo" (KUBITSCHKEK, 1951-1955, p. 273).

Cabe mencionar um dado importante que foi surgindo durante as entrevistas realizadas com Cora P. Caparelli e Abgar Tirado, e que aos poucos foi suscitando algumas expectativas. Foi constante a menção às pessoas de Juscelino Kubitschek e Clóvis Salgado - 'governador' (1951-1955) e vice-governador de Minas Gerais (1955-1956), respectivamente. Nesses depoimentos são comuns expressões referentes a Juscelino, como: "era uma pessoa muito culta que prestigiava as artes de um modo geral", "era um homem de visão muito ampla, deveria perceber a necessidade de escolas de música no Estado", "ele gostava muito de música,

arte e seresta". Quanto a Clóvis Salgado: "ele gostava muito de música - marido da cantora lírica Lia Salgado", "esta figura para nós, mineiros, é básica e fundamental".

Estas opiniões, na verdade, parecem estar escudadas na imagem pública difundida a respeito do Governador, como atesta o livro publicado pela Imprensa Oficial de Minas Gerais. Nele o autor se refere a Juscelino como um "homem de espírito, seu interesse pelos rumos da cultura foi posto à prova com a criação de seis (6) Conservatórios de Música, as Escolas de Medicina de Juiz de Fora e Uberaba, a Escola de Odontologia de Diamantina e a Escola de Belas-Artes de Juiz de Fora (CHAGAS, 1953, p.53).

Estas expressões e referências sugerem estar acima dos interesses políticos a vontade e o gosto pessoal destes governantes como fatores influentes na criação dos conservatórios. Sendo assim, questiona-se: A criação dos conservatórios fazia parte de algum Projeto Cultural ou teria um cunho somente "político-pessoal"?

Como foi mencionado anteriormente, Kubitscheck já estava empenhado na década de 40 em "modernizar" a capital

11

mineira tanto na arte-cultura( ), como na área econômica e na área social, indicando assim, a provável existência, por parte de J.K, de um projeto modernizante global para a sociedade mineira. Quanto a Clóvis Salgado, ao tomar posse no Governo de Minas Gerais, criou o Departamento de Cultura com a " finalidade de estimular o gosto pelas artes e apoiar iniciativas de ordem intelectual (Mensagem, ano de 1955), e instituiu o I Festival de Ouro Preto. Além disso, quando o Ministro da Educação do Presidente Juscelino Kubitschek, apresenta o Projeto de Criação do Instituto Villa-Lobos, aprovado pelo Presidente através do Decreto nº 48.378, de 22 de junho de 1960 ( <sup>12</sup> ). Ambos, sem dúvida, demonstraram, pelo menos em suas iniciativas e em seus discursos, possuírem uma política " cultural".

No caso de Clóvis Salgado, este chegou até mesmo defender a criação de um Departamento de Cultura:

"Atendendo ao imperativo de ordem social e administrativa ... se torna necessário a

---

11- Ver Ivone Lúzia Vieira, no capítulo 4 (A práxis revolucionária de mestre Guignard e sua escola), onde a autora aborda a questão da "modernização" artística dentro da visão político-econômica-cultural empreendida por J.K frente à Prefeitura de Belo Horizonte na década de 40.

12.SALGADO, Clóvis. O Museu Villa-Lobos, sua história e perspectiva. Nesta conferência, pronunciada no Palácio da Cultura, em novembro de 1970, Clóvis Salgado faz um retrospecto de sua ação para a criação do Museu Villa-Lobos. Além disso, apresenta o Projeto de Criação, bem como as justificativas dessa iniciativa.

organização de um departamento capaz de centralizar as diversas repartições responsáveis pela elevação do nível cultural de nossa gente" (SALGADO, Mensagem, ano de 1955).

Considerando os aspectos acima mencionados, percebe-se as diversas relações político-culturais, geográficas e sócio-econômicas que estiveram interligadas no processo de institucionalização destas escolas. Destes fatores, sem dúvida, as relações político-pessoais exerceram um papel fundamental neste processo.

Com todos estes tipos de relações, que até certo ponto são externas ao ensino de música, o embasamento pedagógico praticamente não foi mencionado e muito menos as concepções em termos do ensino esperado destas escolas. Aponta-se somente a importância da música na educação e no desenvolvimento da cultura, que segundo Kubitschek, era um dos aspectos relevantes da sua política educacional. A falta de embasamento e de abordagem pedagógica pode ser consequência de um "discurso amplo" que vinha sendo divulgado pelo então governador de Minas Gerais, desde a sua administração pública nos anos 40:

"Lembremos que não basta a prodigalidade com que a natureza, a história e o gênio da nossa terra nos oferecem temas e motivos sensíveis à nossa arte. Podemos conceber obras e criar estilos equiparáveis aos estrangeiros; tal não faremos, entretanto, sem as virtudes do método, a fecundidade das pesquisas e os dons da cultura" (KUBITSCHEK, 1944, apud. VIEIRA, 1988, p. 18).

A menção ao "discurso amplo" também se justifica na fala de Kubitschek e Clóvis Salgado, onde percebe-se referências constantes ao "natural pendor musical do povo mineiro", quanto às "riquezas de suas manifestações regionais" e quanto às "tradições que iluminam a história de nossa Pátria com lições incomparáveis de sabedoria". Sem dúvida, não podemos constatar neste discurso uma abordagem que chegue ao cerne da questão educacional do ensino de música. Desta forma, observa-se um vazio de propostas concretas, propostas estas, que seriam a base do ensino de música nos conservatórios criados na época.

Apesar de perceber a preocupação com as "virtudes dos métodos e a fecundidade das pesquisas" e que não bastava somente o saber tradicional da cultura artística de Minas para se equiparar ao saber cosmopolita do mundo, no ensino de música, estas expressões do Governador mineiro são "sem consistência". Na medida em que a proposta do Estado em "educar através da música - desenvolvendo o homem integral" é um processo complexo, a ausência de embasamento pedagógico nos conservatórios fará com que este ensino fique sem suportes que o oriente.

Analisando, então, o processo de institucionalização, através dos depoimentos (TIRADO/93, CAPARELLI/92) percebe-se, em primeira instância, a necessidade de oficialização do ensino de música não só no que diz respeito à formação

de profissionais habilitados para exercerem atividades no ensino de música e no ensino regular, mas também na possibilidade de custeio dos cursos e, conseqüentemente, que um número maior de pessoas tivessem acesso à uma escola de música especializada. No momento em que o Conservatório Mineiro de Música deixa de ser da alçada do Estado surgiu a chance de expandir-se a nível estadual o ensino de música na preparação de professores, cantores e instrumentistas.

A oficialização, e o reconhecimento dos conservatórios e dos cursos por eles propostos se relaciona, portanto, com a necessidade de profissionais, ... "Curso de Professores de Música como diploma preferencial para o provimento das cadeiras de música" (Mensagem nº 211, 1951). Deste modo, esta oficialização permitiria aos conservatórios expedir diplomas reconhecidos pelo Estado e, ao mesmo tempo, possibilitaria aos alunos sua entrada no mercado de trabalho.

"Os Conservatórios objetivam constituir-se em núcleos de pesquisa musical e de orientação pedagógica, aproveitando e instigando verdadeiras vocações e ao mesmo tempo, possibilitando uma profissão altamente criadora e lucrativa" (KUBITSCHKE, Mensagem nº 211, 1951).

Assim, o aspecto oficial - criação, institucionalização, reconhecimento dos cursos - que é intrínseco à criação dos conservatórios, constitui-se de

elemento importante na profissionalização e na manutenção dos cursos de música nos conservatórios. O lado econômico surge em decorrência das dificuldades surgidas da manutenção da escola particular, em termos de contratação de professores e o preço das mensalidades, requisitando, desta forma, o amparo oficial do Estado.

A existência ou não de fatores pedagógicos que possibilitaram ou influenciaram a concentração da criação e institucionalização dos conservatórios estaduais de música na década de 50, serão analisados e discutidos ao longo deste trabalho. Para compreender estes fatores será necessário fazer um estudo do ensino nestas escolas e visualizá-lo a nível de Brasil. Neste momento podemos questionar:

- A criação dos conservatórios estava relacionada com o declínio do projeto de ensino de música nas escolas através do canto orfeônico e a necessidade de profissionalização na área da música?

- A criação dos conservatórios estaria ligada mais a uma iniciativa individual ou de pequenos grupos de representantes políticos considerados "cultos" do que a uma proposta de ensino de música amparada em fundamentos educacionais específicos?

## CAPITULO II

### 2- Ensino nos Conservatórios

#### 2.1 - Introdução

Tratar-se-á, neste capítulo, do ensino ministrado nos conservatórios estaduais na década de 50. Este ensino será abordado de forma que se compreenda a sua função, o formato dos seus cursos - seus conteúdos e grades curriculares, a formação dos professores que atuavam tanto nestes conservatórios quanto nas escolas oficiais regulares; por último, uma análise do ensino de música proposto e a situação prática deste ensino.

A função e o formato dos cursos criados nestas instituições não podem ser totalmente dissociados da própria iniciativa governamental. Cabe ressaltar que tanto os discursos proferidos por J.K em relação aos efeitos educativos da música quanto ao próprio texto da legislação referente aos conservatórios são elementos esclarecedores da implementação deste ensino.

Segundo Juscelino Kubitschek (1951-1955, p. 273), "não

é de hoje que se exalta a função educativa da música, mais intensa nela do que nas outras manifestações artísticas. A divulgação deste "discurso amplo" pode ser observado na seguinte citação:

"A música ... é a arte que reúne em mais alto grau as qualidades e requisitos essenciais a essa forma de expressão dos humanos sentimentos, anseios e aspirações. Sendo a mais formal das artes, é sem dúvida uma síntese das demais, que dela participam ou se aproximam de seu espírito por muitos de seus elementos característicos. Nela, cabem todas as emoções, desde os simples impulsos que levam o homem a evadir-se das árduas contingências da vida ordinária, para esquecê-los em alguns momentos de recreação pura, até os amplos movimentos do espírito que se entrega à ambição de tudo conhecer, sentir e compreender" (grifo nosso) (KUBITSCHKE, 1951-1955, p. 272).

E importante ressaltar, que a "função educativa da música" para J.K, não partilha o mesmo significado encontrado no movimento do canto orfeônico nas escolas oficiais do país, ainda utilizado na década de 50, em que o canto coletivo era uma forma de educar "disciplinando" ( ).

13. O canto orfeônico foi instituído nas escolas públicas oficiais durante o governo Vargas (1930-1945). Vários fatores contribuíram para que neste período o canto coletivo tivesse, no Brasil, seu período de efervescência, onde houve a sua sedimentação e estruturação a nível nacional. Este movimento, principalmente, nesta época, caracterizou-se pela ação de Villa-Lobos que via o canto orfeônico como fundamento de uma educação estética, social e artística. Da mesma forma que conseguiu seu apogeu, aos poucos, após 1945, esta forma de abrodar a aula de música nas escolas foi entrando em decadência. Em 1961, na Lei 4.024(LDB), o canto orfeônico praticamente será excluído do currículo das escolas.

Para Juscelino, a música possui uma função bastante importante na educação geral e implica conhecimento, sentimento e emoção.

Apesar de perceber, através deste discurso, a falta de maiores esclarecimentos quanto à abordagem pedagógica e até mesmo de determinados posicionamentos que definiriam uma postura mais objetiva perante o ensino de música nas escolas estaduais, Juscelino (1944, apud VIEIRA, 1988, p.17) defendia a posição de que nas artes não bastava o que era inato à cultura mineira, pois não havia cultura espontânea. Sob o seu ponto de vista, não seria possível, portanto, criar estilos e obras artísticas sem o auxílio dos "métodos e a fecundidade das pesquisas" (Mensagem nº 211, 1951).

Sendo assim, também é importante mencionar que em discurso pronunciado na Abertura do IV Salão de Artes da Prefeitura, em 1943, Juscelino intuitivamente parece desmistificar a genialidade e a pedagogia do "dom" em relação à aprendizagem da arte, mostrando que o processo da criação artística se realiza no confronto entre elementos intelectuais e afetivos.

" ..., a arte reclama, e cada vez

.....  
..Continua....

Ver: (SOUZA, 1991; 1992), (BESEN, 1991), (VILLA-LOBOS, 1946)

mais a passagem da inteligência na sensibilidade. Em outras palavras, a arte implica para se manter e evoluir, uma cultura própria. Não há cultura absolutamente espontânea" (KUBITSCHKE, 1943).

As menções de J.K. à música, ao seu ensino, ao seu efeito na vida do homem, e os aspectos programáticos que deveriam ser observados nos Cursos de Piano e Violino apresentados no Decreto de Regulamentação (3.870/52), sugerem que ele deveria ter recebido alguma assessoria técnica na implantação do ensino de música nos conservatórios; no entanto, nenhuma orientação de comissões técnicas responsáveis pela elaboração do plano de ensino que seria ministrado nos conservatórios, foi encontrada.

Desta forma, com a ausência de uma base metodológica que nortearia o ensino de música nos conservatórios, o conteúdo das Leis, dos Decretos e dos discursos de J.K. são importantes para o entendimento dos "ideais pedagógicos" divulgados pelo Governo Mineiro, na década de 50.

## 2.2 - Função e objetivos do ensino nos conservatórios

Na abordagem anterior acerca do processo de criação e institucionalização dos conservatórios observa-se que vários fatores estiveram associados a esta iniciativa. Observa-se também que apesar de serem criados dezesseis

(16) conservatórios na década de 50, somente cinco (5) destes entraram em funcionamento nesta época.

Em decorrência da federalização do Conservatório Mineiro de Música, Juscelino menciona na Mensagem à Assembléia Legislativa do ano de 1952 que tornou-se pensamento do Governo dotar o Estado de novos institutos de música. Assim, foram criados pelas Leis de nº 811 e 825, de 13 e 14 de dezembro de 1952, respectivamente, os primeiros conservatórios estaduais de música em Minas Gerais.

Segundo estas Leis, os conservatórios, mantidos pelo Estado, tinham como objetivo:

"Formar professores de música, cantores e instrumentistas, bem como desenvolver a cultura artístico-musical do povo, mediante exercícios práticos e audições e concertos de professores, nos quais sejam executadas as mais seletas composições musicais antigas e modernas, de autores nacionais e estrangeiros" (Lei 811 e 825, Minas Gerais, 14 e 15 de dezembro de 1951).

Para Juscelino (Mensagem nº 211, 1951), o Projeto de Criação dos conservatórios possibilitaria uma ampliação substancial do ensino musical no Estado, principalmente, no que diz respeito à proposta de formação de professores para atuarem na rede oficial de escolas regulares. Os conservatórios tornar-se-iam "centros de pedagogia".

Em que consistiriam os centros de pedagogia propostos

pelo então governador Juscelino Kubitschek? Segundo este (Mensagem nº 211, 1951), a criação dos conservatórios era de suma importância para o desenvolvimento da educação e da cultura do povo, e constituir-se-iam em núcleos de pesquisa musical e de orientação pedagógica, aproveitando e instigando vocações e, ao mesmo tempo, possibilitando uma formação profissional. Menciona ainda que esta iniciativa não só prestigiaria o ensino musical, como também atender-se-ia às suas verdadeiras finalidades no campo da educação geral.

Sendo assim, os conservatórios estariam relacionados, ou pelo menos, teriam um papel junto aos estabelecimentos de ensino oficiais do Estado. O que possibilitaria este intercâmbio entre os conservatórios e as escolas do Estado seriam as cadeiras de música e canto coral que constavam no currículo destas escolas.

Desta forma, além de preparar professores para atuarem nas cadeiras de música e canto coral dos estabelecimentos estaduais de ensino (grupos escolares, ginásios, escolas normais), os conservatórios exerceriam também a função de orientadores destas cadeiras em suas regiões. Para o exercício das mesmas, os exames de habilitação poderiam ser realizados nos conservatórios. Assim, os candidatos a ministrá-las nas escolas oficiais não precisariam se locomoverem à Belo Horizonte para a realização de tais

provas no Conservatório Mineiro de Música.

Visando o desenvolvimento intelectual, social e artístico dos alunos, foi determinado pelo Estado a realização de auditórios com participação e/ou organização de professores e alunos. Tais auditórios constituir-se-iam em conferências ou audições de professores e/ou palestras e audições de alunos, cujo objetivo seria examinar, discutir alguns temas ou exibir uma "técnica aprimorada" (DECRETO-LEI, 3.870/52).

Com o objetivo de atuarem junto à comunidade e cumprirem a função de "centros de pedagogia", os conservatórios utilizaram algumas vezes serviços de orientação e reciclagem de professores, que ocorreram não só na década de 50, mas também na década de 60<sup>14</sup> ( ). Na década de 50 estes serviços de orientações estavam associados com a preparação de professores de Música e Orfeão nas escolas oficiais e diziam respeito, principalmente, aos Cursos Emergenciais promovidos tanto nos conservatórios quanto pela Secretária de Educação.

Assim, a proposta de "ampliar" o ensino de música no Estado estaria relacionada com a necessidade de formar

-----

14. Cursos Emergenciais de Educação Musical promovidos pela Secretaria da Educação no Conservatório de Música de Uberaba, em dezembro de 1965. Uberaba, Lavoura e Comércio, 17 e 18 de dezembro de 1965.

professores de canto orfeônico para atuarem nas escolas regulares. Tal proposta será analisada posteriormente.

### 2.3 - Os Cursos

Analisando a necessidade de oficialização e de reconhecimento dos conservatórios e dos cursos por eles propostos, nota-se que o binômio oficialização e reconhecimento estava relacionado não só com os problemas econômicos surgidos em decorrência da manutenção dos conservatórios ou escolas particulares de música, mas também com a necessidade de formar profissionais instrumentistas, cantores e professores de música que atuassem nas escolas de formação geral.

No que se refere aos conservatórios, então criados, o ensino abrangia os seguintes cursos: Curso de Professor de Música, Curso de Canto e Curso de Instrumentistas (Viola, Flauta e Clarinete, Violino, Violoncelo e Piano, Piston (sic) e Trombone). O Curso de Professor de Música tinha como objetivo o preenchimento das cadeiras de Canto Coral e Orfeão das Escolas Normais, Institutos, Orfanatos, Grupos Escolares e demais estabelecimentos de ensino do Estado; o Curso de Canto com o propósito de formar cantores; o Curso de Instrumentistas com a intenção de formar ou preparar músicos executantes e virtuosos.

Segundo Kubitschek (Mensagem nº 211, 1951), o projeto

que criava em Minas Gerais quatro conservatórios de música, através do Curso de Formação de Professores de Música seria possível fornecer profissionais para o provimento das cadeiras de Música e Canto Coral nos estabelecimentos de ensino oficiais, o que possibilitaria a ampliação do ensino de música no Estado. Com isto não somente prestigiaria o ensino musical como e, principalmente, extender-se-ia as suas finalidades ao campo da educação geral.

Desta forma, criado com o objetivo de ajudar na ampliação do ensino de música no Estado, o Curso de Professor de Música seria o intermediário entre os conservatórios e as escolas oficiais. No entanto, ao serem criados, nem todos os conservatórios iniciaram suas atividades com os cursos propostos pelo Governo. Tal fato se deve, principalmente, aos professores disponíveis nas cidades "premiadas" com estas escolas de música. E o que se pode observar, por exemplo, nas escolas abaixo citadas:

- Conservatório de Uberaba - Cursos de Piano, Violino, Flauta, Clarinete, Canto e Professor de Música;
- Conservatório de São João del Rei - Cursos de Piano, Clarineta, Flauta, Canto, Violino (1958) e Curso de Professor de Música;
- Conservatório de Leopoldina - Curso de Piano.
- Conservatório de Visconde do Rio Branco - Cursos de

Piano e Professores de Música.

- Conservatório de Juiz de Fora - Cursos de Piano, Violino, Canto e Curso de Professor de Música.

Observa-se uma hierarquização clara no ensino de música nos conservatórios, principalmente, no que diz respeito à duração dos cursos. Segundo a Lei nº 811, enquanto os Cursos de Violino, Violoncelo e Piano teriam a duração de nove (9) anos e os Cursos de Canto, Viola, Flauta e Clarinete teriam a duração de seis (6) anos, o Curso de Formação de Professores teria a duração de cinco (5) anos. Apesar de não se questionar aqui duração, em termos "tempo", em função da qualidade de ensino ministrado em um ou em outro curso, em nenhum momento da Lei de Criação e do Decreto de Regulamentação houve algo que justificasse esta diferenciação na duração dos cursos.

Posteriormente, ao longo dos anos, estes cursos foram reestruturados através de Leis, Decretos, Portarias, Resoluções, Ofícios Circulares expedidos pela Secretaria de Estado da Educação de Minas Gerais( <sup>15</sup> ) adequando o ensino dos conservatórios às Leis do Conselho Federal de

---

15. REGIMENTO ESCOLAR do Conservatório Pe. José Maria Xavier de São João del Rei. Neste Regimento são apresentadas um resumo das principais Leis, Decretos e Portarias e Resoluções expedidas pela Secretaria da Educação.

16  
Educação( ) e aos demais estabelecimentos estaduais de ensino.

#### 2.4 - Grades Curriculares e Conteúdos

Da criação dos conservatórios aos dias de hoje, poucas orientações de caráter pedagógico foram dadas ao ensino neles ministrado. Em sua grande maioria estas orientações tiveram e têm cunho administrativo com o objetivo de estruturá-los ao nível dos demais estabelecimentos estaduais de ensino. Com exceção dos Decretos de Regulamentação, os demais documentos expedidos pelo Conselho Estadual de Educação (CEE) e pela Secretaria de Estado da Educação (SEE), pouco ou quase nada se referiam ou dizem respeito ao ensino propriamente dito nestas escolas.

Quando criados, os conservatórios foram regulamentados pelo Decreto-lei nº 3.870, de 8 de setembro de 1952, no qual havia algumas orientações quanto ao sistema de avaliação e menções a alguns conteúdos que seriam ministrados nas 'cadeiras' de Piano e Violino, além das grades curriculares que compunham cada curso.

-----  
16.DECRETO 11.600 de 14 de janeiro de 1969 (art. 1)"Os Conservatórios estaduais de música adaptar-se-ão, a partir do ano letivo de 1969, às Resoluções do CEE, à Lei Federal 4.024, de 20 de dezembro de 1961 (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional) e, demais normas do Sistema Estadual de Ensino.

Com os objetivos mencionados anteriormente, no art. 2 do decreto 3.870/52 ficou estabelecido que o ensino nos Conservatórios Estaduais de Música compreenderia os seguintes cursos e suas respectivas grades curriculares:

I - O Curso de Professor de Música:

Cadeiras	1º ano	2º ano	3º ano	4º ano	5º ano
Teoria, Ditado e Solfejo	x	x	x		
Piano	x	x	x	x	x
Canto Coral	x	x	x		
Pedagogia Aplicada à Música	x	x			

II - Curso de Canto

Cadeiras	1º ano	2º ano	3º ano	4º ano	5º ano	6º ano
Teoria, Ditado e Solfejo	x	x	x			
Piano (facultativo)	x	x	x	x	x	
Canto	x	x	x	x	x	x

III - Cursos de Viola, Flauta e Clarinete

Cadeiras	1º ano	2º ano	3º ano	4º ano	5º ano	6º ano
Teoria, Ditado e Solfejo	x	x	x			
Viola, Flauta e Clarinete	x	x	x	x	x	x

#### IV - Cursos de Violino, Violoncelo e Piano

Cadeiras	1º ano	2º ano	3º ano	4º ano	5º ano	6º ano	7º ano	8º ano	9º ano
Teoria, Ditado e Solfejo	x	x	x						
Violino, Violoncelo e Piano	x	x	x	x	x	x	x	x	

#### Observação

A letra x indica em qual ano do Curso o aluno frequentaria esta cadeira.

O ensino em cada conservatório, abrangeria nove (9) cadeiras, assim discriminadas:

- Cadeira de Solfejo, Ditado e Teoria
- Cadeira de Canto Coral
- Pedagogia Aplicada à Música
- Cadeira de Canto
- Cadeira de Flauta
- Cadeira de Clarinete

- Cadeira de Violino e Viola
- Cadeira de Violoncelo
- Cadeira de Piano
- Cadeira de Piston (sic) e Trombone

Quanto ao conteúdo ou aos programas das cadeiras de cada curso, segundo o art. 11 do Decreto 3.870/52, seriam organizados pelos respectivos docentes, examinados pela Congregação (professores e diretor) e aprovados pela Secretaria da Educação. Ficou estipulado também neste Regulamento o número de peças e autores que seriam executados nos Cursos de Piano e Violino.

A discussão em torno dos conteúdos que comporiam o programa anual era travada entre os professores do estabelecimento. Tais programas e conteúdos, segundo depoimento (TIRADO, março/93), tinham em sua maioria influências da organização programática dos conteúdos ministrados no Conservatório Mineiro de Música, no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro e no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo; visto que, em sua maioria, os profissionais que tinham curso superior frequentavam ou tinham frequentado estas escolas.

No Regulamento dos Conservatórios ficou estipulado somente o número de peças a serem executadas, sendo que todos os exercícios, estudos e peças, nos exames de

qualquer natureza, seriam escolhidas no respectivo programa de ensino. Só foi mencionado que os programas dos Cursos de instrumento e de Canto compor-se-iam dos seguintes elementos: Técnica pura, estudos, exercícios e peças diversas.

Para o Curso de Piano:

1<sup>o</sup>, 2<sup>o</sup> e 3<sup>o</sup> anos - nove (9) estudos e sete (7) peças;  
4<sup>o</sup>, 5<sup>o</sup> e 6<sup>o</sup> anos - oito (8) estudos, cinco (5) peças de Bach e cinco (5) autores diversos;  
7<sup>o</sup>, 8<sup>o</sup> e 9<sup>o</sup> anos - cinco (5) estudos, quatro (4) prelúdios e fugas de Bach, uma (1) sonata e um (1) compositor brasileiro.

Para o Curso de Violino:

1<sup>o</sup> ano - quatro (4) estudo e duas (2) peças;  
2<sup>o</sup> ano - oito (8) estudos (2<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> posições, 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> posições) e uma (1) peça;  
3<sup>o</sup> ano - dois (2) estudos de Dont, dois (2) de Polo, duas (2) peças (tempos concertinos e sonatinas);  
4<sup>o</sup> ano - dois (2) estudos de Polo, dois (2) de Kreutzer e duas (2) peças (idem);  
5<sup>o</sup> e 6<sup>o</sup> anos - dois (2) estudos de Kreutzer, dois (2) de Fiorillo e duas (2) peças (idem);  
7<sup>o</sup>, 8<sup>o</sup> e 9<sup>o</sup> anos - dois (2) estudos, duas (2) peças de Bach e duas (2) peças diversas (concerto ou sonatas

completas).

#### 2.4.1 Avaliações

No que se refere às formas e tipos de avaliações foram bastante especificadas, o que permite uma maior clarificação na compreensão do ensino ministrado nos conservatórios. Tais avaliações permitem vislumbrar um ensino com argüições, exercícios práticos e ainda provas escritas em algumas disciplinas (DECRETO-LEI 3.870/52, art. 45).

O sistema de avaliação utilizado nos conservatórios estava dividido em provas parciais, exames finais e de segunda época. As provas parciais eram realizadas no final de cada semestre, sendo, portanto, duas provas parciais por ano. Ambas as provas seriam realizadas mediante conteúdo cumulativo, onde englobariam toda matéria do programa ministrado até a realização da prova. O exame final também versaria sobre toda a matéria do programa.

Desta forma, cada prova parcial e exames finais teriam provas práticas, orais e escritas, isto é, se as disciplinas as permitissem. Sendo assim, em Teoria Musical e Solfejo as provas parciais e exames finais constariam de três partes: escrita, prática e oral; nas demais cadeiras ditas "teóricas" as provas parciais teriam provas escritas e os exames finais duas partes: escrita e oral; a parte

oral destes exames versaria sobre toda a matéria do programa.

No que se refere ao Curso de Instrumentos (piano, violino e violoncelo) as provas parciais e exames finais teriam, até o terceiro ano, duas (2) partes práticas, do quarto ano ao sexto ano, de três (3) partes prática e a partir do sétimo ano, de quatro (4) partes práticas; nas classes de instrumento de sopro estas provas constariam de duas (2) partes práticas até o antepenúltimo ano de cada curso e de três (3) partes nos três (3) últimos anos; nas classes de canto, as provas parciais e exames finais constariam de três (3) partes práticas.

Estas partes práticas, do exame de instrumento, dizem respeito aos elementos que comporiam os programas (técnica pura, estudos, exercícios e peças) como por exemplo: os exames do Curso de Piano, do primeiro ao terceiro ano, compor-se-iam de duas (2) partes práticas (estudos e peças); do quarto ao sexto ano, constituir-se-iam de três (3) partes práticas (estudos, Bach e peças); do sétimo ao nono ano, formar-se-iam de quatro (4) partes práticas (estudos, Bach, sonata e um compositor brasileiro), e assim por diante.

Com aproveitamento anual que deveria ultrapassar a média de 50 %, os alunos dos conservatórios frequentavam

duas aulas por semana de Teoria, Ditado e Solfejo e duas de instrumento, sendo que eles deveriam participar das aulas de canto coral. "Na classe de Canto Coral, a frequência será obrigatória, constituindo-se em condição de inscrição aos exames das demais disciplinas "(DECRETO no 3.870/52, art. 63).

## 2.5 - Condições de Ingresso dos Professores

Quando se trata do corpo docente que atuava nos conservatórios, observa-se que apesar das determinações do Governo Estadual no que se referia ao preenchimento das cadeiras por professores chamados "catedráticos", em sua maioria estas escolas não dispunham desta categoria de professores. Sendo assim, os chamados professores "interinos" predominavam no quadro dos docentes dos conservatórios estaduais.

Enquanto os professores catedráticos seriam nomeados pelo Governador do Estado mediante a aprovação em concurso de provas e títulos, os professores interinos seriam nomeados e, posteriormente, prestariam exame de suficiência, e seriam encarregados da regência das cadeiras que não eram preenchidas por docentes concursados.

Através do Decreto-lei 3.870/52 foram regulamentados os concursos de provas e títulos exigido para o cargo de

professor catedrático. Para o concurso de títulos os elementos que comprobariam o mérito dos candidatos seriam: diplomas, estudos e trabalhos artísticos ou científicos, realizações práticas de natureza técnica ou profissional, desempenho de funções públicas e técnicas relacionadas com a disciplina do concurso. O concurso de provas, destinado a verificar o conhecimento, a técnica e a experiência do candidato, constaria da defesa da tese apresentada, da prova escrita, aula didática e prova prática (no caso de instrumento).

Para o preenchimento interino das cadeiras o candidato se submeteria a uma prova de suficiência com as seguintes provas:

I - Para os Cursos de Instrumentistas e Canto

- a - Executar uma peça do último ano do respectivo curso, à escolha do candidato;
- b - Executar um estudo sorteado entre nove (9) que seriam selecionados com quinze (15) dias de antecedência, por uma comissão examinadora, constituída de cinco membros e nomeada pelo Secretário da Educação.

II - Para o Curso de Teoria, Ditado e Solfejo as provas consistiriam de :

- a - ditado modulante num tom de três ou mais acidentes, compasso simples ou composto;

b - Solfejo à primeira vista, com acidentes, compasso e modo diferentes do ditado;

III - Para o Curso de Canto Coral:

a- Solfejo de uma melodia inédita, cantada com letra, dando quinze minutos de prazo para o seu estudo, sem auxílio de qualquer espécie;

b - Ditado harmônico, a quatro vozes.

Para ambas as categorias de professores, que compusessem a comunidade escolar, cumpriria "executar o programa da disciplina a seu cargo, manter organizados os diários de classe e "participar de todas as atividades sociais promovidas no estabelecimento, principalmente, as comemorações cívicas" ( DECRETO-LEI 3.870/52, art. 20, p. 80). Aos diretores caberia não só ter em vista as finalidades do conservatório sob os aspectos artísticos, intelectual e social, fiscalizando a observância dos programas, mas também trabalhar junto à administração de todo o patrimônio escolar.

Poucos conservatórios contavam com professores qualificados ao nível especificado pelo regulamento, e aos professores interinos cabiam ministrar o ensino nas escolas criadas pelo Governo Estadual. Muitas vezes sem curso superior, tais professores procuravam repassar seus conhecimentos musicais adquiridos em estabelecimentos

particulares e em outras escolas em funcionamento na época. Observa-se, desta forma, diferenças bastante distintas, em cada conservatório, podendo até vislumbrar algumas iniciativas bastante individuais no que se refere à aplicação prática do ensino de música.

## 2.6 - Professores de Música e o ensino musical nas Escolas Normais e regulares

### 2.6.1 - A aula de música nas escolas regulares

O ensino de música estava previsto nas escolas primárias do País desde 1928 (Decreto nº 3.281 de 23 de janeiro de 1928 e pelo Decreto nº 2.940 de 22 de novembro de 1928) e só se tornou obrigatório em todos os níveis a partir da Reforma de Ensino em 1931 (Decreto nº 19.890 de 18 de abril de 1931, art. 3). Do ano de 1931 até 1942, quando é promulgada, por iniciativa do então Ministro de Vargas, Gustavo Capanema, a Lei Orgânica do Ensino Secundário (Decreto-lei nº 4.244 de 9 de abril de 1942), o ensino de música esteve sob a designação de aula de música.

Esta Lei Orgânica, cujo objetivo é a valorização do ensino técnico-profissional, inclui a disciplina música com a denominação de canto orfeônico. Segundo Souza (1991, p. 8), no período anterior a 1942 o que se entendia por música nas escolas era o ensino do canto orfeônico, sendo que

neste decreto pôde-se obter a "oficialização" da prática orfeônica com o objetivo de "desenvolver elementos essenciais da moralidade: o espírito de disciplina, a dedicação aos ideais e a consciência das responsabilidades" (art. 23). Apesar de não prever uma carga horária ou a execução de um programa específico, o canto orfeônico deveria estar integrado ao processo da vida escolar.

Em 1946, após a queda de Vargas e do Estado Novo, foram baixados novos Decretos-Lei também denominados de Leis Orgânicas do Ensino, que dariam novas disposições ao ensino no Brasil: Lei Orgânica do Ensino Primário (Decreto-lei nº 8.529, de 2 de janeiro de 1946), Lei Orgânica do Ensino Normal (Decreto-lei nº 8.530, de 2 de janeiro de 1946), dentre outras. Em ambas as Leis, nem a carga horária e nem os programas foram especificados para a prática do canto orfeônico nas escolas. Apesar disso, observa-se mudanças estratégicas nas orientações quanto ao ensino, onde termos como: desenvolver "elementos da moralidade", "espírito de disciplina", "dedicação aos ideais", "consciência da responsabilidade", "consciência patriótica foram substituídos por desenvolver "o espírito de cooperação", "o sentimento de solidariedade social", "o bem-estar individual e coletivo", "o sentimento de unidade nacional", "fraternidade humana".

Além destas Leis, também foi promulgada a Lei Orgânica

do Canto Orfeônico (Decreto-lei nº 9.494, de 22 de julho de 1946) cujo objetivo era organizar o ensino de canto orfeônico no Brasil (em escolas especializadas). Tal Lei determinou que o ensino de canto orfeônico teria por finalidade (art. 1):

I - Formar professores de canto orfeônico;

II - Proporcionar aos estudiosos os meios de aquisição de cultura musical, especializada, de canto orfeônico;

III - Incentivar a mentalidade cívico-musical dos educadores.

Cabe mencionar que as disposições contidas nesta Lei dizem respeito ao ensino de canto orfeônico ministrado em escolas denominadas "conservatórios", onde os professores seriam preparados para atuarem nas cadeiras de canto orfeônico das escolas pré-primárias, primárias e de grau secundário. Tais estabelecimentos deveriam estar equiparados ao Conservatório Nacional de Canto Orfeônico<sup>17</sup> sediado no Rio de Janeiro( ), seriam fiscalizados e orientados pelo Ministério da Educação e Saúde e por inspetores nomeados para tal fim. Sendo assim, esta Lei viria reafirmar, principalmente, a necessidade de

---

17. Criado em 1942 pelo Decreto nº 4.993, por iniciativa de Gustavo Capanema, estava "destinado à formação de professores e com o objetivo de orientar, tecnicamente, as iniciativas dessa natureza em todo o país, cumprindo-lhe ainda fiscalizar a observância de todos os atos oficiais referentes ao ensino de canto orfeônico" (VILLA-LOBOS, 1946, p. 559).

formar professores desta disciplina.

Segundo Besen (1991, p. 129) após 1945 (segunda fase do canto orfeônico que se estende até sua pulverização e extinção na década de 60), devido à falta de sistematização, o ensino musical e os ideais do canto nas escolas não se adequaram ao momento histórico, o ensino do canto orfeônico ficou ameaçado, tendo como consequência a paulatina desagregação do ensino de música nas escolas<sup>18</sup> ( ).

A situação do ensino do canto orfeônico nas escolas, na década de 50 caracteriza-se pelas discussões surgidas tanto em torno dos seus ideais de renovação e reconstrução nacional apoiada no tripé disciplina, civismo e educação artística quanto na forma como a aula de música (canto orfeônico) estava sendo aplicada nas escolas. A não adequação do conteúdo político do canto orfeônico aos ideais liberais-democráticos da sociedade brasileira pós-ditadura Vargas, a ausência de uma sistematização do ensino musical, tal como Villa-Lobos havia concebido, tornou-se necessário repensar e revisar os seus procedimentos e

---

18. Ver por exemplo: APESNOESP/1956 - A Associação dos professores do Ensino Secundário e Normal do Estado de São Paulo se reúne e elabora um "Manifesto", onde se discute a situação da cadeira de Canto Orfeônico no Projeto de Lei das Diretrizes e Bases da Educação Nacional que tramitava no Senado Federal. Discute também, a importância do canto nas escolas e a "gravidade dos efeitos que traria a aprovação dos dispositivos que reduzem a disciplina Canto Orfeônico à mera prática educativa, sem nota" (p. 36).

concepções. Estas circunstâncias responsáveis pelo declínio esvaziamento paulatino do ensino do canto orfeônico nas escolas oficiais.

Nota-se que os programas, os conteúdos e as "orientações metodológicas" quanto ao ensino de canto orfeônico( <sup>19</sup> ), antes disseminadas pelo Ministério da Educação e Cultura através de Portarias, folhetos e boletins do SEMA( <sup>20</sup> ), aos poucos foram deixando de acontecer, relegando às Secretarias de Educação e às Delegacias Regionais de Ensino o encargo da divulgação dos conteúdos programáticos e a fiscalização do ensino de música nas escolas oficiais.

Neste contexto, em 1952, no início do governo de Kubitschek em Minas Gerais, uma comissão de educadores

---

19. Clarice Canabrava, professora de canto orfeônico, em artigo publicado pela Revista Atualidades Pedagógicas em agosto de 1956 O Canto Orfeônico e o problema do método, faz considerações a situação em que se encontrava o canto orfeônico e aponta a necessidade da sistematização do seu ensino do canto orfeônico.

↳ Carlos 'Besen' (1971) discute em seu trabalho se o canto orfeônico consistiria um método?

20. Segundo Fuks (1991, p. 119), o SEMA foi criado em 1932 por Anísio Teixeira, então Secretário da Educação da Prefeitura do Rio de Janeiro (DF), com o nome de Serviço de Música e Canto Orfeônico, passando em 1933 a denominar-se Superintendência de Educação Musical e Artística - SEMA e, em 1936, Serviço Nacional de Educação Musical do Departamento de Educação Complementar. Villa-Lobos foi seu primeiro diretor, e este órgão tinha como objetivo promover cursos e orientar os professores de Música e Canto Orfeônico das escolas oficiais.

nomeada pelo Governo do Estado procedeu à revisão dos programas de ensino primário implantados em 1941 e, posteriormente, efetivar-se-iam, segundo Juscelino, novas medidas no setor do Ensino Normal. Assim, em outubro de 1952 foi publicado na Revista do Ensino, editada pela Secretaria da Educação, o programa de canto, e os objetivos, as finalidades e os valores aula de música nas escolas mineiras.

#### 2.6.2 - O Curso de Professor de Música

Com o objetivo de ampliar o ensino musical no Estado de Minas Gerais (Mensagem nº 211, 1951) e preparar professores que atuariam nas cadeiras de música e canto coral dos estabelecimentos estaduais de ensino (Lei nº 811, 1951) foi criado nos conservatórios o Curso de Professor de Música. Tal ampliação se daria na medida em que os professores atuassem nas escolas oficiais, "prestigiando não só o ensino de música, como também suas finalidades no campo da educação geral" (id, ibdem).

Quando se trata deste Curso de Formação de Professores nos Conservatórios, observa-se não só a necessidade da formação profissional, mas também a necessidade de aproveitamento deste pessoal nas escolas do Estado.

"Os conservatórios objetivam-se aproveitar e instigar verdadeiras vocações e ao mesmo tempo possibilitando à nossa mocidade uma

profissão lucrativa"(Mensagem nº 211, 1951).

.....

"O Curso de Professor de Música tem como objetivo o preenchimento das cadeiras de Canto Coral e Orfeão das Escolas Normais, Institutos, Orfanatos, Grupos Escolares e demais estabelecimentos de ensino do Estado" (Lei nº 811 [de criação], 1951).

Surgiram nesta época serviços de orientação pedagógico-musical com técnicos especializados<sup>21</sup>, junto às Delegacias de Ensino e ao mesmo tempo Cursos Emergenciais de Preparação e Aperfeiçoamento de Professores<sup>22</sup>. Em Minas Gerais, em 1954, foi instalado o Curso Intensivo de Música e Canto (Kubitschek, Mensagem do ano 1954), promovido pela Secretaria da Educação junto ao Governo do Estado e visava orientar os docentes interinos e contratados para ministrarem a cadeira de Música e Orfeão nas escolas oficiais. Além disso, tornou-se pensamento do governo criar um Conservatório de Canto Orfeônico, o que não se concretizou. " E pensamento do Governo criar um

-----

21.Nélson Montmoréncy em artigo publicado pela Revista Atualidades Pedagógicas (1952), menciona a importância educativa do canto orfeônico, apontando as iniciativas pioneiras deste ensino no Estado de São Paulo. Além disso, aborda a importância do Serviço de Orientação desenvolvido por Técnicos especializados junto às Delegacias de Ensino.

22.Estes cursos eram promovidos em vários Estados para a preparação dos professores de canto orfeônico. Em Minas Gerais, além dos Cursos de Professores de Música dos conservatórios estaduais e do Conservatório Mineiro de Música haviam cursos preparatórios para os concursos desta cadeira.

Conservatório Estadual de Canto Orfeônico" (SALGADO, Mensagem, ano de 1955).

Segundo D. Cora P. Caparelli<sup>23</sup> ( ), existiam três objetivos nítidos do Curso de Professor de Música na década de 50:

"a - Transmitir o conhecimento musical - nas escolas regulares e nos próprios conservatórios;

b - Dar cultura;

c - Preparar o ouvinte ou o executante" (Depoimento, maio, 1993).

Sendo assim, observa-se uma gama de atribuições dadas ao professor de música que não lhes foi conferida no Projeto, e na Lei que criou os conservatórios. Do professor de música esperava-se não só sua formação pedagógica, mas também habilidades performáticas. Segundo vários entrevistados que estiveram envolvidos com os conservatórios nos anos 50, " havia uma certa discriminação e deprestígio ao aluno (a) que optava pelo Curso de Professor de Música".

"A maioria destes alunos não avaliavam

---

23. Cora Pavan Caparelli (depoimentos em agosto/92 e em maio/93) é diretora fundadora do Conservatório Estadual de Música de Uberlândia. Na década de 50 ministrava aulas particulares e suas alunas faziam os exames no Conservatório de Uberaba. Sempre exerceu intensa atividade musical na cidade de Uberlândia, onde reside.

o que eles poderiam fazer pelo ensino de música. Os próprios professores não estavam alertas para o cabedal de material de trabalho que tinham em mãos - por conhecerem música de forma que esta atuasse no desenvolvimento integral dos alunos que iriam para as escolas" (CAPARELLI, Depoimento, maio, 1993).

Constata-se, desta forma, um fato interessante que permeará e trará conseqüências para o ensino de música no Brasil não só a década de 50, mas até hoje: a dualidade entre o professor de música e o executante. Tal fato será analisado posteriormente.

Ainda, em relação ao Curso de Professor de Música, observa-se várias divergências, entre os conservatórios, quanto ao currículo e aos conteúdos programáticos das disciplinas deste curso. Constata-se que apesar das disciplinas básicas do currículo constarem na Lei de Criação e no Decreto de Regulamentação, os conservatórios possuíam uma certa autonomia no que dizia respeito aos conteúdos e até na nomenclatura das cadeiras ministradas nestes estabelecimentos. Tal fato se dava, principalmente, segundo alguns depoimentos, para facilitar a execução dos programas propostos por estas escolas, como por exemplo: a Lei nº 811 criava para o Curso de Professor de Música, a cadeira de Canto Coral e Pedagogia aplicada à Música com duração de três (3) anos; em São João del Rei o aluno teria três (3) anos de Canto Coral e dois (2) anos de Pedagogia

Aplicada à Música.

Na cadeira de Canto Coral, apesar de diferir de conservatório para conservatório, estudava-se, segundo depoimento (TIRADO/93), não só a teoria do canto coral em si, mas também regência coral; além de ser um "curso completo", um "conhecimento amplo" da música, englobando conteúdos que iam da História da Música, Apreciação Musical, até métodos de educação geral e musical.

E bom mencionar que, inicialmente, na Lei nº 811 (de Criação) Canto Coral e Pedagogia Aplicada à Música consistiam em apenas uma cadeira. No entanto, no Decreto 3.870/52 de Regulamentação foi estipulado no art. 63 que os alunos de todos os cursos deveriam frequentar a cadeira de Canto Coral. Sendo assim, nota-se, que apesar de não constar na grade curricular "oficial" dos Cursos de Instrumentos, esta cadeira era ministrada a todos os alunos. Desta forma, a cadeira de Canto Coral e Pedagogia Aplicada à Música foi dividida em duas: de um lado Canto Coral, e do outro lado Pedagogia Aplicada à Música.

Algumas das diferenças curriculares mencionadas podem ser verificadas no seguinte convite de formatura:

"Seis moças, depois de cursarem 3 anos de Teoria Musical e Solfejo, 2 anos de Harmonia, 3 anos de Canto Coral, 1 ano de Pedagogia Musical, 1 ano de Ciências Físicas e Biológicas, 1 ano de História da Música e 5 anos de Piano receberão seus

diplomas de professoras de música que lhes conferem o direito de nomeação em qualquer estabelecimento de ensino estadual. Executarão o seguinte programa: Chopin - Fantasia Improviso, op.66; Dvorak - Dança Slava nº 10; Albeniz - Rumores de La Caleta; Schubert - Scherzo op. posth; F. Mignone - Valsa de Esquina nº 1; J. Ibert - O Burrinho Branco" (Uberaba, Lavoura e Comércio, 28 de maio de 1956).

Destas disciplinas, as mais comuns no restante dos conservatórios estaduais era Teoria, Ditado e Solfejo e Piano. Em Teoria, Ditado e Solfejo trabalhava-se os pontos comuns (claves, tonalidades, escalas, transposição, ornamentos, etc), além de ditados e solfejos melódicos e rítmicos. A cadeira Piano, do Curso de Professor de Música, seguia a mesma estrutura dessa cadeira no Curso de Instrumentistas, só que com a duração de cinco (5) anos ao invés de nove (9) anos.

Observa-se, assim, que apesar de terem a mesma entidade mantenedora - O Estado -, e de possuírem uma estrutura curricular semelhante, o ensino de música diferia bastante entre os conservatórios que funcionavam na década de 50. É possível fazer tal afirmação na medida em que se analisa os depoimentos e os conteúdos das disciplinas ministradas nestas escolas.

### 2.6.3 - Professor de Música e as escolas mineiras

Na década de 50 as escolas oficiais contavam com a disciplina Canto orfeônico no currículo. Devido às várias

conseqüências da falta de sistematização do ensino desta disciplina e seus ideais já não se adequarem ao momento histórico em que viviam os meios políticos da época, o canto coletivo estava ameaçado de extinção. A falta de professores que ministrassem esta cadeira nas escolas era freqüente e, cada vez mais, se tornava difícil encontrar professores habilitados que atuassem nas escolas e estabelecimentos oficiais.

No caso específico de Minas Gerais, algumas vezes os professores de música atuavam nas escolas oficiais, principalmente, no Curso Normal, onde atender-se-ia a clientela que trabalharia no ensino primário o que, segundo os objetivos do Estado, possibilitaria uma ampliação mais rápida do ensino. Apesar disso, com a ênfase no ensino do instrumento, os alunos (as) dos Cursos de Professores de Música preferiam exercer suas atividades pedagógicas nos próprios conservatórios (Tirado/93). Sendo assim, o processo, aos poucos, foi caindo em círculo vicioso, onde o conservatório preparava professores para o próprio conservatório.

Observa-se, assim, que a ampliação do ensino de música proposta pelo Estado, que deveria ser alcançada em conseqüência do intercâmbio entre os conservatórios e as escolas regulares, não foi inteiramente concretizada. Mesmo porquê, além de serem poucos os conservatórios no Estado,

poucos destes instituíram de imediato o Curso de Professor de Música.

Apesar disso, segundo Maria Eunice Lacerda<sup>24</sup> ( ), "alguns trabalhos nas escolas eram bons, pois os professores eram mais preparados" do que os que normalmente atuavam no ensino de música das escolas. Ainda ,segundo Maria Luisa Castro<sup>25</sup> ( ) o programa de música (canto) geralmente era fixado pela Secretaria da Educação e " a partir daí, muitas vezes eram montados os programas dos conservatórios".

É importante mencionar, que os problemas surgidos em decorrência da ausência de sistematização do ensino de canto orfeônico, a falta de professores e as discussões surgidas, na década de 50, em torno da filosofia orfeônica fará com que o canto praticamente se extinga da escola oficial. Posteriormente a figura do Professor de Música será substituída pela figura do Educador Musical, que será instituído nos conservatórios pelo Decreto 11.600, de 14 de janeiro de 1969.

---

24. Maria Eunice Lacerda (depoimento, março/93) é ex-diretora, aposentada do Conservatório Estadual de Diamantina. Durante a década de 50 participou da reivindicação pedindo a instalação do Conservatório Estadual de Diamantina.

25. Maria Luisa Castro (depoimento agosto/92 ) foi aluna do Curso de Professor de Música na cidade de Uberaba, concluindo este curso e atuando em escolas estaduais, no ensino de canto orfeônico, ainda na década de 50.

## 2.7 - O ensino propriamente dito - versão oficial e a prática

Quando tratou-se da criação e da institucionalização - pelo Estado - do ensino de música nos conservatórios mineiros, procurou-se questionar a prática deste ensino nessas escolas, assim como a efetivação ou não das finalidades e dos objetivos propostos pelas Leis, pelos Regulamentos e pelos discursos.

Além dos objetivos e finalidades já mencionados com relação à formação de profissionais (cantores, instrumentistas e professores de música) e as atribuições delegadas aos conservatórios estaduais, é importante discutir o art.5 do Regulamento dos Conservatórios (Decreto-lei nº 3.870, de 8 de setembro de 1952). Tal artigo determina que aos diretores caberia "ter sempre presente, no exercício de suas funções, a finalidade do conservatório sob os aspectos artísticos, intelectual e social.

No que se refere a este artigo pode-se verificar com nitidez a indicação de três aspectos sob os quais os conservatórios deveriam exercer suas funções educacionais. Apesar de haver poucas indicações das funções dos conservatórios sob estes aspectos, pelo menos claramente,

através dos depoimentos das pessoas que estiveram de alguma forma ligadas com a criação dos mesmos - ex-alunos, ex-professores e ex-diretores - tornou-se possível compreender melhor o ensino nestas escolas, em face dos aspectos mencionados.

Sob o aspecto artístico, os conservatórios estavam comprometidos com a formação de instrumentistas e cantores. Curiosamente, verificou-se que os professores de música praticamente estavam excluídos, a não ser que fossem "bons pianistas". Desta forma, este aspecto achava-se ligado com "audições ou auditórios" - recitais cujo objetivo era a "discussão de temas adequados, ou a execução de técnica aprimorada visando ao desenvolvimento intelectual, social e artístico dos alunos" (art. 35, Decreto 3.870). Em outras palavras, o ensino encontrava-se mais preocupado com a "performance instrumental" do que com o ensino de música de forma que se compreendesse a sistematização do conhecimento musical, que "atuaria na formação integral do homem" (KUBITSCHEK, 1951-1955, p. 272).

Sob o aspecto intelectual, observa-se nos conservatórios estaduais que o ensino estava voltado para o estudo da Teoria Musical - "conhecimentos teóricos". Os Cursos de Instrumentos não diferiam muito dos demais existentes no País na época, e o Curso de Formação de Professores, que "hipoteticamente" poderia fornecer

recursos para a compreensão dos processos de aprendizagem envolvidos no ensino de música, e se tornar numa "arma" para o entendimento do "aspecto intelectual" envolvido no ensino da música, não estava comprometido com a preparação de professores de iniciação musical.

Por último, o aspecto social estava relacionado com as atividades realizadas nos conservatórios tanto dentro quanto fora da escola. Este aspecto ainda está associado ao objetivo de preservar e desenvolver a cultura artístico-musical mineira. Além disso, o art. 20 do Decreto-Lei 3.870/52 menciona que: "São deveres dos professores participar das atividades sociais promovidas no estabelecimento, principalmente nas comemorações cívicas" (DECRETO-LEI nº 3.870, art. 20). Desta forma, percebe-se neste artigo e nos depoimentos, mais uma vez, a música ligada ao canto e a aprendizagem de hinos cívicos e canções comemorativas da Pátria. Tal fato demonstra a amplitude do ensino esperado dos Cursos de Formação de Professores, pois além da formação "musical" (teórica e instrumental) estes alunos deveriam estar preparados para atuarem nas cadeiras de música das escolas regulares da época, que, aliás, ainda utilizavam o canto orfeônico em seus currículos. Villa-Lobos já dizia: "Entoando canções e hinos comemorativos da Pátria, na celebração dos heróis nacionais, a infância brasileira vai se impregnando aos poucos desse espírito de

brasilidade que no futuro deverá marcar os seus atos e adquire, sem dúvida, o que é sobretudo apreciável, uma consciência musical autenticamente brasileira" (VILLALOBOS, 1946, p. 502).

Além do lado cívico que o aspecto social abarca, constata-se, mais do que nunca, que a importância de se estudar música estava no estudo do instrumento. "Os alunos que estudavam no Curso de Professores de Música só se sobressaíam se "tocassem bem o piano". Se de um lado estava a importância de se estudar o piano e o violino, do outro lado estava o valor simbólico da música como "status cultural", que permeia por décadas o ensino de música no Brasil. Posteriormente este lado do aspecto social será abordado com maior ênfase.

Apesar de perceber nos discursos oficiais do Governo J.K algumas menções à importância dos métodos e das pesquisas, observa-se que nos conservatórios o ensino permaneceu nos moldes dos demais já existentes no país, onde predominava o ensino de instrumentos e de canto.

Em consequência disso, ensinava-se (nos Cursos de Professores de Música) na disciplina de Pedagogia Aplicada à Música, e Canto Coral: "propriedades da inteligência - as funções desta e as relações com o ensino da música, planos de aula enfatizando a história e o ensino prático de hinos cívicos, os recursos do canto orfeônico - manossolfa,

saudações cívicas, afinação, canções de vários compositores. Além disso, abordava-se o canto com seus conteúdos específicos: gestos de regência coral, classificação, extensão e colocação da voz, expressão no canto e a organização coral ou orfeônica" (Arquivo do Conservatório de Juiz de Fora, 1959).

Estes conteúdos focalizados tinham o objetivo de preparar professores de música que atuariam nas cadeiras de Música e Orfeão nas Escolas Primárias e Normais. Os programas deste curso não observa os conteúdos básicos adotados no ensino de Canto nas escolas oficiais que, geralmente, eram publicados pela Secretaria de Educação<sup>26</sup> ( ). Por serem poucos e não atenderem a demanda no Estado, ou melhor, por não conseguirem formar um número suficiente de professores de música que atuassem nas escolas, coube à Secretaria da Educação promover o Curso Intensivo de Música e Canto, em 1954, que "visava orientar os docentes interinos e contratados, da cadeira" e compreendia as seguintes disciplinas:

I - Teoria Musical

- a- teoria musical, propriamente dita;
- b- didática do som;

---

26. PROGRAMA de Canto a ser ministrado nas escolas estaduais mineiras Revista do Ensino, 1952.

c- didática do ritmo;

II - Canto Orfeônico

a- teoria e prática do canto orfeônico;

b- prática de regência;

III - Apreciação Musical

IV - Fisiologia da Voz e Higiene do Aparelho Fonador

V - Pedagogia Aplicada à Música

VI - História da Música e Elementos do Folclore Musical.

Através destas disciplinas visualiza-se o que se esperava dos Professores de Música formados pelos conservatórios, que em suas cidades geralmente atuavam nas Escolas Normais preparando futuros (as) mestras que também ensinariam música nas escolas primárias. Ao serem apresentados como "centros de pedagogia musical", os conservatórios deveriam orientar o ensino de música nas escolas. Isso quase nunca ocorreu, apesar de que em algumas cidades, onde o Curso de Professor de Música consolidou-se, as provas para ingresso no magistério das cadeiras de música das escolas oficiais ocorriam muitas vezes nos conservatórios. Com o declínio do canto nas escolas e a conseqüente decadência paulatina do Curso de Professor de Música, substituído pelo Curso de Educação Musical na

década de 60<sup>27</sup>), o ensino dos conservatórios estaduais solidificou-se em torno dos Cursos Técnicos em Instrumentos e em Canto.

A ampliação do ensino de música no Estado de Minas Gerais, preconizada por Kubitschek na Mensagem nº 211, deu-se na medida em que a tutela do Estado permitiu com que praticamente isentasse os alunos ditos "carentes" das taxas que normalmente eram cobradas. Assim, possibilitou que um número maior de pessoas tivessem acesso à uma escola de música. No restante, o ensino de música firmou-se, ao longo dos anos, em torno do ensino instrumental.

No que se refere aos programas e aos conteúdos didáticos adotados nos conservatórios, nota-se uma disparidade grande de conservatório para conservatório. Segundo Cora Caparelli (maio, 1993), cada diretor tinha um pensamento e quando se encontravam, os objetivos propostos eram bastante divergentes. "Tinha professor-diretor que estava no cargo e desempenhava bem para não perder a função. Outros não tinham um ideal, uma política e filosofia educacional" (CAPARELLI, Depoimento, maio de 1993). O "método" utilizado dependia do diretor, que

---

27. DECRETO 11.600, de 14 de janeiro de 1969. Aprova o novo Regulamento dos Conservatórios Estaduais de Música dividindo o ensino em Ciclo Ginásial (4 séries) e em Ciclo Colegial (3 séries); todos os cursos com a mesma duração. O Curso de Professor de Música passou a ser denominado de Curso de Educação Musical.

segundo esta professora, girava em torno do ensino musical dentro dos parâmetros de Sá Pereira<sup>28</sup> ( ), sendo que outros diretores considerados "menos tradicionais" empregavam "metodos" como o de Gazzi de Sá<sup>29</sup> ( ).

Desta forma, o ensino de música em Minas Gerais, firma-se aos poucos, em cada conservatório, com características bastante próprias: deve-se isso, em primeira instância, ao quadro de docentes componentes de cada uma destas escolas. Com isto, observa-se a diferenciação entre os conteúdos ministrados nas cadeiras estipuladas pela Lei de Criação e pelo Decreto de Regulamentação sem, no entanto, haver diferenças na "essência" pedagógica do ensino de música destas escolas.

Constata-se algumas características que são comuns e persistem no ensino dos conservatórios, dentre elas: programas de ensino próprios, preocupação em seguir o sistema de avaliação proposto pelo Regulamento, dualidade

---

28.SÁ PEREIRA, Antônio (1888-1966) exerceu intensa atividade pedagógica nas décadas de 20, 30 e 40, principalmente, no Rio de Janeiro. Um dos principais responsáveis pela difusão dos ideais da Escola Nova, aplicados ao ensino de música, no Brasil.

29.Gazzi de Sá foi professor de canto orfeônico, colaborou com Villa-Lobos na implantação do canto orfeônico, no Rio. Desenvolveu um sistema de leitura relativa e a voz é o elemento de maior importância. Suas idéias foram difundidas, principalmente, através dos cursos que era convidado a dar em várias cidades do país.

entre professor de música e instrumentistas - ensino coletivo x individual -, além da hierarquização deste ensino.

Em que consiste esta hierarquização? Consiste não só na "valorização" em níveis diferentes de um curso ou de outro, mas também nas "orientações programáticas" dirigidas aos Cursos de Piano e Violino, e na diferenciação da duração dos Cursos ministrados nos conservatórios. O que justifica a diferenciação de duração entre os Cursos de Piano, Violino e Violoncelo - nove (9) anos e o Curso de Viola, Flauta e Clarinete - seis (6) anos? Por que a ausência de especificações com relação aos programas de violoncelo, viola, flauta, clarinete, piston e trombone? Sem discutir-se a hierarquização do ensino dos conservatórios em termos de quantidade - duração dos cursos - e qualidade, observa-se com clareza a diferenciação existente entre o professor de música e o instrumentista. Este posicionamento, sem dúvida, influenciará na maneira como a estrutura pedagógica do ensino musical se estruturará nos conservatórios estaduais, então criados.

## CAPITULO III

### 3 - Concepções pedagógico-musicais e o ensino nos conservatórios na década de 50

#### 3.1 - Introdução

Este capítulo tem como objetivo abordar as concepções pedagógico-musicais do ensino de música ministrado nos conservatórios mineiros. Levando em consideração o momento e as tendências em educação musical no Brasil e em Minas Gerais, na época, examinar-se-á os fundamentos ideológicos, metodológicos e pedagógicos, e a organização programática do ensino de música nestas escolas. As tendências pedagógico-musicais brasileiras da época aparecerão em contraponto com o ensino aplicado nos conservatórios. Tentar-se-á também, discutir, algumas, destas concepções confrontando-as com estudos atuais e discussões sobre as mesmas.

No capítulo 1 foram lançados questionamentos acerca da iniciativa do Estado de Minas Gerais em criar, oficializar e institucionalizar escolas de música, como por exemplo: A criação destes conservatórios estaria relacionada com o

declínio - ausência de professores - de canto orfeônico nas escolas e a necessidade de profissionalização na área? Ou, estaria mais ligada a uma proposta individual ou de pequenos grupos de representantes políticos do que a uma proposta de ensino de música amparada em fundamentos específicos?

Estes questionamentos permitiram o surgimento de um direcionamento na análise e na discussão do ensino ministrado nestas escolas a fim de esclarecer não só a iniciativa da criação dos conservatórios, mas também compreender as concepções e a aplicação deste ensino nestes estabelecimentos na época.

No caso específico desta pesquisa, "os pontos de vista e os conceitos referentes à música e seus efeitos na vida do homem" - fundamentação legal e política - constam nas Leis, nos Decretos e nos discursos de J.K e Clóvis Salgado, governador e vice-governador, respectivamente, na época da criação. Isto decorreu do fato de não serem encontradas instruções ou orientações quanto aos conteúdos ou metodologias que seriam aplicadas no ensino dos conservatórios, e que provavelmente eram repassadas pelos técnicos de educação do ensino de música e canto das escolas e conservatórios mineiros (Portaria nº 373, 1954). Porém, contrapondo estes documentos, os depoimentos e as concepções das tendências do ensino de música no

Brasil, na década de 50, pode-se reconstruir alguns dos fundamentos do ensino de música nestes conservatórios.

A análise deste material permitirá a visualização não só dos fundamentos ideológicos, metodológicos e pedagógicos, mas também das concepções tanto oficiais quanto práticas deste ensino de música. Não se pretende estudar ou descrever "métodos pedagógicos" utilizados no ensino musical destas escolas, mas sim, entender os princípios "oficiais/práticos" que nortearam os processos musicais-educacionais nos conservatórios estaduais mineiros.

Apesar de ter sido mencionado e discutido anteriormente a presença do "discurso amplo" de J.k, a falta de um embasamento pedagógico ou de orientações específicas quanto ao ensino ministrado nas escolas de música, criadas por Kubitschek, é possível vislumbrar determinados aspectos dos seus discursos, referentes às artes e à música, que possibilitaram entrever alguns posicionamentos úteis na compreensão do ensino de música que era proposto e esperado nos conservatórios estaduais. Não se discute "falta de orientação específica" em termos da prescrição de programas de ensino, mas sim, da ausência de suportes educacionais que norteariam a prática pedagógica do ensino de música nestes estabelecimentos.

Quando se trata do ensino ministrado nestas escolas, é importante não esquecer a impossibilidade de generalizar os programas de ensino utilizados nos conservatórios. Conforme mostrou-se no capítulo 2, cada escola apesar da grade curricular semelhante, na maioria das vezes, tinha suas particularidades pedagógicas, principalmente, as programáticas. Mesmo assim, é possível fazer o estudo do ensino e das concepções pedagógicas destas escolas, uma vez que a situação do ensino em sua essência - fundamentos ideológicos, metodológicos e pedagógicos - podem ser considerados os mesmos.

### **3.2 - Concepções do ensino de música ministrado nos conservatórios**

#### **3.2.1 - Fundamentos Ideológicos**

Vários fatores foram indicados como sendo agentes que proporcionaram a iniciativa, por parte do Governo Mineiro, da institucionalização do ensino de música em escolas especializadas. Apesar de não ser clara a intenção de "democratização" do ensino de música, percebe-se no conteúdo dos pronunciamentos de Juscelino e Clóvis Salgado a necessidade não só de atender a um número maior de alunos, mas também de incentivar e preservar as manifestações culturais regionais. O mérito desta iniciativa consiste, principalmente, na "ampliação" do ensino musical, visto que, no Estado, em geral, este ensino

se restringia ao ministrado em aulas ou escolas particulares, e nas cadeiras de canto orfeônico dos estabelecimentos oficiais.

A partir do momento em que tais governantes assumiram a responsabilidade, pelo menos em seus discursos, de "promover o aprimoramento das artes em estabelecimentos de ensino especializado" (KUBITSCHKEK, 1953, p. 273) e se preocuparam com os rumos do ensino musical em Minas Gerais, criaram-se os conservatórios. Estas escolas, que também tinham o objetivo de contribuir no desenvolvimento da cultura musical mineira e, ao mesmo tempo, atuar na preservação da mesma, ainda hoje, são mantidas pelo Estado. Esta institucionalização consiste num fato importante, no entanto, questiona-se, no momento, as concepções do ensino de música aplicado nestas escolas criadas por Kubitschek na década de 50. Como parte deste questionamento, é indispensável analisar os fundamentos ideológicos do governo mineiro ao implementar o ensino de música no Estado de Minas Gerais na década de 50.

Uma das maiores dificuldades em examinar esta questão está na pouca documentação e na inexistência de um projeto concreto de implantação do ensino musical nestes conservatórios na década de 50. As menções ao papel, aos objetivos dos conservatórios e às concepções de arte e música contidas no discurso do, então, Governador J.K, e a

aplicação prática das aulas de música nestas escolas permitirão elucidar os principais fundamentos ideológicos do ensino de música ministrado nos conservatórios.

No entanto, cabe mencionar, que por não ser músico, nem tão pouco pedagogo, os discursos de Kubitschek carecem de especificidade técnica ; portanto a sua utilização na análise do ensino de música aplicado nos conservatórios será respaldado pela prática deste mesmo ensino.

Assim, enfatizando a necessidade de elevar o "nível cultural do povo mineiro" (SALGADO, 1955), de "valorizar o homem através do desenvolvimento cultural em suas múltiplas expressões" (KUBITSCHEK, 1953, p. 168) empreendeu-se a criação e a institucionalização dos conservatórios estaduais. Deste ponto de vista, a música é considerada de vital importância no desenvolvimento da educação e da cultura.

Como a música desenvolveria a cultura do povo? Desenvolveria, na medida em que possibilitaria a convivência do homem com as "mais variadas formas de expressão dos sentimentos, anseios e aspirações". Desta forma, seria possível avaliar a "grandeza da alma, a força da inteligência, a intensidade do sentimento, a elevação da conduta moral dos agrupamentos sociais, das cidades e dos povos (KUBITSCHEK, 1951-1955, p. 272).

Sob este ponto de vista, observa-se que a música é tida como um elemento de cultura geral<sup>30</sup> ( ), pois requer a participação do homem como um todo - sensorial, afetivo, mental e espiritual que, com o desenvolvimento destas faculdades, favorecerá a formação da personalidade humana. Constata-se, no entanto, que não há menção de como estas faculdades desenvolver-se-ão para chegar ao nível de "formação do homem integral".

Juscelino Kubitschek (1951-1955, p.272) menciona que a música na vida do homem serve de recreação, auxilia na expressão dos sentimentos e envolve os "amplios movimentos do espírito: conhecer, sentir e compreender". Desta forma, tem-se algumas das concepções da música e do seu ensino, divulgados no discurso oficial do governo.

E importante salientar estas concepções das funções da música ou suposições com relação aos seus efeitos na vida humana, pois estes suportes conceituais provocam sérias

---

30. Esta postura também é difundida por Edgar Willems (1889-1978) e na década de 30 já havia, no Brasil, algumas menções às suas concepções do ensino de música. Para Willems, a música é um elemento de cultura geral. O desenvolvimento das faculdades sensoriais, afetivas, mentais e espirituais favorece a formação da personalidade humana" (WILLEMS, 1971, p.1).

31

implicações educacionais( ). Se a música é vista como uma fonte de prazer, a prática do seu ensino provavelmente será afetada por esta posição tanto na sua aplicação na situação de ensino quanto na sua experimentação. Vários autores, como Burney (apud Swanwick, 1991, p.10 ) colocam a música como prazer, mas apesar do prazer fazer parte da experiência musical seria um absurdo limitá-la a este tipo de função.

Analisando ainda os discursos proferidos pelo Governo Mineiro, ressalta-se o fato de J.K mencionar que a música envolve compreensão, sentimento e conhecimento. Com relação à prática educacional esta menção demonstra a "consciência" de que a música não envolve somente "capacidades inatas", mas envolve também a aprendizagem - conhecimento.

Ao mesmo tempo em que, por um lado, constam nestes discursos que a música envolve conhecimento, sentimento e compreensão, por outro existem referências tratando estas capacidades como amplos movimentos do espírito (KUBITSCHKE, 1951-1955, p. 272). Analisando, então, estas referências, constata-se que J.K, ainda que intuitivamente, faz alusões à música não só como sentimento, mas também como

---

31.Ver, por exemplo, discussão a este respeito em Swanwick (1991) e na conferência (a ser publicada nos Anais da ABEM) apresentada no II Encontro Anual da ABEM por Liane Hentschke (1993), onde a autora aborda a questão da importância da Teoria para a fundamentação da prática educacional em música.

aprendizagem - conhecer e compreender. Diz-se intuitivamente, pois os elementos contidos na experiência do homem com a música são mais do que "amplos movimentos do espírito". Em música, conhecimento, sentimento e compreensão envolvem processos mentais-psicológicos e emocionais compostos de esquemas cognitivos complexos (MARTINS, 1991; SWANWICK, 1991).

Destaca-se dentre estas posturas quanto ao ensino e à aprendizagem da música e das artes no Estado, o reconhecimento da necessidade da passagem da inteligência na sensibilidade. Reconhecendo que a arte possui uma "cultura própria", Kubitschek aponta que é necessário "aprender música" e para isso seria necessário escolas especializadas.

No que se refere às pesquisas, segundo Vieira (1988, p.53), a concepção deste governador significa a necessidade de uma atitude crítica em face ao conhecimento internacional, pesquisando sempre e tendo em vista as tendências contemporâneas em arte confrontando-as com a sensibilidade criativa, tradicional da cultura mineira. Através da pesquisa seria possível resgatar e atualizar esta cultura. No ensino dos conservatórios, o confronto entre o moderno e a cultura nacional e regional pode ser detectado nos seguintes apontamentos: "os conservatórios objetivam-se desenvolver e preservar a cultura artístico-

musical mineira mediante a execução de composições musicais antigas e modernas de autores nacionais e estrangeiros (Lei nº 811, 1951).

Quando se trata da necessidade de métodos, Kubitschek se reporta à importância essencial do ensino musical para o desenvolvimento das faculdades mentais, espirituais e intelectuais do homem. Faculdades estas que fornecerão elementos para a exteriorização da sensibilidade humana. Daí, chega-se a um dos principais pontos das concepções de J.K quanto à música e ao ensino da mesma: a sua função educativa.

Mencionando com frequência a função educativa da música e da arte, esta se tornou um dos principais fundamentos disseminados por Kubitschek quando criou e institucionalizou os conservatórios em Minas Gerais. Esta função educativa é importante na compreensão das posturas divulgadas por Juscelino, principalmente, porque na época, na década de 50, ainda utilizava-se a música nas escolas - 'o canto orfeônico' - como forma de educar civicamente e, ao mesmo tempo, disciplinar através do ensino musical.

No entanto, Juscelino vê a música não como uma forma de "disciplinar", "doutrinar", tal como era abordada no canto orfeônico, mas como "forma de educar", no sentido de fornecer elementos que agissem e facilitassem a

exteriorização da sensibilidade (Vieira, 1988, p. 46). A educação, isto é, o ensino, seria o recurso que forneceria os mecanismos para que esta exteriorização ocorresse.

" ... não basta a prodigalidade com que a natureza, a história e o gênio da nossa terra nos oferecem ... à nossa arte. Podemos conceber obras e criar estilos, tal não faremos, entretanto, sem as virtudes dos métodos, a fecundidade das pesquisas e os dons da cultura" (KUBITSCHK, 1944, apud VIEIRA, 1988, p. 18).

Segundo Juscelino (Mensagem nº 211, 1952), é sabida a fundamental importância da música no desenvolvimento da cultura e da educação do povo. Considerando este apontamento, a música não só "educa" como também atua no processo educacional na medida em que ajuda no desenvolvimento das faculdades humanas( ).

Desta forma, sob os pontos de vista abordados nos documentos oficiais emitidos pelo Governo na época da criação dos conservatórios, a música, além de ser um elemento de cultura geral, era também um instrumento do desenvolvimento da inteligência. Ao mencionar a necessidade de ampliação do ensino de música, no Estado, Juscelino

---

32. Segundo o Sinapem (1987) o ensino da música pode ser justificado por motivos extramusicais ou por considerações referentes às características intrínsecas à própria música ajudando a desenvolver diferentes áreas da aprendizagem, referentes aos domínios cognitivo, psicomotor e afetivo. - Peters e Miller discutem o conteúdo e a estrutura do conhecimento em cada um destes domínios (1982, cap. 7, 8 e 9).

aponta que assim atender-se-ia "suas verdadeiras finalidades no campo da educação geral" (Mensagem nº 211, 1951).

Como, então, a música desenvolveria a educação do povo? Da mesma forma que desenvolveria a "cultura do homem" - música como um elemento de cultura geral - o desenvolvimento da educação ocorreria na medida em que o contato homem e música envolveria a participação do homem como um todo, com suas faculdades afetivas, mentais e espirituais.

Este envolvimento do homem com a música, segundo Clóvis Salgado (1969, p.32), abrange: ensino, técnica e arte. Enquanto o ensino - aprendizagem desenvolve a inteligência, a técnica é o recurso para o domínio das atividades musicais; como arte, a música auxilia na expressão de idéias e sentimentos.

Sem dúvida alguns destes apontamentos são importantes na compreensão da ideologia educacional subjacente ao ensino ministrado nos conservatórios; no entanto, a grande dificuldade em assimilar de forma coerente estes fundamentos está nas contradições dos mesmos.

Apesar da preocupação com a necessidade dos métodos, com a passagem da inteligência na sensibilidade, e afirmar a necessidade do conhecimento e da compreensão do fenômeno

musical, Kubitschek entra em contradição quando diz em seus discursos que "cabe aos governantes atender aos pendores artísticos da juventude mineira" (Mensagem, ano de 1952), e que "os conservatórios objetivavam-se instigar verdadeiras vocações" (KUBITSCHKEK, Mensagem no 211, 1952). Desta forma, nota-se a dubiedade quando se trata da crença na questão do "dom musical".

Outra contradição diz respeito à criação do Curso de Professor de Música. Apesar de divulgar a idéia de "educar pela música" no sentido de fornecer elementos para o desenvolvimento da inteligência e das capacidades de expressão dos sentimentos, este curso estava destinado à preparação de professores que atuariam nas cátedras de Canto Orfeônico dos estabelecimentos oficiais, que, aliás, na época, defendiam "educar pela música" no sentido de "disciplinar e desenvolver os sentimentos cívicos"<sup>33</sup>( ).

### 3.2.2 - Fundamentos Metodológicos e Pedagógicos

Como já foi mencionado, apesar dos pronunciamentos e as concepções de música propagadas pelo Governo Mineiro não especificarem metodologias e aspectos técnicos do ensino musical, procurar-se-á a partir do discurso oficial,

---

33. Carlos Besen (1991) discute o canto orfeônico face aos ideais de renovação e reconstrução nacional apoiados no tripé disciplina, civismo e educação artística, no período de 30 a 45.

dos depoimentos, das Leis e dos Decretos juntamente com os aspectos práticos chegar aos fundamentos metodológicos e pedagógicos do ensino ministrado nos conservatórios mineiros na década de 50.

Partindo da premissa de que a música é importante na educação, que atua não só no desenvolvimento da cultura, como também é possível "aquilatar, através dela - da música, a grandeza da alma, a força da inteligência, o equilíbrio, a elevação da conduta moral do povo" (KUBITSCHKE, 1953, p. 272), J.K. apresentou à Assembléia Legislativa o Projeto de Lei que criava e institucionalizava o ensino de música nos conservatórios nos "moldes dos já existentes no país" (Mensagem nº 211, 1952).

Desta forma, mais uma vez, reforça-se um ensino de música baseado no modelo de conservatórios, que têm como matriz o Conservatório de Paris, já bem estabelecido e arraigado no país (MARTINS, 1992, p. 10). Devido as circunstâncias educacionais estabelecer-se-ia nestas escolas, quando criadas, Cursos de Instrumentos e Canto, e o Curso de Professor de Música que forneceria pessoal para atuarem no magistério das cadeiras de música das escolas regulares. Assim, apesar de numa outra situação e com objetivos que pretendiam "ampliar" o ensino musical no Estado, este ensino fixar-se-ia com base no ensino

instrumental. Esta forma de focalizar o ensino já estava sendo questionada na década de 20 e foi retomada por Luciano Gallet<sup>34</sup>( ), Sá Pereira e Mário de Andrade<sup>35</sup>( ), na década de 30. Contemporaneamente, este sistema de ensinar música continua sendo discutido e revisto os seus efeitos na educação musical brasileira<sup>36</sup>( ).

No currículo destas escolas implantadas em Minas Gerais a ênfase está, principalmente, no ensino de piano e de violino: "o piano era o instrumento mais procurado", "exigia-se uma técnica perfeita" (LACERDA, março/93), "era preciso, no mínimo, cinco horas de estudo por dia para que terminássemos os programas estipulados" (TIRADO, março/93).

---

34.GALLET, Luciano (1893-1931) foi compositor, professor, pianista, regente e folclorista. Em 1931, quando era diretor do Instituto Nacional de Música atendendo a um pedido do então Presidente da República, Getúlio Vargas, juntamente com Mário de Andrade e Sá Pereira, elaborou um programa de reforma do ensino oficial de música. Deste programa fazia parte uma cadeira intitulada Método Dalcroze, o que demonstra a preocupação com uma metodologia da formação de uma base musical. A preocupação com a iniciação musical tinha como objetivo também, fornecer subsídios para que se mudasse no Brasil a ênfase no ensino virtuosístico do instrumento, de caráter individualista, e se enfatizasse a formação do "músico completo".

35.Mário de Andrade no discurso "Oração do Paraninfo (1935) refere-se ao ensino ministrado nos conservatórios brasileiros e critica os malabarismos virtuosísticos que predominavam no ensino de música, no Brasil. Além disso, menciona a importância da "elevação cultural" da música na forma de oficialização e institucionalização do ensino musical por parte dos Governos.

36.Ver R. MARTINS, Anais, 1992; A.OLIVEIRA, Revista da ABEM, 1992.

Sendo assim, o ensino estruturar-se-ia em torno do ensino dos instrumentos.

Observa-se no art. 35 do Decreto-lei 3.870/52 que as audições ou recitais teriam como objetivo "examinar a exibição de técnica aprimorada por parte dos alunos". Assim, constata-se a "oficialização" da ênfase na virtuosidade instrumental.

Desta forma, o ensino nos conservatórios passaria a conviver com a dualidade entre instrumentista e professor de música: Segundo depoimentos, "os professores de música eram aqueles que não tinham muita facilidade para o piano" (OLIVEIRA, março/93)<sup>37</sup> ( ), "os professores de música eram discriminados por que atuavam nas escolas (CASTRO, agosto/92).

Criado com o objetivo de formar professores habilitados a ministrar o ensino de canto orfeônico nas escolas oficiais, o Curso de Professor de Música focalizaria não só a formação do instrumentista envolvendo teoria musical, história da música e apreciação musical, mas também a pedagogia, os recursos e as técnicas utilizadas no ensino do canto orfeônico.

---

37. Maria José Oliveira (depoimento, março/93) foi aluna do Curso de Professor de Música do Conservatório de Música de Uberaba, na década de 50.

Procurando fornecer elementos para que se "ampliase" no Estado o ensino musical nas escolas, empreendeu-se a institucionalização do Curso de Professor de Música nos Conservatórios e a realização de Cursos Emergenciais para solucionar os problemas surgidos em decorrência da ausência de professores habilitados a ministrarem a disciplina de Música e Orfeão nas escolas regulares. Tais problemas surgiram, em primeira instância, das implicações sociais e políticas do canto orfeônico e dos questionamentos surgidos, na década de 50, nos meios educacionais em torno das mesmas.

Neste ambiente de circunstâncias político-educacionais, o Curso de Professor de Música não conseguiria sustentar-se em "pé de igualdade" com os Cursos de Instrumentos. Além das discussões em torno do canto orfeônico, do não atendimento da demanda de professores em suas cidades e regiões, e o que se esperava do "novo educador musical", este curso será substituído, na década de 60, pelo Curso de Educação Musical.

" Os conteúdos transmitidos nos conservatórios eram ensinados aos alunos dos Cursos Normais das escolas regulares. Trabalhando com os alunos dos Cursos Normais, que também atuavam nas escolas oficiais do Ensino Primário, os professores de música preparados nos conservatórios desencadeariam um "fio longo". Este "fio longo" seria conseguido na medida em que o aluno da Escola Normal aprenderia música e também ensinaria na escola primária, pois somente os professores dos conservatórios

não supriam a demanda" (CAFARELLI, depoimento, maio/93).

Tendo como base as concepções que enfocam a formação do homem integral através da música, que desenvolverá as suas faculdades afetivas, mentais e espirituais, são estipuladas (art. 5, Decreto-lei 3.870/52) as finalidades dos conservatórios sob três aspectos: artísticos, intelectual e social. Assim, estes estabelecimentos de música estariam comprometidos não só com a formação artística e intelectual dos seus alunos, mas também com a sociedade.

Quanto aos aspectos intelectual e artístico, os conservatórios estariam empenhados na formação musical dos alunos e diziam respeito, principalmente, à aquisição de "conhecimentos" em teoria musical e habilidades técnicas na execução instrumental: "a grande preocupação intelectual era com a teoria musical, que muitas vezes travava o ensino do piano", "as aulas práticas (de piano) nos conservatórios eram muito melhores do que as de teoria. Geralmente os professores não conseguiam manter o interesse dos alunos nesta disciplina" (DINIZ, agosto/92)<sup>38</sup>), "tocar bem era considerado uma arte" (CASTRO, agosto/92).

---

38. Inês Maria Diniz (depoimento, março/93) foi aluna do Curso de Professor de Música no Conservatório de Música de Uberaba. Atuou nas cadeiras de canto orfeônico nas escolas estaduais, na época.

Constata-se, deste modo, a associação do ensino de Teoria musical com o aspecto intelectual, enquanto que a execução instrumental se associa com o aspecto artístico. Desta forma, percebe-se, sob este aspecto, a deturpação do processo de aquisição do conhecimento musical, onde a execução instrumental está dissociada da teoria, tendo assim, de um lado a "prática" e do outro a "teoria". No entanto, considerando os conhecimentos dos processos envolvidos na aprendizagem musical, pode-se afirmar que ambos os aspectos-intelectual e artísticos (executar) - estão interligados. A execução instrumental também é um processo intelectual que envolve esquemas de aprendizagem complexos (MARTINS, 1985, p. 28), onde a aquisição da técnica está conjugada numa seqüência de crescimento musical contínuo.

O aspecto social estava relacionado com as atividades extra-classes, tanto dentro quanto fora dos conservatórios. O art. 20 do Decreto-lei 3.870/52 determinava que "são deveres dos professores participar das atividades sociais promovidas no estabelecimento, principalmente, as comemorações cívicas". Assim, percebe-se o comprometimento destas escolas na preparação de professores para atuarem no canto orfeônico dos estabelecimentos oficiais: "Nós éramos responsáveis pela preparação das festas da Semana da Pátria, da Inconfidência Mineira; era trabalho nosso" (OLIVEIRA, depoimento, março/93).

Por outro lado, o aspecto social estava associado à função das escolas junto às comunidades; mesmo não sendo objeto de menção explícita por J.K, pelo menos percebe-se nos depoimentos esta outra faceta: o de "status cultural": "Nós éramos privilegiados por estudar num conservatório de música" (PEREIRA, março/93)<sup>39</sup> ( ), "poucos alunos conseguiam chegar ao final do curso, devido às dificuldades enfrentadas no cumprimento dos programas de piano" (LACERDA, março/93). Se de um lado estava a importância ou o "status" de se estudar piano e violino, do outro lado estava o valor simbólico da música, muitas vezes associado a uma elite de alunos que estudavam música nestas escolas.

Sob estes aspectos, os documentos oficiais mencionam a importância atribuída à música no "desenvolvimento da educação e da cultura do povo", e apontam o objetivo do Estado em ampliar o ensino de música: "os conservatórios objetivam constituírem-se em núcleos de pesquisa musical e de orientação pedagógica" (KUBITSCHKEK, Mensagem nº 211, 1952). Assim, nota-se a reafirmação dos objetivos do Governo Mineiro em "prestigiar o ensino de música e "atender suas verdadeiras finalidades no campo da educação geral" (id,ibdem).

---

39. Maria Barrozo Pereira (depoimento, março/93) foi aluna do Curso de Piano do Conservatório Estadual de Leopoldina, na década de 50.

O ensino nos conservatórios, desta forma, seria responsável não só pela preparação pedagógica dos alunos, mas também estava comprometido com a orientação do ensino de música - canto orfeônico - nas escolas oficiais, em suas cidades e regiões: "as alunas davam aulas, principalmente, nos Cursos Normais, pois as alunas deste Curso atuavam no Curso Primário e só assim, atenderiam um número maior de alunos ao mesmo tempo " (DINIZ, agosto/93).

Com o objetivo de organizar o ensino de canto orfeônico no Brasil, o Governo Federal promulgou a Lei Orgânica do Canto Orfeônico (Decreto-Lei nº 9.494, de 22 de julho de 1946). Durante a década de 50 enfrentou-se no Brasil vários problemas com o ensino de canto orfeônico tanto na falta de professores especializados quanto na metodologia utilizada. Assim, as dificuldades surgidas, no País, em torno da preparação de professores terá, na década de 50, a proliferação de Cursos de Especialização e os Emergenciais, promovidos em sua maioria pelas Secretarias de Estado da Educação. A SEMA, órgão federal que orientava o ensino do canto orfeônico nas escolas oficiais, com a saída de Villa-Lobos e o fim do Estado Novo, tornou-se menos rígida em relação à orientação que dava aos professores de música e estes sem esta realimentação não sabiam o que ensinar.

As discussões em torno dos novos rumos da educação

geral tratavam não só dos objetivos do ensino do canto orfeônico, como também da utilização deste no currículo das Escolas Normais. O caráter profissionalizante destes Cursos fazia com que se questionasse a sua estrutura curricular: "Não se justificava, que disciplinas como Psicologia, Pedagogia e Didática só aparecessem na última série do 1º e do 2º ciclo da Escola Normal enquanto o canto orfeônico, por exemplo, aparecia em todas as séries do currículo" (ROMANELLI, 1991, p. 165).

Sendo assim, a criação dos conservatórios e o objetivo de transformar estas escolas em centros de orientação pedagógica estaria ligada ao canto orfeônico. O ensino de música ampliar-se-ia na medida em que os conservatórios preparassem professores para lecionarem esta disciplina nas escolas oficiais. No entanto, é importante mencionar que as orientações oferecidas pelos conservatórios às escolas oficiais não foram frequentes e nem sempre forneciam professores para as escolas oficiais: "nós preferíamos dar aulas de piano ou de teoria musical nos conservatórios" (PEREIRA, março/93).

Tratando-se do ensino ministrado nos conservatórios pode-se dizer que não havia um método pedagógico

40  
 específico: "os métodos utilizados( ) eram: Bertini, Czerny, Gurlitt, Berens e outros", " como livros de teoria musical usávamos o Samuel Archanjo e como método de Solfejo, o Bona" (MIRANDA, março/93). Assim, evidencia-se a utilização de caminhos trilhados por aqueles que aspiram o virtuosismo. Segundo Martins (1992, p. 98), estes exercícios executados no piano, grafados musicalmente, são a referência simbólica para uma tradição oral que está concentrada de maneira subjetiva na pessoa do professor - com seus gostos, preferências e preconceitos.

Visualizando-se o ensino dos conservatórios, sob o prisma do ensino instrumental, constata-se que sua prática metodológica e pedagógica estaria na maioria das vezes ligada aos alunos talentosos e às "capacidades inatas técnicas e musicais" dos alunos. Desta forma, o ensino de música aplicado nestas escolas estaria comprometido em "atender aos pendores e às vocações artísticas dos mineiros" (Mensagem nº 211, 1951).

No que se trata às metodologias utilizadas nos conservatórios, Cora Caparelli (depoimento, maio de 1993),

---

40. Nota-se que os "métodos" mencionados nos depoimentos referem-se aos "livros" utilizados no ensino de instrumento. Segundo Martins (1992, p.98), "muitos destes - ainda conhecidos e adotados na prática musical vigente - pouco têm de metódico ou de sistemático, caracterizando-se muito mais como manuais de treinamento, de adestramento, ignorando os processos de construção do significado, da expressão e da interpretação musicais.

menciona que "a prática de ensino de música mais difundida nos Conservatórios consistia na adoção de exercícios propostos por Sá Pereira, principalmente, no que se refere ao solfejo e ao treinamento auditivo. Alguns professores "mais modernos", segundo esta professora, utilizavam Gazzi de Sá". Os demais depoimentos não demonstraram o conhecimento das tendências e dos processos utilizados em educação musical no Brasil na época, e nem souberam justificar ou fundamentar suas concepções do ensino de música. Este desconhecimento permite notar a "tradição oral" existente neste ensino, que evidencia a pouca preocupação com os critérios para a estruturação e avaliação dos processos de aprendizagem.

No sistema de avaliação nota-se a ênfase nas provas orais-argüições, principalmente, nas cadeiras de Teoria, Ditado e Solfejo. No geral, a aprendizagem era avaliada através de provas escritas, práticas e orais. As provas práticas aconteciam nos Cursos de instrumentos, enquanto que os cursos ditos "teóricos" tinham os três tipos de provas: escritas, orais e práticas. Os alunos seriam avaliados em provas contínuas revelando um ensino preocupado com "conceitos verbais" em detrimento da aquisição do conceito musical a partir da vivência e da experimentação do fenômeno musical.

Analisando e discutindo estes aspectos do ensino de

música ministrado nos conservatórios avista-se, então, a ênfase no ensino do instrumento resultando na dualidade entre professor de música e instrumentista, ou seja, ensino coletivo x individual. Enquanto o Curso de Professor de Música estava comprometido com o fornecimento de recursos e "conhecimentos" referentes ao canto coletivo aplicado nas escolas, os Cursos de Instrumentos focalizariam a formação do instrumentista virtuose que, por sua vez, estariam indiscutivelmente aliados aos alunos "talentosos". Considerando estes aspectos do ensino ministrado nos conservatórios, as concepções abordadas no discurso oficial e os depoimentos que demonstram as facetas "práticas" deste ensino, pode-se formar um quadro preciso das características da aula de música destas escolas, na década de 50.

### 3.2.3 - Organização programática do ensino musical nos conservatórios

Criados com objetivo de ampliar o ensino de música, os conservatórios estavam comprometidos com a formação de instrumentistas, cantores e professores de música. Além disso, os conservatórios tinham o intuito de se tornarem centros de pedagogia, que exerceriam a função de orientar o ensino de música nas escolas regulares, em suas cidades e regiões.

Se de um lado a formação profissional nestas escolas de música estava ligada à preparação de professores de música, por outro estava relacionada com a preparação de instrumentistas. Devido aos fatores que já foram mencionados, os Cursos nos Conservatórios Estaduais Mineiros desenvolver-se-iam em torno da formação técnica de instrumentistas, principalmente, de pianistas.

Quando se trata da orientação programática, isto só ocorreu para os Cursos de Piano e Violino. Quanto aos demais Cursos, não havia menção aos conteúdos que seriam estudados. Os programas de ensino seriam organizados pelos docentes da cadeira, examinados pela Congregação (diretor, professores interinos e catedráticos) e, posteriormente, aprovados pela Secretaria de Estado da Educação (art. 71, Decreto-lei 3.870/52).

As orientações apontadas nos art. 50 e 51, art. 52 e 53, Decreto -lei 3.870/52, respectivamente, referentes à organização programática dos Cursos de Instrumentos (piano e violino) indicavam a quantidade de estudos e peças que deveriam constar nos programas dos conservatórios. Cada programa de ensino dos Cursos de instrumentos, tanto de piano e de violino quanto dos outros Cursos de instrumentos, criados nos conservatórios, deveria estar dividido em: técnica pura, estudos, exercícios e peças diversas (art. 49, Decreto-lei 3.870/52). Cada exame de

instrumento, era denominado de "prova prática" e constaria, de acordo com estas orientações, de duas, três e quatro partes práticas. No Curso de Piano, por exemplo, cada exame continha estudos e peças (1º ao 3º ano); estudos, J.S.Bach e peças (4º ao 6º ano); estudos, prelúdios e fugas de J.S.Bach, uma sonata e peças (7º ao 9º ano), respectivamente. Além disso, entre as peças executadas deveria constar sempre uma obra de compositor brasileiro.

"Esses conservatórios mantidos pelo Estado, têm por objetivo ... bem como desenvolver a cultura artístico musical do povo, mediante exercícios práticos e audições de alunos, nos quais sejam executadas as mais seletas composições musicais antigas e modernas de autores nacionais e estrangeiros" (Lei nº 811, de 13 de dezembro de 1951).

Estas eram as principais preocupações com relação aos programas de instrumentos. Como o Estado não especificou os programas a serem utilizados nos conservatórios, geralmente estas escolas tinham como base os programas utilizados em escolas conceituadas da época. Segundo Abgar Tirado, ex-aluno e ex-diretor do Conservatório Estadual de São João del Rei (depoimento, março/93), os conservatórios estaduais seguiam mais ou menos os conteúdos estudados no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, no Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro, no Conservatório

Dramático e Musical de São Paulo e no Conservatório Mineiro de Música".

Constata-se também a utilização dos programas adotados nas referidas escolas, no Relatório de Atividades do Conservatório "Lia Salgado" de Leopoldina, do ano de 1956:

"Os programas que foram adotados neste conservatório, tanto de teoria como de piano, são os atualmente adotados no Conservatório Brasileiro de Música, uma vez que não recebemos os usados nos conservatórios. Procuramos seguir o Regulamento quanto ao número de peças a serem tocadas por cada aluno durante o ano e também, quanto aos autores das mesmas para os respectivos anos. As alunas de piano do segundo ano, aprenderam a executar os exercícios de Bach e uma sonatina inteira; as do terceiro ano tiveram os exercícios de Bach e uma sonata de Beethoven. Estas foram as peças clássicas, acompanhadas dos estudos de mecanismo e de peças ligeiras" (Arquivo do Conservatório Estadual de Leopoldina, 1956).

Ainda, segundo Abgar Tirado, "os conservatórios eram obrigados a seguir um programa rígido na época que exigia no mínimo cinco (5) horas de estudo por dia". Em que consistia este programa rígido?

Como já foi mencionado, a não especificação do programa de ensino a ser utilizado nos conservatórios estaduais, fez com que estas escolas utilizassem os adotados em estabelecimentos conceituados da época, sobretudo do Rio de Janeiro e São Paulo. Estas escolas

estipulavam os "métodos" e as peças a serem estudadas em cada ano do instrumento.

Cabe mencionar que as peças eram de livre escolha e também estavam classificadas por série. Esses tipos de programas, segundo Abgar Tirado, eram bastante utilizados na época. Além disso, dentro do número de peças estipuladas no Regulamento, deveria constar sempre peças de compositores brasileiros, conforme constava na Lei nº 811, de 13 de dezembro de 1951, e reiterado no art. 1, do Decreto-Lei 3.870/52. Dos compositores nacionais com obras mais executadas, nas aulas de piano ministradas nos conservatórios, eram: Lorenzo Fernandez, Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo -Guarnieri, Barrozo-Neto, Souza Lima, dentre outros.

Quando se trata dos programas de instrumentos utilizados nos conservatórios, estes apresentam algumas diferenças que dizem respeito, principalmente, à escolha dos "métodos" nas diferentes séries dos Cursos. No entanto, tendo como base as orientações do Decreto 3.870/52, os programas teriam a mesma estrutura. Esta estrutura e a divisão dos "métodos" por série pode ser verificada no Programa adotado no Conservatório Estadual "Lia Salgado" de Leopoldina no ano de 1956 (em anexo).

No geral, a preocupação no ensino do instrumento

estava, em primeira instância, centrada na formação técnica do aluno. Observando esta forma de elaborar os programas de ensino do instrumento, nota-se a ênfase na aquisição da virtuosidade (habilidades motoras) que, por sua vez, estava associada à aquisição de "técnica aprimorada". Para cumprir com este objetivo os conservatórios deveriam promover "recitais e auditórios" (Decreto-lei 3.870/52, art. 35).

Desta forma, constata-se no ensino dos conservatórios a persistência no ensino individual - virtuosístico que, como já foi dito, vinha sendo combatido no Brasil, desde a década de 20, quando educadores como Sá Pereira, Mário de Andrade, Luciano Gallet discutiam e procuravam novos rumos <sup>41</sup> para a formação do músico completo( ).

Segundo Martins (1992, p. 98), a concepção do músico-virtuoso-gênio provocou o afunilamento dos interesses e dos processos de conhecimento musical de maneira quase que exclusiva, reduzindo-os a uma interpretação mecânica e repetitiva. Assim, as poucas iniciativas de compreensão, do . . .

---

41. Esta proposta de formação do músico completo, divulgada por Mário de Andrade, Sá Pereira e Luciano Gallet, foi boicotada. Enquanto diretor do Instituto Nacional de Música, Gallet juntamente com estes educadores, tentou implantar uma reforma no ensino de música nesta escola. Esta reforma visava, através da musicalização do aluno pelo Método Dalcroze, a socialização do músico. Forneceria também subsídios para o desenvolvimento sistemático da música de conjunto dificultando assim, a virtuosidade individualista. (ANDRADE, 1934, in: GALLET, 1934).

processo cognitivo, afetivo e psicomotor envolvido na execução instrumental fez com que o ensino do instrumento se consolidasse em torno da "tradição oral" - concentrada na maneira subjetiva do professor - tão comum na prática do ensino de música ainda vigente no Brasil.

Nos conservatórios, nota-se esta tradição oral não só no que se refere aos Cursos de Instrumentos, mas também no ensino das cadeiras de Teoria Musical, Ditado e Solfejo: "ensinava-se o comum em teoria musical: claves, pautas, tonalidade, etc" (TIRADO, março/93), "para crianças ensinava-se mais devagar, porque elas demoram mais a aprender " (CASTRO, agosto/92), "não me lembro de nenhum método de educação musical, que era utilizado" (DINIZ, agosto/92).

Para compreender melhor a organização e a estrutura do Curso de Teoria, Ditado e Solfejo, transcreve-se abaixo o programa de ensino adotado no Conservatório Estadual de Música "Lia Salgado ", no ano de 1956:

" 1º e 2º ano (Parte teórica)

- 1 - Noções musicais. Pauta, clave, notas, figuras, valores, compassos e definições sobre a música (grifo da escola)
- 2 - Revisão de todos os compassos simples
- 3 - Formação dos compassos compostos, sua composição, comparação de seus tempos com os dos compassos simples, sua definição e representação, suas unidades de tempo e de compasso, sua marcação nos andamentos lentos, compassos correspondentes.
- 4 - Dos tempos. Fortes e fracos e, partes de tempo fortes e

- fracas.
- 5 - Síncope
  - 6 - Contratempo
  - 7 - Fermata (Suspensão)
  - 8 - Sinais de alteração
  - 9 - Intervalos
  - 10- Armaduras. escalas modelos dos modos maiores ae menores e suas repreoduções por quintas justas ascendentes e descendentes.
  - 11- Das escalas relativas
  - 12- Escalas menores harmônicas e melódicas e da subtônica
  - 13- Tons harmônicos
  - 14- Graus tonais e modais
  - 15- Meios de conhecer o tom de um trecho musical
  - 16- Linha de oitava
  - 17- Do "Da Capo"
  - 18- Repetições e das expressões de 1ª e 2ª vez
  - 19- Do legato
  - 20- Staccato e suas modalidades
  - 21- Sinais de abreviaturas
  - 22- Andamentos e palavras que modificam o andamento
  - 23- Dos sinais de intensidade

### Parte Prática

- Exercícios escritos e orais de toda a parte teórica
- Leituras métricas nos compassos simples e compostos nas Claves de Sol na 2ª linha, na clave de Fá na 4ª linha e na Clave de Dó nas 1ª, na 3ª e na 4ª linhas.
- Solfejo à primeira vista
- Ditados nos tons de : Dó Maior, Lá menor, Sol Maior, Ré menor e Fá Maior.

### 3o ano (Parte Teórica)

- 1 - Revisão das matérias do 1o e 2o ano (teórica e prática)
- 2 - Enharmonia - Intervalos (escalas e acordes eharmônicos)
- 3 - Gêneros musicais e suas subdivisões
- 4 - Transposição lida e escrita
- 5 - Ornamentos
- 6 - Notas atrativas e sua resolução natural
- 7 - Compassos mixtos e alternados
- 8 - Formação do som (noções)
- 9 - Série harmônica

### Parte Prática

- Solfejos transportados à primeira vista em qualquer tom ou compasso
- Solfejos à primeira vista com mudanças de claves difíceis em qualquer compasso ou tom
- Ditados em ritmos difíceis em qualquer compasso ou tom
- Exercícios escritos e orais relativos à matéria dada".

Com conteúdos distribuídos desta maneira, na cadeira de Teoria, Ditado e Solfejo o sistema de avaliação estava dividido em provas orais, práticas e escritas. Nas provas orais o conteúdo era abordado em forma de arguições; nas práticas constavam ditados e solfejos rítmicos e melódicos, solfejos melódicos e leitura rítmica (geralmente, o Bona); nas provas escritas englobavam os conteúdos mais "teóricos": "as provas desta disciplina eram extremamente difíceis", "no solfejo melódico utilizavam-se o Livro do Frei Henrique Nascimento. O método progredia rapidamente, com solfejos em várias claves e transposições" (TIRADO, março/93).

Observa-se através da organização dos programas, do sistema de avaliação (provas orais) e de depoimentos como: a "teoria musical travava o ensino do piano (LACERDA, março/93); que o ensino desta disciplina estava dissociada da prática musical em si. Segundo Tourinho (1992, p.42), no ensino musical das escolas e conservatórios, desde as primeiras aulas, tendo o aluno um professor de instrumento e um professor de "teoria e solfejo", os elementos, teoria e prática estão dissociados. Isto evidencia desde muito

cedo as tendências de isolar o "fazer música" do "falar sobre música".

Deste modo, o aluno aprende conceitos teóricos que não utiliza e pratica sem observar o conteúdo de sua prática. Assim, observa-se a prática musical dissociada entre si, onde, segundo pesquisadores ( MARTINS, 1985; 1992; CHOKSY, 1986) o processo da aquisição do conhecimento musical parte da ação sobre o objeto sonoro para a conceituação e do sentimento para a intelectualização<sup>42</sup>( ). Sá Pereira (1944) já questionava essa maneira "tradicional" de se ensinar música:

" ... iniciando o ensino da música pelo conhecimento teórico de símbolos e de incompreensíveis definições, ao invés de fazer o aluno experimentar, com todo o seu organismo, os próprios fenômenos musicais, para só depois aprender como eles podem ser logicamente definidos e expressos por meio de símbolos. Positivamente, é colocar o carro na frente dos bois" SA PEREIRA, 1944, p. 86).

Constata-se, que apesar de já existirem discussões quanto aos "procedimentos tradicionais" do ensino de Teoria Musical e do instrumento, em períodos anteriores à criação dos conservatórios, ainda persistiam, nesta época, os

-----

42.Raimundo Martins (1985) discute alguns problemas, que devem preocupar o educador musical, quanto ao desenvolvimento conceitual. Segundo este autor (p.19), "a aprendizagem musical começa com percepções e destas percepções são formados os conceitos que embasam o pensamento musical.

problemas gerados pelo desconhecimento da estruturação do discurso musical e o desconhecimento da criança, apontando para a ausência de um ensino sistemático da música: "ensinava-se as crianças de forma normal" (LACERDA, março/93), "não usávamos um método específico, mas só avançávamos no conteúdo quando a criança aprendia o anterior" (DINIZ, março/93).

Dos conteúdos e disciplinas mencionadas, somente a cadeira de Teoria, Ditado e Solfejo é comum a todos os cursos ministrados nos conservatórios, no período em análise. Tendo em vista os objetivos do Estado ao criar o Curso de Professor de Música e os procedimentos de ensino utilizados neste curso, procurar-se-á compreender a sua atuação junto às escolas oficiais mineiras.

#### 3.2.4 - Curso de Professor de Música: programas e conteúdos da aula de música nas escolas oficiais mineiras

Criados com o objetivo de preencher as cadeiras de Canto Coral e Orfeão das Escolas Normais e demais estabelecimentos de ensino do Estado (Lei nº 811, 1951), os conservatórios estaduais, criados na década de 50, teriam assim, a função de ampliar o ensino de música no Estado de Minas Gerais.

Apesar de serem claros estes propósitos do Governo,

que podem ser observados tanto nas Leis quanto nos Decretos, a existência de somente cinco (5) conservatórios — nem todos oferecendo o Curso de Professor de Música — fará com que estes objetivos não sejam de todo alcançados. Apesar disso, este curso continuou sendo oferecido nos conservatórios até a aprovação do Decreto 11.600, de 14 de janeiro de 1969, que regulamentará o Curso de Educação Musical e que, por sua vez, será substituído pela Resolução nº 193, de 8 de agosto de 1974, que terá como fundamento a Lei 5.692/71 na institucionalização do Curso de Magistério de Educação Artística.

Mesmo sendo poucos e não se tornando os "centros de pedagogia" propostos por J.K. (Mensagem nº 211, 1951), os conservatórios preparavam professores que muitas vezes atuavam nas escolas oficiais de suas cidades e regiões. As atuações dos conservatórios com serviços de orientação às escolas oficiais diziam respeito, principalmente, ao serviço de reciclagem de professores que ocorreram algumas vezes.

Com uma grade curricular em que constava quatro disciplinas — Teoria, Ditado e Solfejo, Piano e, Canto Coral e Pedagogia Aplicada à Música —, o Curso de Professor de Música demonstra as duas vertentes que o norteavam: preparação do professor e do instrumentista; "o piano para nós, professores de música, tinha o mesmo programa do curso

de piano instrumentista, só que com duração de cinco (5) anos", " nós tínhamos que tocar bem, pois, senão , não éramos valorizados" (DINIZ, agosto/92), "geralmente o professor só optava por ser professor de música quando não conseguia tocar bem (CASTRO, agosto/92).

Não se questiona aqui, a preocupação com o professor de música no que se refere à sua formação performática, pois é importante que este saiba se expressar musicalmente através do instrumento (MARTINS, 1985, p.46), mas sim, a hierarquização entre o professor e o instrumentista. Hierarquização tal, que ocorria não só na "valorização" de um curso mais do que outro, mas também na duração dos cursos e nas orientações do Estado quanto à sua organização programática.

Além disso, é importante mencionar que, segundo Cora Caparelli (Depoimento, maio/93), os objetivos perseguidos pelos conservatórios na preparação dos professores de música eram: transmitir o conhecimento musical tanto nas escolas regulares como nos próprios conservatórios, dar cultura e preparar o ouvinte ou o executante. Tais objetivos, que não constavam nas Leis e no Regulamento dos Conservatórios, eram discutidos nas reuniões entre os diretores dos estabelecimentos oficiais de música em Minas Gerais. Constata-se, desta forma, a gama de atribuições relegadas ao professor de música, que "seria preparado" não

só para atuar nas escolas oficiais, mas também nos conservatórios.

Quanto às disciplinas oferecidas neste Curso, Didática Aplicada à Música era oferecida somente para os Professores de Música enquanto que as cadeiras de Instrumento, Canto Coral e Teoria, Ditado e Solfejo possuíam o mesmo conteúdo programático para todos os Cursos. A cadeira de Canto Coral, apesar de constar somente na grade curricular do Curso de Professor de Música, era obrigatória para todos os cursos. Segundo Tirado (Depoimento, março/93), na época aluno do Conservatório Estadual de São João del Rei, nesta disciplina obtinha-se uma "visão ampla da música - como um todo". Estudava-se história da música, formas musicais, apreciação musical, regência coral e como ensinar regência aos alunos. Assim, o Curso de Professor de Música alcançaria, com seu conteúdo, os objetivos de transmitir conhecimento musical, dar cultura geral e preparar o ouvinte de música.

Em outros conservatórios, como por exemplo, em Juiz de Fora na disciplina Canto Coral ensinava-se, principalmente, conteúdos relacionados com o canto propriamente dito. Estudava-se gestos de regência coral, classificação, extensão, colocação e seleção das vozes, tipos de ouvido e meios para educá-lo, organização coral ou orfeônica ( sua

teoria e sua prática). Além disso, cantava-se os hinos oficiais e outras composições de Villa-Lobos, Guarnieri, Fabiano Lozano, dentre outros.

Na cadeira de Didática Aplicada à Música, aplicada no Conservatório de Juiz de Fora em 1959, ensinava-se os conteúdos que forneceriam elementos para os alunos transmitirem nas escolas oficiais e nos conservatórios. Estudava-se, por exemplo, os seguinte itens:

- O educador - qualidades físicas, intelectuais e morais;
- O educando - dotes a serem observados;
- Os alunos vocacionados - imaginação, memória, qualidades morais;
- O interesse no ensino - motivação e condições essenciais do interesse na aprendizagem;
- Leis da aprendizagem e condições para uma boa aprendizagem;
- Atitudes do aluno;
- Tendências instintivas do aluno;
- O ouvido - importância e meios para educar, desenvolver, adquirir e apurá-lo;
- Ouvido harmônico ou absoluto, melódico musical ou relativo;
- Exercícios disciplinadores;
- Recursos do canto orfeônico; saudação cívica, efeitos orfeônicos, afinação, manossolfa e sua aplicação prática;
- Orientações para o ensino dos hinos oficiais;
- Prosódia Musical
- Programas e repertório do Curso Primário;
- Tessitura infantil;
- Orientações quanto às aulas de apreciação musical;
- Voz humana - importância, higiene, modos de educar, conservar e adquirir voz;
- Classificação e espécies de voz;
- Relação entre voz e ouvido".

Nestes conteúdos percebe-se a existência de alguns

princípios da Escola Nova( ), como por exemplo: a importância do interesse surgido em decorrência do interesse - vontade, da motivação no ensino e das capacidades inatas. No entanto, constatou-se que não havia referências quanto a importância em se conhecer a criança e o princípio de que "só se aprende verdadeiramente através da experiência". Segundo Sá Pereira (1937, p. 28), " o principal defeito do ensino elementar da música pelos processos da época é o de não levar em conta a natureza peculiar da criança, as suas tendências, capacidades e interesses, de todo em todo diferentes do adulto".

Quando se afirma a existência destes princípios da Escola Nova, leva-se em consideração que estes conteúdos faziam parte da disciplina "Didática Aplicada à Música", porém entanto constata-se que não havia a aplicação destes princípios no ensino ministrado nos conservatórios. Sá Pereira menciona este fato:

" Na Escola Normal, onde futuras professoras aprendem psicologia educacional e ouvem preleções sobre a "escola nova", e "aprendizagem funcional", o ensino renovado não consegue atingir todas as matérias do programa, ficando por exemplo, o ensino de

---

43.As idéias da Escola Nova chegaram ao Brasil por volta da primeira década do século XX. Seu princípio metodológico fundamental é o de aprender fazendo - através da ação. Segundo Martins (1992, p. 10), os ideais desta Escola tiveram grande impacto na área musical, mas entraram em choque com o ensino de música baseado no modelo de conservatório, já bem estabelecido e arraigado no país.

música dentro da rotina da antiquíssima exposição lógica, ao lado desse curso destinado a adultos, deveriam num curso especial tratar essa matéria de modo inteiramente diverso, dando-lhe uma organização psicológica, adaptada à mentalidade e aos interesses da criança" (SÁ PEREIRA, 1937, p. 82).

Não se conseguiu detectar nos programas adotados nos conservatórios a existência de preocupações quanto à questão da iniciação musical da criança. Nota-se também nos depoimentos a ausência do suporte teórico na fundamentação da prática do ensino de música ministrado nestas escolas. Somente Cora Caparelli (depoimento, maio/93) menciona que o ensino nos conservatórios estava estruturado nos moldes de Sá Pereira e que professores "mais modernos" utilizavam Gazzi de Sá.

No que se refere ao ensino na cadeira de Música e Canto Orfeônico das escolas regulares, suas diretrizes e programas eram, na década de 50, estabelecidos pelas Secretarias de Estado da Educação com base no Programa oficial estipulado pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

Como a década de 50 registra um período de discussões em torno da educação nacional e a Lei de Diretrizes e Bases só será aprovada em 1961, empreendeu-se nos Estados inclusive em Minas Gerais, discussões das reformas educacionais em andamento no Congresso Nacional, bem como

sobre a fixação de diretrizes e programas do ensino de  
44  
Canto nas escolas( ).

Estas diretrizes apontam os "valores educativos" do canto que são de natureza cívica, social e estética (Programa, SEE/MG, 1952). "A música e o canto orfeônico têm como principal finalidade a educação integral da criança num sentido estético e disciplinador" (Diretrizes do Ensino de Canto Orfeônico no Curso Primário, RS/1957). "O ensino da música, por seu grande valor educativo, torna-se num poderoso instrumento de intercâmbio e vinculação social, imprimindo na alma do povo sentimento de elevação moral, cívica e artística" (Programa do Curso de Preparação de Professores, S.P, 1954).

Sem dúvida, constata-se, que o ensino de música nas escolas regulares estava ligado às propostas de Villa-Lobos e que continuavam sendo divulgadas na década de 50, principalmente, no que se refere ao ensino do canto coletivo. No entanto, devido às circunstâncias da época, os programas propunham e aplicavam com maior frequência, os conteúdos de Teoria Musical. Segundo Besen:

" De 1945 até a sua pulverização e

-----

44. Publicada pela Revista do Ensino (1957) da Secretaria de Educação do Rio Grande do Sul as Diretrizes da Aprendizagem de "Música e Canto Orfeônico" no Curso Primário, onde são reafirmados os princípios estabelecidos por Villa-Lobos e o SEMA, no período de 1930-1945.

extinção na década de 60, os professores de canto orfeônico voltam-se mais à questão da alfabetização musical. Há uma razão plausível para esta postura. No período anterior (1930-1945), com os compromissos das concentrações, o ensino das canções por audição absorvia grande parte da carga horária restando pouco tempo para aprendizagem da linguagem musical. O mesmo não ocorreu na segunda fase. Agora era necessário dedicar mais tempo ao estudo musical em detrimento do ensino das canções pela ausência de uma terminalidade revestida dos significados anteriores. Além disso, o professor de canto orfeônico tem um programa oficial a cumprir traçado pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico" (BESEN, 1991, p.132).

Preparados para atuarem no ensino oficial do Estado, os professores tinham uma "visão mais ampla do ensino musical do que os que normalmente atuavam nas escolas regulares" (DINIZ, agosto/92). Durante a década de 50, o governo também promoveu Cursos Intensivos de Música e Canto que visavam fornecer subsídios para os professores aplicarem nas escolas estaduais, no ensino do canto: teoria musical, apreciação musical, história da música, fisiologia da voz e pedagogia aplicada à música. Além disso, o SEMA, enviava boletins mensais de orientações, quanto ao ensino, principalmente, das canções que seriam executadas nas escolas.

Além de atuarem nas cadeiras de música das Escolas primárias, os professores de música, preparados nos conservatórios estaduais, também exerciam o magistério destas cadeiras nos Cursos Normais. "Os conteúdos

transmitidos nos conservatórios, no Curso de Professor de Música eram repassados aos alunos dos Cursos Normais das escolas regulares. Então, estes alunos dos Conservatórios trabalhando com estes professores da Escola Normal que, por sua vez, atuariam no ensino de música na escola primária desencadeariam um "fio longo" (CAPARELLI, maio/93). Este "fio longo" seria, se os conservatórios suprissem a demanda na preparação de professores, a ampliação do ensino de música proposta por J.K ao criar e institucionalizar os conservatórios.

Enquanto as professoras que ensinariam no Curso Primário aplicariam noções de teoria musical e promoveriam nas escolas o ensino do canto orfeônico, nas Escolas Normais aprendia-se: Teoria aplicada (pentagrama, linhas e espaços suplementares, claves, notas, valores positivos e negativos, valores simples, compostos e irregulares, ligaduras, compassos simples e compostos, síncopa, contratempo, sinais de expressão e repetição, andamentos, acidentes e armadura de clave, intervalo, graus da escala, modalidade, escalas maiores e menores); Apreciação Musical (finalidade do canto orfeônico, discernimento de diferentes gêneros musicais); Prática (ditado rítmico e melódico, leitura entoada à primeira vista, cantos educativos de vários gêneros, hinos - Nacional, à Bandeira, da Independência e da Proclamação da República " (Programa do

1º Ciclo do Curso Normal, 1954, p. 32).

Estes conteúdos aplicados nos Cursos Primário e Normal das escolas regulares, e os ministrados no Curso de Professores de Música dos conservatórios, permitem a visualização do que se esperava do professor que atuaria nas cadeiras de Música e Canto Orfeão, assim como apontam a "preparação musical" do aluno que frequentava este Curso nestes estabelecimentos. A organização programática do Curso de Professores de Música, além de demonstrar que não havia preocupação com a questão da iniciação musical, elucida que as concepções pedagógico-musicais deste Curso nos conservatórios estaduais mineiros estavam associadas com o ensino do canto orfeônico ainda vigente nas escolas oficiais do Estado na década de 50.

### 3.3 - O ensino de música nos conservatórios e as tendências em educação musical no Brasil, na década de 50

No panorama da educação musical no Brasil nota-se, na década de 50, uma época de 'coexistência' de várias tendências pedagógico-musicais. Dentre estas, constata-se: a vigência das posturas divulgadas por Villa-Lobos referentes ao canto orfeônico, nas escolas oficiais na década de 30 e na primeira metade da década de 40; as concepções de iniciação musical difundidas, principalmente,

por Sá Pereira e Liddy Chiafarelli Mignone<sup>45</sup> ( ); as manifestações em torno do ensino de música e artes disseminadas pelo Grupo "Música Viva" liderado por Koellreuter e pelas Escolinhas de Arte do Brasil<sup>46</sup> ( ).

No Brasil, em geral, nas escolas oficiais, regulares, nota-se a permanência do ensino do canto orfeônico, com algumas modificações no seu conteúdo programático, no entanto mantendo seus ideais pedagógicos cívico-artístico-social. Nas escolas especializadas, oficiais ou particulares, observa-se a ênfase no estudo do instrumento, enquanto o Conservatório Brasileiro de Música (R.J) e o Instituto Nacional de Música (R.J) buscariam formar o professor de iniciação musical.

---

45. Liddy Chiafarelli Mignone, trabalhou com Sá Pereira e criou o Curso de Especialização em Educação Musical e posteriormente (1950) o Centro para o Estudo da Iniciação Musical. Esta professora defendia que a iniciação musical deveria fazer parte da formação integral do indivíduo e que todos deveriam passar por esta experiência. Na década de 50, começou a demonstrar uma inquietação em relação à criatividade musical infantil. Segundo Fuks (1991, p.125), isto a levou querer fazer com que a criança se relacionasse experimentalmente com a música da mesma forma como se fazia com as artes plásticas na Escolinha de Arte do Brasil.

46. A Escolinha de Arte do Brasil foi criada no Rio de Janeiro, em 1948, como um centro divulgador da Arte-Educação. O êxito deste empreendimento fez com que fossem criadas estes tipos de escolas em várias cidades do Brasil. Segundo Fuks (1991, p.135), a Escolinha consistia num espaço onde eram contestadas as concepções acadêmicas do ensino das artes, onde elas deixaram de ser pensadas como exclusivamente belas, abrindo campo para as experimentações que ampliariam os limites das artes plásticas e das diferentes formas de expressão artística.

Através dos Cursos Emergenciais promovidos pelas Secretarias de Educação preparava-se os professores de Canto Orfeônico que atuariam nas escolas regulares. Os professores de iniciação musical eram preparados nos cursos e disciplinas do Conservatório Brasileiro de Música e do Instituto Nacional de Música, dentre outros. Estes cursos enfatizavam a aula de música com base em conceitos específicos, tendo como ponto de partida a "Psicologia da Criança", que preconizava a aprendizagem a partir de uma necessidade ou de uma tendência inata.

#### Segundo Fuks:

"O canto orfeônico revelaria uma incompatibilidade com o novo espírito libertário que estaria se instaurando, enquanto a iniciação musical, pelas suas próprias características internas, passaria por um processo de metamorfose que a faria absorver, o novo, que será fortemente marcado pela idéia de criatividade. Dentro desta atmosfera de mudanças os educadores de iniciação musical voltar-se-iam para uma procura de formas de musicalização mais coerentes com as transformações por que estavam passando o Brasil e o mundo" (FUKS, 1991, p. 135).

Analisando, então, as tendências referentes ao ensino de música no Brasil nota-se que enquanto nas escolas oficiais prosseguia o ensino do canto orfeônico, fora deste âmbito, na década de 50, surgiram mudanças no pensamento estético e na prática musical do País, ainda que estas

mudanças atingissem pequenos redutos. Em 1946, era lançado o Manifesto "Música Viva" (47); segundo Fonterrada (1993, ABEM), sob a orientação de Koellreuter, o ensino de música passaria por uma nova fase, caracterizada pelo aprofundamento das questões musicais, e pela análise da produção da vanguarda européia.

Nota-se que haviam novos questionamentos com relação ao ensino e à aprendizagem musical. No entanto, verifica-se que em Minas Gerais, pelo menos nos conservatórios, praticamente estas tendências, mudanças e discussões não eram conhecidas e nem tão pouco aplicadas no seu ensino de música.

No que concerne ao cenário da educação musical em Minas Gerais na década de 50, o ensino musical, instituído, estava dividido entre o ensino oficial público, e as escolas de música e conservatórios. Nestes últimos ministrava-se o ensino de música, sendo que no ensino oficial evidenciava-se a prática de canções folclóricas e hinos cívicos, além de noções de teoria musical (Curso Primário e Normal); nos conservatórios e escolas de música predominava a formação musical de cunho técnico-

47. Carlos Kater (1992) faz um estudo dos aspectos do Movimento Música Viva mencionando suas principais referências que nortearam seu ponto de vista educativo, suas atividades nesta área. Este Movimento se caracterizou pela importância atribuída à prática do contemporâneo tanto a nível interpretativo quanto de criação.

instrumental (piano e violino).

Desta forma, percebe-se a existência de duas formas distintas de abordagem do ensino de música. Enquanto ensinava-se nas escolas oficiais, em plena década de 50, o canto com seus ideais de desenvolver a disciplina, o civismo e a educação artística; nos conservatórios constata-se a existência de um ensino de música associado ao repertório musical dos séculos XVIII e XIX com base nos sistemas "tradicionais" do estudo do instrumento.

No caso específico de Minas Gerais, nos conservatórios institucionalizados nesta época, também haveria a coexistência destas duas vertentes. Enquanto os professores de música seriam preparados para atuarem nas cadeiras de canto orfeônico, os alunos dos cursos de instrumentos e canto realimentariam o ensino instrumental nos próprios conservatórios e também, nas escolas particulares.

Através da análise de publicações, depoimentos e objetivos do Estado ao institucionalizar, e criar, os conservatórios, percebe-se a conexão do ensino ministrado nestas escolas com as cadeiras de Música e Orfeão dos estabelecimentos oficiais estaduais. Preparando professores que atuariam nestas cadeiras, os conservatórios estariam cumprindo uma de suas propostas de "ampliar o ensino de música no Estado" (KUBITSCHER, Mensagem nº 211, 1951).

Como foi visto anteriormente, era clara a necessidade de professores que atuariam nas cadeiras de Música e Orfeão das escolas oficiais. Assim, existe uma relação entre o declínio do ensino do canto orfeônico (na época associado, principalmente, à falta de professores especializados) e a necessidade de preparar profissionais que exerceriam o magistério do ensino de música nestas escolas. Conforme depoimento: "faltavam muitos professores de canto orfeônico nas escolas e, então, estas escolas chamavam os alunos dos conservatórios" (DINIZ, agosto/92)

Como os cursos dos Conservatórios não supriam o preenchimento das cadeiras de Música e Orfeão, coube ao Governo Estadual promover cursos rápidos em caráter de emergencial para formar professores que atuassem nestas cadeiras.

Vários pesquisadores (FUKE, 1991; BESEN, 1991) procuram apontar as causas do declínio da utilização do canto na escola, na década de 50. Tendo em vista as dificuldades da formação destes professores de canto orfeônico e a precariedade desta formação através destes cursos, ainda questionava-se, na época, o significado político que contornava sua prática nas escolas. Além disso, havia as discussões em torno da educação brasileira que abordava o caráter profissionalizante dos Cursos Normais da época que, segundo Romanelli, "não se

justificava que disciplinas como Psicologia, Pedagogia e Didática só aparecessem na última série do Curso, enquanto Canto Orfeônico, por exemplo, aparecesse em todas as séries do 1º e do 2º Ciclo da Escola Normal" (ROMANELLI, 1991, p. 165).

Vários fatores são indicados como responsáveis pelo declínio do canto orfeônico nas escolas oficiais. No entanto, ainda na década de 50, em vista do projeto que tramitava na Câmara da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, discutia-se muito a importância do canto coletivo na educação e na formação do homem (48).

Para Nóbrega (1969, p. 19), o afrouxamento do crivo das exigências na preparação dos professores e o emprego, mesmo que ultrapassada a fase heróica do canto orfeônico, dos recursos na forma e na rigidez com que foram recomendados para o período de implantação, concorreu para o seu descrédito:

Segundo Besen (1991, p. 132), a ausência do compromisso com as concentrações orfeônicas, que absorvia

---

48. Caldeira Filho (1962), no artigo **O declínio do canto orfeônico** discute os princípios do canto orfeônico e sua situação frente à Lei 4.024/61, que facultaria aos Estados ou municípios a preservação desta cadeira nas escolas oficiais sob sua jurisdição. Além disso, o canto orfeônico passou de disciplina ou matéria, com notas e provas, para ser "prática educativa", sem notas e provas.

grande parte da carga horária, faria com que os professores se voltassem mais à questão da alfabetização musical que, dizia respeito, principalmente, ao ensino da teoria musical. Ainda, segundo José Siqueira (apud Besen, p. 133), esta forma de se ensinar música - através dos rudimentos de teoria musical, não era ministrado com eficiência onde constatava-se, de um lado, a carência de bons professores especializados, do outro lado a ojeriza dos alunos pelo estudo da matéria.

Procurando entender as causas desta ojeriza dos alunos pelo ensino da música, um outro educador, Fabiano Lozano concluiu que o foco deste problema estava no professor que preenchia quase todo o tempo com teoria enfadonha, e os pouquíssimos solfejos aplicados não tinham atrativo algum. Ainda, segundo este educador:

"Infelizmente há professores que se esquecem de que, no início dos estudos, é necessário partir da prática, é necessário levar os alunos a deduzirem a teoria da prática, é necessário muita prática e pouca teoria" (LOZANO, F. 1954, apud BESEN, 1991, p. 134).

No que se refere ao ensino e à preparação de professores que atuariam nestas escolas oficiais - através do Curso de Professor de Música -, preparados pelos conservatórios estaduais, criados na década de 50, nota-se toda esta problemática da falta de professores, e daí, a criação deste Curso nos conservatórios em Minas Gerais.

O conteúdo das aulas de Didática, deste Curso, demonstra a preocupação com a preparação do Professor que atuaria nas escolas regulares. Dentre estes conteúdos constavam: os planos de aula sobre as histórias e o ensino dos hinos cívicos-patrióticos, além dos recursos utilizados no ensino do canto orfeônico, dentre outros. Assim, observa-se que os professores de música, apesar de não suprirem a demanda no Estado, estariam ligados com a necessidade de professores de canto orfeônico nos estabelecimentos oficiais-estaduais mineiros.

No que se refere ao ensino e aos Cursos ministrados nos conservatórios nota-se, desta forma, a preparação não só de professores que atuariam nas escolas, mas também a formação de instrumentistas e cantores. Estes últimos tornar-se-iam na principal forma de se ensinar música nos conservatórios, que tinha como ponto fundamental a aquisição de "técnica aprimorada".

Constata-se, assim, um ensino, que apesar das discussões levantadas ainda na década de 30 por Sá Pereira e Mário de Andrade, permanecia sendo utilizado nas escolas de música. Enquanto o primeiro questiona os "tocadores deslumbrantes" (1936, p. 239), o segundo critica as "formas tradicionais" de se ensinar música e, principalmente, da teoria musical (1944, p. 86).

Nota-se no ensino de música dos conservatórios a teoria desvinculada da prática, onde teoria envolve "conhecimento de teoria elementar da música" e a prática, a execução instrumental. Enquanto a teoria estaria envolvida com o aspecto intelectual da música; a prática estaria relacionada com o aspecto artístico da execução instrumental.

Sá Pereira (1947, p. 35 e 36) divulgava que a aquisição dos primeiros conhecimentos em música deveriam ser adquiridos intuitivamente, isto é, através dos sentidos - vendo, apalpando, cheirando, etc. A partir daí, elaborar-se-ia os dados sensoriais até a formação do conceito da idéia abstrata.

Quando se trata do ensino nos conservatórios, especialmente, no ensino da cadeira de Teoria, Ditado e Solfejo, nota-se estas falhas apontadas por este pedagogo, onde é clara a importância atribuída às provas orais dos conteúdos ditos "teóricos".

"Aqueles conhecimentos puramente livrescos, fictícios, matéria decorada para responder certo quando argüido ... e a perigosa ilusão de estar preparado, quando no entanto conhecimentos dessa natureza não passam de um saber vazio, inteiramente inútil. É clara a esperança de ver o ensino inicial de Solfejo e da Teoria musical tomar um rumo diferente, mais amoldado à natureza da criança" (SA PEREIRA, 1944, p. 86).

Das concepções divulgadas por Sá Pereira, presentes no ensino dos conservatórios, está a importância dada ao treinamento auditivo na formação do músico e do professor de música. Este treinamento envolvia o reconhecimento da "altura absoluta" dos sons, e solfejos cantados e rítmicos, além de ditados melódicos e rítmicos (1943, p. 36). Neste ensino, estes recursos eram bastante utilizados nas aulas de Teoria, Ditado e Solfejo, enquanto que nas aulas de Didática aplicada à música enfatizavam conteúdos como: "ouvido - a importância e meios para educá-lo, desenvolvê-lo, adquiri-lo e apurá-lo" (Arquivo do Conservatório Estadual de Juiz de Fora, 1959).

Sá Pereira chama a atenção para o que, segundo seu ponto de vista, possuía alto valor pedagógico:

" ... a audição ativa e interessada como escola de disciplina e de concentração, como estímulo da imaginação criadora e, sobretudo, como formação do hábito de ouvir e apreciar inteligentemente a música. Por que, não convém esquecer, a compreensão da música depende mais do hábito de ouvir, do convívio íntimo e freqüente com a música do que propriamente de conhecimentos técnicos ou teóricos" (SA PEREIRA, 1937, p. 84).

Um ponto comum entre as concepções de Sá Pereira e o ensino de música adotado nos conservatórios é a crença no "talento musical" que, segundo este pedagogo, "o interesse do aluno pela música depende em primeiro lugar das

capacidades inatas do indivíduo". "No caso da música, essa necessidade é, em primeiro lugar, o talento inato, a sensibilidade musical, condição sem a qual o estudo se tornará fatalmente desinteressante e improdutivo " (SA PEREIRA, 1937, p. 20).

Nos conservatórios esta posição é percebida nos depoimentos através de alguns tópicos de conteúdos adotados nos programas de Didática aplicada à música, como por exemplo: " O educando - dotes a serem observados", " qualidades vocacionais dos alunos - imaginação, memorização, qualidades morais, capacidade criadora" (Arquivo do Conservatórios Estadual de Juiza de Fora, 1959).

Quando se analisa o ensino nos conservatórios e as concepções do ensino de música de Sá Pereira, nota-se que este ensino não tem a intenção de aplicar os princípios pedagógicos deste educador. Esta afirmação baseia-se, principalmente, na constatação de que o ensino nos conservatórios não se utilizou dos aspectos inovadores de sua pedagogia, pelo menos no Brasil, como por exemplo: aprender através da experiência, o ensino a partir do interesse-necessidade da criança, a importância da iniciação musical antes do estudo do instrumento. Antes, porém, o ensino nos conservatórios ainda tem como fundamental a aquisição do virtuosismo e o aspecto

intelectual relacionado com o "conhecimento teórico". Desta forma, este ensino ministrado nestas escolas reforça o modo "tradicional" de se ensinar música e mantém a crença no "dom" musical.

Pode-se dizer, que apesar da coexistência das diferentes tendências em educação musical na década de 50, não houve nenhuma tendência em especial focalizada no ensino de música aplicado nos conservatórios. Por sua vez, algumas das concepções deste ensino reforçaram o que já era considerado "ensino tradicional", à época, e criticado por educadores como Sá Pereira, Liddy Chiafarelli Mignone, dentre outros.

Analisando os programas de ensino e disciplinas como Didática Aplicada à Música, constata-se algumas referências à capacidade criadora da criança sem, no entanto, um aprofundamento da questão. Nota-se a pouca ou a inexistência de menções ao desenvolvimento da criança e a importância, apontadas por Sá Pereira e Liddy Chiafarelli Mignone, da experimentação e ação sobre o fenômeno musical.

Desta forma, conclui-se que o ensino de música nos conservatórios não utilizava uma tendência específica dos pensamentos pedagógicos utilizados e disseminados na época. Apesar de um enfoque curricular um pouco diferente, a relação mais clara entre o ensino de música e as tendências deste mesmo ensino na época, está na associação

entre os conservatórios e os professores de música preparados por eles para atuarem nas cadeiras de canto orfeônico das escolas oficiais. Além desta relação, o ensino nestes estabelecimentos demonstra uma preocupação com a formação de instrumentistas e cantores, tendência ainda muito forte na década de 50.

Nos Cursos ministrados nos conservatórios ficaria claro o interesse no caráter profissionalizante, "habilitando o aluno para", que apontará, sem dúvida, mais para a formação do profissional-professor de música que, exatamente, de professores de iniciação musical.

Desta forma, analisando as concepções e a aplicação prática do ensino de música nos conservatórios, constata-se o desconhecimento dos estudos e das tendências que estavam sendo divulgadas no Brasil na época. Isto demonstra a falta de conhecimento de um embasamento teórico da prática do ensino de música. Esta falta de fundamentos que servissem de apoio para a aplicação deste ensino é um dos principais problemas que persistem até hoje no ensino de música ministrado nestes estabelecimentos estaduais de música mineiros.

## CONCLUSÃO

A análise do processo de estruturação dos conservatórios mineiros demonstrou que fatores de ordem econômica, política-cultural e pedagógica levaram à sua criação e institucionalização. Assim, objetivou-se, historiar a iniciativa política (empreendida por Kubitschek), as condições materiais e as concepções do ensino de música ministrado nestas escolas na década de 50.

O fator econômico relacionado neste processo de criação e institucionalização dos conservatórios diz respeito, em primeira instância, à federalização do Conservatório Mineiro de Música que, segundo J.K (Mensagem, ano de 1952), com a exoneração do Estado das despesas decorrentes de sua manutenção tornou-se logo pensamento do Governo dotar o Estado de novos institutos de música. Deste modo, os recursos utilizados nesta manutenção seriam utilizados na expansão do ensino de música, em escolas especializadas, em Minas Gerais.

No que se refere ao fator pedagógico, o apoio à criação destes novos institutos possibilitaria a ampliação

do ensino de música no Estado. No entanto, apesar desta iniciativa proporcionar o acesso ao ensino de música a um número maior de pessoas, nada esclarece que houve a intenção do Governo em "democratizar" este ensino.

Ainda, no que concerne ao fator pedagógico, observa-se a necessidade da institucionalização de estabelecimentos que fornecessem orientação musical às escolas oficiais do Estado. No entanto, como foi visto, este intercâmbio entre conservatórios e escolas estaduais nem sempre ocorreu.

O fator pedagógico estava relacionado, num sentido com a "ampliação do ensino", e em outro com a "necessidade de oficialização" deste mesmo ensino. Enquanto de um lado, frente a um ensino de música essencialmente particular, precisava-se de profissionais instrumentistas, cantores e, sobretudo, professores de música que atuassem nas cadeiras de Música e Orfeão das escolas regulares, do outro lado havia a necessidade de apoio institucional à formação destes profissionais.

Quanto ao fator político-cultural pode-se dizer que este se tornou um dos aspectos mais relevantes do processo de criação e institucionalização dos conservatórios mineiros. Quando se estuda este processo, nota-se todo um envolvimento "político-pessoal" em torno da implementação destas escolas de música. Estas relações "político-

peçoais", observadas nas reivindicações dos vários deputados e no pleiteamento de um estabelecimento responsável pelo cultivo das tradições musicais de São João del Rei, por Tancredo Neves, são evidenciadas no processo de criação destas escolas. Quanto às disputas políticas, elas atestam não só o interesse dos deputados em capitalizarem dividendos oriundos de "benfeitorias materiais", mas também permitem a visualização de dividendos políticos a serem obtidos através do valor simbólico (de status social e cultural) atribuído à prática musical.

Ao examinar-se este empreendimento por parte do Governo Kubitschek, fica evidente ter ele se tornado um dos aspectos de sua política educacional. No entanto, ao analisar este processo e os documentos oficiais referentes à criação e institucionalização dos conservatórios, e à implementação do ensino nestas escolas, nada indica terem obedecido a um Projeto de Educação Musical, embora haja fortes indícios da existência de um Projeto Cultural, por parte deste Governo, com raízes no "projeto de modernização da cultura artística" mineira empreendida na gestão J.K na Prefeitura de Belo Horizonte (1940-1945).

Quando constata-se a ausência de um projeto de educação musical referente ao ensino que seria ministrado nos conservatórios, observa-se também a falta de

orientação pedagógica relacionada com o ensino propriamente dito. Mesmo assim, nota-se que o Governo recebeu alguma assessoria técnica, principalmente, quando se depara com a especificação das grades curriculares e a determinação de alguns componentes dos programas de instrumento apresentados no Decreto-Lei 3.870/52.

Cabe mencionar que os aspectos técnicos contidos nas Leis e nos discursos de J.K podem ter sido fruto da assessoria de uma equipe pedagógica. Todavia, não foi encontrada nenhuma menção a este fato e, muito menos, a indicação, por parte de alguma comissão técnica especializada, de uma orientação quanto aos princípios pedagógicos do ensino ministrado nos conservatórios. Desta forma, apesar da iniciativa da institucionalização do ensino de música no Estado, os objetivos propostos, e o reconhecimento da importância do ensino da música: na educação perdeu-se, em Minas Gerais, um momento importante para a redefinição do ensino de música.

Analizando os discursos oficiais, pode-se afirmar que a música não é vista como uma forma de conhecimento, mas sim, como um elemento de cultura geral. No entanto, ainda que abordada intuitivamente, nota-se a aceitação do envolvimento de aspectos intelectuais na relação do homem com a música. Sob este ponto de vista, a música não é só um "dom" ela também abrange conhecimento-aprendizagem que, por

sua vez, exerce um papel fundamental na educação geral e na formação do homem integral.

No que se refere à implantação do ensino de música proposto nas Leis e nos discursos oficiais do Governo Mineiro, observa-se que o objetivo de ampliação deste ensino no Estado não foi de todo alcançado. Esta ampliação estava relacionada, em primeira instância, com as propostas de preparar professores, no Curso de Professor de Música, que atuariam nas cadeiras de Música e Orfeão das escolas oficiais. Com a existência de poucos conservatórios, cinco (5), sendo que nem todos ministravam este Curso, na década de 50, e a ênfase no estudo do instrumento faria com que esta finalidade praticamente não se realizasse.

Apesar disso, segundo depoimentos, alguns alunos destes conservatórios atuavam em Escolas Normais e Primárias. A proposta de tornar estes estabelecimentos de música em centros de pedagogia também deixou a desejar. Se num sentido amplo, este curso não conseguiu "ampliar" o ensino no Estado, em suas cidades estes conservatórios cumpririam algumas vezes o seu papel, principalmente, no que se refere aos cursos emergenciais de canto orfeônico, comuns na década de 50. Este intercâmbio entre os conservatórios e as escolas oficiais possibilita visualizar a iniciativa estadual em suprir a "lacuna" de profissionais de canto orfeônico nos estabelecimentos

oficiais.

Sendo assim, tendo em vista o cenário do ensino de música - o canto orfeônico nas escolas oficiais - pode-se dizer que os objetivos do Estado ao criar os conservatórios associava-se com o esvaziamento do canto orfeônico. Associava-se na medida que uma das propostas do Estado era implementar o Curso de Professores de Música, que seria responsável pela preparação de professores especializados para atuarem nas cadeiras de Música e Orfeão, na época, um dos grandes problemas pelo qual passava o canto orfeônico no Brasil e no Estado.

Enquanto de um lado o ensino nos conservatórios se relacionava com as concepções musicais herdeiras das propostas de Villa-Lobos, por outro lado, quando se trata da implementação do ensino virtuosístico, o ensino musical tende a reproduzir o modelo de conservatório já arraigado no ensino de música no Brasil. Desta forma, o ensino nos conservatórios, na época, conviveu com duas vertentes: o ensino individualizado, "baseado" na preparação de instrumentistas-virtuosos, e o ensino dos procedimentos e recursos utilizados na prática coletiva do canto orfeônico, que seriam aplicados pelos Professores de Música nas escolas oficiais/regulares.

Dentre as propostas mencionadas pelo Estado ao criar

os conservatórios, o ensino nestas escolas teria como finalidade o desenvolvimento intelectual, social e artístico dos alunos (art. 35, Decreto-Lei 3.870/52). Quanto ao desenvolvimento intelectual, constata-se que sob esta finalidade o ensino nos conservatórios se relaciona com a aquisição de "conhecimentos teóricos - cultura musical" nas disciplinas de Teoria, Ditado e Solfejo e nos conteúdos que abordavam a história da música e a apreciação musical; quanto ao desenvolvimento artístico nota-se sua associação com a execução instrumental, onde destaca-se a aquisição de "técnica aprimorada"; e quanto ao desenvolvimento social verifica-se a relação existente entre os conservatórios e a comunidade, onde estas escolas teriam a função de não só atuar no desenvolvimento e na preservação das tradições culturais, mas também incentivar a realização de recitais e comemorações cívicas que possibilitariam a "socialização" entre escola e comunidade.

Alguns aspectos do ensino de música, propriamente dito, ministrado nos conservatórios estaduais, merecem destaque. Dentre estes aspectos ressalta-se o valor simbólico da música como "status cultural", onde o estudo da música, principalmente, quando se trata do estudo do instrumento, tinha um valor sócio-cultural significativo. Apesar de ser mantido pelo Estado e por isso ser "democratizado", este ensino se restringia a uma pequena elite de alunos, sendo, portanto, privilégio de poucos.

Outro aspecto observado neste ensino de música aplicado nos conservatórios é a dualidade existente entre o professor de música e o instrumentista. Assim, enquanto o professor de música era discriminado por não ser "bom" instrumentista, o executante, geralmente o pianista, teria um lugar de "destaque" neste ensino.

Desta forma, constata-se outro aspecto do ensino destas escolas de música criadas na década de 50: o ensino hierarquizado. Apesar de não ser explicitada oficialmente, esta hierarquização, no primeiro momento, se caracteriza pela ênfase na formação do instrumentista, ao invés de focalizar a preparação de professores de música, que tinha inicialmente, o objetivo de ampliar o ensino de música em Minas Gerais. Além disso, não havia justificativa quanto à diferenciação na duração dos cursos. As menções à estrutura dos programas referiam-se aos Cursos de instrumentos, enquanto que para o Curso de Professor de Música não foram dadas orientações tanto no que se refere aos programas quanto às bases metodológicas que norteariam este Curso.

Dentre os aspectos que possibilitam a compreensão, num sentido amplo, do ensino de música ministrado nos conservatórios, destaca-se a "tradição oral" existente tanto na aplicação prática deste ensino quanto nas

concepções deste mesmo ensino. Observa-se nos conteúdos programáticos, na prática metodológica e nos recursos de ensino utilizados, a ênfase na aquisição da técnica instrumental e no desenvolvimento dos "dotes e habilidades inatas" do educando ao aprender música. Desta forma, o ensino de música está concentrado na maneira subjetiva do professor tanto ao ensinar teoria musical quanto ao ensinar o instrumento. Assim, nota-se, nesta abordagem do ensino musical, a dissociação entre teoria e prática, cujas características permitem verificar o desconhecimento tanto do desenvolvimento da criança quanto dos processos envolvidos na aprendizagem musical.

Situando o ensino de música nos conservatórios no contexto pedagógico-musical brasileiro da época, pode-se dizer que este não seguia uma determinada linha de pensamento ou tendência pedagógica quanto à aprendizagem e ao ensino musical. Observa-se somente algumas correlações existentes entre uma ou outra concepção do ensino ministrado nos conservatórios e as idéias pedagógicas de educadores brasileiros 'da época', como por exemplo, Sá Pereira.

Sem analisar as concepções deste pedagogo à luz das idéias que hoje se têm sobre a importância do conhecimento do desenvolvimento da aprendizagem musical, constata-se que algumas críticas deste à "prática tradicional" de se

ensinar música persistia dentre a aplicação do ensino musical dos conservatórios tanto no que se refere ao ensino da Teoria Musical quanto à aprendizagem do instrumento. Dentre estas críticas e concepções pedagógicas destaca-se a inexistência de menções tanto nos programas de ensino quanto nos depoimentos no que se refere ao "conhecimento das características psicológicas da criança" e a importância da ação - difundida pela Escola Nova - na experimentação do fenômeno sonoro.

A consonância mais explícita das concepções do ensino de música ministrado nos conservatórios e as tendências pedagógico-musicais da época pode ser encontrada nos objetivos, nas finalidades e nos conteúdos programáticos do Curso de Professor de Música. Como o canto orfeônico era a prática musical das escolas regulares, este curso enfatizava, com o estudo dos recursos e dos processos utilizados no ensino do canto orfeônico, a preparação dos professores que atuariam nos estabelecimentos de ensino do Estado. Sendo assim, ao invés de formar o professor de iniciação musical preparava-se o professor de música - canto orfeônico.

Conclui-se que a criação dos conservatórios estava relacionada com o objetivo de preparar profissionais de canto orfeônico e que, desta forma, teria a finalidade de sustentação desta prática musical nas escolas oficiais.

Tanto esta constatação quanto os fundamentos e os aspectos do ensino detectados podem fornecer as bases para novas pesquisas a nível regional e nacional. Futuramente seria pertinente uma reflexão sobre os currículos levando em consideração pesquisas atuais tanto no que se refere aos processos envolvidos na estrutura do discurso musical como nos processos afins à aprendizagem do fenômeno musical.

## ANEXO

Programa utilizado no Conservatório Estadual "Lia Salgado", de Leopoldina no ano de 1956.

### " 1º ano:

- Burgmüller op. 100 - vol. 1
- Beyer-Pozzoli - A Escola Preparatória do piano op. 101
- Francisco Russo
- Margaret Stewart - Aventuras no País do Som
- Xavier e Viana - Ciranda dos dez dedinhos
- Mahle - Vamos Maninha
- Kolher - O Pequeno Pianista
- Czerny-Pozzoli - O primeiro mestre de piano
- J.S. Bach - 14. peças fáceis

### 2º ano

- Czerny-Germer - vol. 1 , primeira parte
- Sonatina de Clementi
- Hanon - O pianista virtuoso
- Gurliatti - Estudos melódicos op. 83
- Berens - Escola da Velocidade

- Burgmüller - 25 estudos
- Bertini - 25 estudos op. 100
- Heller - Estudos op. 45
- Pozzoli - a Técnica diária do pianista

### 3o ano

- Berens - Escola da Velocidade op. 61, vol. 1
- Sonatinas
- Czerny-Germer - Estudos vol. 1, segunda parte
- J.S.Bach - 23 peças fáceis
- Gurlitti - Estudos melódicos op. 50, vol.1
- Heller - Estudos op. 45
- Pozzoli - A técnica diária do pianista
- Burgmüller - 12 estudos op. 109
- Bertini - 25 estudos op. 100, vol. 1
- Hanon - O pianista virtuoso

### 4o ano

- J.S.Bach - Invenções a duas vozes
- Czerny-Germer - Estudos vol. 2, primeira parte
- Schumann - Album para a juventude op. 68
- Berens - Escola da Velocidade vol. 2
- Bertini - 25 estudos op. 29, vol. 2
- Hanon - O pianista virtuoso
- Burgmüller - 12 estudos op. 32, vol. 3
- Gurlitti - Escola da Velocidade op. 83, vol. 1
- Heller - Estudos op. 46

5º ano

- J.S.Bach - Invenções a 3 vozes
- Bertini - 25 estudos op. 32, vol. 3
- Berens - Escola da velocidade, vol. 3
- Burgmüller - 12 estudos op. 105, vol. 3
- Czerny-Germer - Estudos vol. 2, segunda parte
- Hanon - O pianista virtuoso
- Heller - Estudos op. 46

6º ano

- J.S. Bach - Pequenos Prelúdios e Fuguetas
- Cramer-Bulow - 60 estudos
- Czerny-Germer - Estudos vol. 3
- Heller - 25 estudos op. 46
- Schumann - Cenas Infantis op. 15

7º ano

- J.S. Bach - Prelúdios e Fugas
- M. Clementi - Gradus ad Parnassum
- Cramer-Bulow - 60 estudos
- Czerny-Germer - Estudos vol. 4
- Kullak - Escola das oitavas op. 48, vol. 1
- Moscheles - 24 estudos op. 70
- Moskowsky - 15 estudos de virtuosidade op. 72
- Sonatas

8º ano

- J.S.Bach - Prelúdios e Fugas
- J.S.Bach - Sùites Francesas

- M. Clementi - Gradus ad Parnassum
- Kullak - Escola de oitavas op.48, vol.2
- Moscheles- 24 estudos op. 70
- Moskowsky - 15 estudos de virtuosidade op. 72
- Sonatas

9º ano

- J.S.Bach - Prelúdios e Fugas
- J.S.Bach - Suites Francesas e Partitas
- F. Chopin - Estudos op. 10 e 25
- Camargo Guarnieri - Ponteios 1 a 50
- Liszt - 12 estudos transcendentais
- Moskowsky - 12 estudos para mão esquerda
- Sonatas "(Diários de Classe, Conservatório Estadual de Leopoldina, 1956 a 1960)

\* "Técnica pura" para todos os anos: Hanon, Beringer, escalas maiores e menores (harmônicas e melódicas e arpejos.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBUQUERQUE, Zaira da Motta. A música na 1ª série primária (Boletim Mensal do Sema). *Revista do Ensino*, Porto Alegre : SEE/RS, v.8, n.60, p.35, mai. 1959.
- ANDRADE, Mário de. Introdução. In: GALLET, Luciano. *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro : Carlos Wehrs, 1934. p.9-32.
- \_\_\_\_\_. *Oração do Paraninfo. Aspectos da música brasileira*. São Paulo : Martins, 1965.
- APESNOESP. O ensino do canto orfeônico na escola secundária. *Atualidades Pedagógicas*, São Paulo, v.7, p.35-36, jan/abr. 1956.
- ARAGAO, Raimundo Moniz de. Reforma das instituições pedagógicas (1ª fase). *A instrução pública no Brasil*. Rio de Janeiro : Fund. Getúlio Vargas, 1985. cap.2, p.31-62.
- BESEN, Carlos Lucas. *A Educação Musical na Visão de Villa-Lobos*. Porto Alegre, 1991. 166 p. Dissertação (Mestrado), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1991.
- BRASIL. Decreto-Lei n. 4244, de 9 de abril de 1942. Lei Orgânica do ensino secundário. In: VANDICK, Londres da Nóbrega (org). *Enciclopédia da Legislação do Ensino*. São Paulo : Revista dos Tribunais, 1952.
- \_\_\_\_\_. Decreto-Lei n. 8529, de 2 de janeiro de 1946. Lei Orgânica do Ensino Primário. In: VANDICK, Londres da Nóbrega (org). *Enciclopédia da Legislação do Ensino*. São Paulo : Revista dos Tribunais, 1952.
- \_\_\_\_\_. Decreto-Lei n. 8530, de 2 de janeiro de 1946. Lei Orgânica do Ensino Normal. In: VANDICK, Londres da Nóbrega (org). *Enciclopédia da Legislação do Ensino*. São Paulo : Revista dos Tribunais, 1952.

- \_\_\_\_\_. Decreto-Lei n. 9494, de 22 de julho de 1946. Lei orgânica do canto orfeônico. In: VANDICK, Londres da Nóbrega (org). **Enciclopédia da Legislação do Ensino**. São Paulo : Revista dos Tribunais, 1952.
- CANABRAVA, Clarice. O Canto Orfeônico e o problema do método. In: **Atualidades Pedagógicas**. São Paulo, v.17, p.33, maio-ago. 1956.
- CABRAL, José. Diário da Assembléia. Minas Gerais, Belo Horizonte, 25 out. 1951.
- CAMPOS, Milton Soares. **Mensagem à Assembléia Legislativa**. Belo Horizonte : Imprensa Oficial, 1950.
- CESAR, Guilhermino. Belo Horizonte, corpo e alma. In: ANDRADE, Moacir (org). **Minas Gerais: terra e povo**. Porto Alegre : Globo, 1970.
- CHAGAS, Paulo Pinheiro. **A resposta de Juscelino** (Ensaio sobre a formação do povo mineiro). Belo Horizonte : Imprensa Oficial, 1953.
- CHOSKY, Lois et alii. **Teaching music in the twentieth century**. New Jersey : Prentice Hall, 1986.
- CURSO de aperfeiçoamento em música e canto orfeônico (entrevista com Iúlio Brandão). **Atualidades Pedagógicas**, São Paulo, v.5, n.25, p.29-30, jan-fev. 1954.
- ENCAMPAÇÃO do conservatório musical de Uberaba. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, 20 set. 1951.
- ENTUSIASMO em Uberaba pelo reconhecimento do conservatório musical. **Lavoura e Comércio**, Uberaba, 10 nov. 1954.
- FILHO, João Caldeira. Educação musical infantil. **Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos**, Rio de Janeiro : Ministério da Educação e Saúde, v.3, n.7, p.120-122, jan. 1945.
- \_\_\_\_\_. O declínio do canto orfeônico. **Anhemi**, São Paulo, v.46, n.137, abr, 1962.
- FILHO, José do Patrocínio. **A Música em Minas Gerais** (Palestra no Inst. de Hist. e Artes). Belo Horizonte. s/d.
- FONTEARRADA, Marisa. A educação musical no Brasil - algumas considerações (conf). **II Encontro Anual da ABEM**. Porto Alegre, mai, 1993. (sem publicação).

- FORTES, Bias. Mensagens à Assembléia Legislativa. Belo Horizonte : Imprensa Oficial, 1957-1960.
- FRÖES, Cacilda Guimarães. O canto orfeônico - sua razão na escola (Boletim mensal do SEMA). Revista do Ensino, Porto Alegre : SEE/RS, v.8, n.56, p.33, out. 1958.
- FUKS, Rosa. Considerações sobre a história do ensino musical de uma escola formadora de professores. In: I Simpósio Brasileiro de Música, Salvador : palestra (mimeog), 1991.
- \_\_\_\_\_. O Discurso do Silêncio. Rio de Janeiro, Enelivros, 1991. 180 p.
- \_\_\_\_\_. Tradição/Contradição na prática musical de uma escola formadora de professores. In: Opus. Porto Alegre: ANPPOM, 3 (3) : 25-35, Set. 1991.
- GESTA, Maria (pal). Diretrizes da aprendizagem de música e canto orfeônico no Curso Primário, adotadas pelo serviço de orientação especializada da Superintendência de Educação Artística da Secretaria de Educação e Cultura. Revista do Ensino. Porto Alegre : Globo, v.7, n.47, set. 1957.
- GUERRA, Antônio. Pequena história de teatro, circo, música e variedades de São João del Rei, 1917-1967. Juiz de Fora : Propagadora Esdeva, 1967.
- HENTSCHKE, Liane. Relações da prática com a teoria na educação musical. Porto Alegre : Conferência apresentada no II Encontro Anual da ABEM - 26 de maio de 1993, a ser publicada nos Anais da ABEM.
- IANINI, M. A. Serra. Orfeão Infanto-Juvenil. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1956.
- IMPORTANTES melhoramentos executados pelo Governo do Estado em Juiz de Fora, Diário Mercante, Juiz de Fora, 26 de janeiro de 1955.
- KATER, Carlos. Ante Projeto de arte-educação. Apresentado no III Encontro dos Conservatórios Estaduais Mineiros, Belo Horizonte, mai, 1992.
- \_\_\_\_\_. Aspectos educacionais do movimento Música Viva. Revista da ABEM, Porto Alegre, v.1, n.1, p.22-34, mai. 1992.
- KUBITSCHKE, Juscelino (Discursos). A Arte é o sal da Terra. In: Realidades, Perspectivas. Belo Horizonte :

Secretaria de Estado da Educação, 1951-1955. p.271-277.

\_\_\_\_\_. Discurso pronunciado na abertura do IV Salão de Belas Artes de Belo Horizonte. Minas Gerais, 1 out. 1943.

\_\_\_\_\_. Mensagens à Assembléia Legislativa. Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1950-1955.

\_\_\_\_\_. Perenidade da Arte. Realidades e Perspectivas. Belo Horizonte : Secretaria de Estado da Educação, 1951-1955. p.123-127.

MANITA, Ilse S, Paiva. Escolha, preparação e aprendizagem dos cantos escolares. *Atualidades Pedagógicas*. São Paulo, v.17, p.38-40, mai/ago. 1956.

MARIANI, Clementi. Canto Orfeônico. In:*Atualidades Pedagógicas*. São Paulo, v.1, n.1, p. 45, jan/fev. 1950.

MARTINS, Raimundo. A função da atualização bibliográfica na disseminação do conhecimento musical. *Anais - I Encontro Anual da ABEM*, Rio de Janeiro, p.97-104, dez. 1992.

\_\_\_\_\_. Educação Musical: Conceitos e Preconceitos. Rio de Janeiro : FUNARTE - Inst. Nacional de Música/Coordenadoria de Educação Musical, 1985. 49p.

\_\_\_\_\_. Educação musical:uma síntese histórica como preâmbulo para uma idéia de Educação Musical no Brasil do século XX. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v.1, n.1, p.6-11, mai. 1992.

\_\_\_\_\_. O conceitual e o aural na construção do significado musical. *Opus*, Porto Alegre, v.3, n.3, set. 1991.

MINAS GERAIS, Assembléia Legislativa de. Pesquisa em microfílm e terminais de computadores. ago/92, mar/93.

\_\_\_\_\_. Decreto n. 11600, de 14 de janeiro de 1969. Aprova o regulamento dos Conservatórios Estaduais de Música. *Revista Lex - MG*, São Paulo : Lex, n.33. 1969.

\_\_\_\_\_. Decreto-Lei n. 3870, de 8 de setembro de 1952. Aprova do Regulamento dos Conservatórios Estaduais de Música. *Minas Gerais*, v.60, n.205, p.1-3, 10 set. 1952.

\_\_\_\_\_. Lei n. 811, de 13 de dezembro de 1951. Cria cinco Conservatórios Estaduais de Música. *Minas Gerais*, Belo Horizonte, 14 dez. 1951.

\_\_\_\_\_. Lei n. 825, de 14 de dezembro de 1951. Cria o Conservatório Estadual de Música de Pouso Alegre. Minas Gerais, Belo Horizonte, 15 dez. 1951.

\_\_\_\_\_. Lei n. 1119, de 3 de novembro de 1954. Reconhece oficialmente o Conservatório de Música de Uberaba. Minas Gerais, Belo Horizonte, 4 nov. 1954.

\_\_\_\_\_. Lei n. 1123, de 3 de novembro de 1954. Cria o Conservatório Estadual de Leopoldina. Minas Gerais, Belo Horizonte, 4 nov, 1954.

\_\_\_\_\_. Lei n. 1239, de 14 de fevereiro de 1955. Autoriza o Poder Executivo a criar um conservatório de música nos municípios de Conselheiro Lafaiete, Montes Claros, Duro Fino, Divinópolis, Itaúna, Almenara, Bom Despacho e Alfenas. Minas Gerais, 15 fev. 1955.

\_\_\_\_\_. Lei n. 1262, de 12 de julho de 1955. Cria um conservatório de música em Carangola. Minas Gerais, 15 jul. 1955.

\_\_\_\_\_. Parecer n. 726, aprovado em 14 de dezembro de 1987. Examina o pedido de regularização da habilitação profissional de Magistério de Educação Artística (1ª a 6ª série), no Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Caparelli, de Uberlândia. Pe. Antônio Sérgio Palombo de Magalhães (rel). Belo Horizonte : CEE, dez. 1987.

\_\_\_\_\_. Parecer n. 767, aprovado em 23 de outubro de 1989. Examina o processo referente a validação de atos escolares praticados no Conservatório Estadual de Música "Professor Theodolindo José Soares", de Visconde do Rio Branco. Marina Lorenzo Fernandez Silva (rel). Belo Horizonte : CEE, set. 1989.

\_\_\_\_\_. Portaria n. 373 - Música e canto nas escolas mineiras. Relator - Secretário da Educação Cândido Olhôa. Revista 'do Ensino, Belo Horizonte : SEE, v.26, n.206, p.27-28, jul/dez. 1957.

MIRANDA, H. M. Depoimento para a História do Conservatório. In: Sesquicentenário da Vila Diamantina (1831-1981). Belo Horizonte, Imprensa Oficial, 1983. p. 231-133.

MONTMORENCY, N. Canto Orfeônico. In: **Atualidades Pedagógicas**. São Paulo, v.4. n.20, p.22-27, mar/abr. 1953.

\_\_\_\_\_. Perspectivas para o canto orfeônico no

- Estado de São Paulo. *Atualidades Pedagógicas*, v.3, n.13, p.6-8, jan/fev. 1952.
- NOBREGA, Adhemar Alves da. Villa-Lobos, fundador e diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio, Mec/Museu Villa-Lobos, 1969. v.5.
- OLIVEIRA, Alda. A educação musical no Brasil - ABEM. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v.1, n.1, p.35-40, mai. 1992.
- PEREIRA, Horta. *Diário da Assembléia Legislativa*. Minas Gerais, Belo Horizonte, 21 out. 1951.
- PETERS, D.G. & MILLER, R.F. *Music Teaching and learning*. New York : Longman, 1982. 225 p.
- PROGRAMA (1<sup>o</sup> ao 4<sup>o</sup>). Canto. In: *Revista do Ensino*. Belo Horizonte : SEE, v.20, n.204, p.502-520, out/dez. 1952.
- \_\_\_\_\_. (Curso Normal). Música. *Atualidades Pedagógicas*, São Paulo, v.3, n.30, p.32-45, nov/dez. 1954.
- ROMANELLI, Otaiza de Oliveira. *História da educação no Brasil (1930-1973)*. 14 ed. Petrópolis : Vozes, 1991.
- SA, Gazzi Galvão de. *Musicalização - método Gazzi de Sá*. Rio de Janeiro : Os Seminários de Música Pró-Arte/INM - FUNARTE, 1990.
- SALGADO, Clóvis. Homenagem a Villa-Lobos (Discurso proferido no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico em 1957, pelo Ministro da Educação). In: *Presença de Villa-Lobos*, Rio de Janeiro : Museu Villa-Lobos, v.3, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Mensagens à Assembléia Legislativa*. Belo Horizonte : Imprensa Oficial, 1955.
- \_\_\_\_\_. O Museu Villa-Lobos, sua história e perspectiva (Conferência pronunciada no Palácio da Cultura - Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1970). In: *Presença de Villa-Lobos*, 1971, v.6.
- \_\_\_\_\_. Villa-Lobos, educador. In: *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro : Mec/Museu Villa-Lobos, 1969. v.5.
- SA PEREIRA, Antônio de. O solfejo na berlinda. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 10. 1944.

- \_\_\_\_\_. **Psicotécnica do ensino elementar de música.** Rio de Janeiro : José Olímpio, 1937.
- SINAPEM (Simpósio Nacional sobre a Problemática da Pesquisa do Ensino Musical no Brasil). João Pessoa, 1987.
- SOUZA, Jusamara. A Educação Musical no Brasil nos anos de 1930-45. In: **I Simpósio Brasileiro de Música.** Salvador, palestra (mimeog), 1991.
- \_\_\_\_\_. Funções e objetivos da aula de música vistos e revistos através da literatura dos anos 30. **Revista da ABEM**, v.1, n.1, p.12-21, mai. 1992.
- \_\_\_\_\_. Política na prática da Educação Musical nos Anos 30. In: **Em Pauta.** Porto Alegre, 3 (4) : 17-32, dez. 1991.
- SUANO, Helenir . A educação nas Constituições Brasileiras. In: FISCHMANN, Roseli (coor). **Escola Brasileira.** São Paulo : Atlas, 1987.
- SWANWICK, KEITH. **A basis for music education.** [Windsor] : Berkshire : Nfer-Nelson, 1991.
- TORRES, João Camilo de Oliveira. **História de Minas Gerais.** 3 ed. Belo Horizonte : Lemi, 1980. v.3.
- TOURINHO, Cristina. Estruturando currículos saudáveis. **Anais do I Encontro Anual da ABEM**, p.41-46, dez. 1992.
- VALE, Flausino do. **Elementos do Folclore Musical Brasileiro.** 2 ed. São Paulo : Nacional, 1978.
- VIEIRA, Ivone Luzia. **A Escola Guignard na Cultura Modernista de Minas 1944-1962.** São Paulo, 1988. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes/Eça, Universidade de São Paulo. 1988. . . .
- VILLA-LOBOS, Heitor. **Canto Orfeônico.** Rio de Janeiro : Irmãos Vitale, v.2, p.7. 1951.
- \_\_\_\_\_. Conceitos sobre a educação nas escolas e nos conservatórios. In: **Presença de Villa-Lobos.** Rio de Janeiro : Mec/Museu Villa-Lobos, 1966. v.5.
- \_\_\_\_\_. Educação Musical. In: **Boletim Latino Americano de Música.** Rio de Janeiro, v.6, p-495- 588, abr. 1946.
- WILLEMS, Edgar. **As bases metodológicas da educação musical.**

[Suíça] : Biene : Pró-Música, 1970.

#### Locais de Pesquisa

- Arquivo Público Mineiro (Belo Horizonte - Minas Gerais)
- Arquivo Público de Uberaba.
- Arquivo do Conservatório de Música "Aidéa França Americano", de Juiz de Fora.
- Arquivo do Conservatório Estadual "Cora Pavan Caparelli", de Uberlândia.
- Arquivo do Conservatório Estadual "José Zóccoli de Andrade", de Ituiutaba.
- Arquivo do Conservatório Estadual de Música "Lia Salgado", de Leopoldina.
- Arquivo do Conservatório Estadual de Música "Lobo de Mesquita", de Diamantina.
- Arquivo do Conservatório "Pe. José Maria Xavier", de São João del Rei.
- Arquivo do Conservatório Estadual de Música "Prof. Theodolindo José Soares", de Visconde do Rio Branco.
- Arquivo do Conservatório Estadual de Música "Renato Frateschi", de Uberaba.
- Biblioteca da Assembléia Legislativa do Estado de Minas Gerais.
- Biblioteca da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais.
- Biblioteca da Prefeitura Municipal de Ituiutaba.

- Biblioteca da Secretaria da Educação de Minas Gerais.
- Biblioteca da Câmara Municipal de Belo Horizonte.
- Biblioteca do Instituto de Educação de Belo Horizonte.
- Biblioteca Pública de Belo Horizonte.
- Coleção Mineiriana (Biblioteca Pública de Belo Horizonte).

#### Depoimentos

- Abgar Antônio Campos Tirado - São João del Rei, março de 1993.
- Cora Pavan Caparelli - Uberlândia, agosto de 1992 e Porto Alegre, maio de 1993.
- Inês Maria Diniz - Uberaba, março de 1993.
- Hélio Magalhães - São João del Rei, março de 1993.
- Maria Barrozo Pereira - Leopoldina, março de 1993.
- Maria Beatriz Carvalho - Leopoldina, março de 1993.
- Maria Eunice Lacerda - Diamantina, março de 1993.
- Maria José Oliveira - Uberaba, março de 1993.
- Maria Luisa Castro - Uberaba, agosto de 1992.
- Marília Roriz Miranda - Leopoldina, março de 1993.
- Walter de Almeida - Diamantina, março de 1993.

## ABSTRACT

The purpose of this research is to historicize the establishment of State music conservatories in Minas Gerais during the 1950s. The pedagogical concepts of musical teaching in the schools are also examined.

The thesis has three chapters. The first chapter examines the process of creation of these conservatories. The second one explains the music teaching in the conservatories - function, objectives, course work and curriculum - bringing into light the official version contained in the state laws and the practical application of these. The third chapter analyses the pedagogical principles applied in music teaching in the conservatories, taking into consideration the historical moment and the musical education trends in Brazil and Minas Gerais during the fifties.

Among the economical, political, cultural and pedagogical factors involved in the establishment of the conservatories, this study has showed that teaching in these schools was related to the necessity of preparing

music teachers to work in community schools. In examining the pedagogical concepts of music teaching it was observed that pedagogical musical trends difused in Brazil at that time were not known, nor applied in these conservatories.