

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

NICULA MARIA GIANOGLUO COELHO

DE ESCOLA DE ACORDEOM AO CONSERVATÓRIO ESTADUAL DE
MÚSICA JOSÉ ZÓCOLLI DE ANDRADE
(ITUIUTABA-MG 1965-1983)

UBERLÂNDIA
2013

NICULA MARIA GIANOGLOU COELHO

DE ESCOLA DE ACORDEOM AO CONSERVATÓRIO ESTADUAL DE
MÚSICA Dr. JOSÉ ZÓCOLLI DE ANDRADE
(ITUIUTABA-MG 1965-1983)

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Educação na linha de pesquisa História e Historiografia da Faculdade de Educação, da Universidade Federal de Uberlândia.

Orientador: Prof. Dr. Sauloéber Társio de Souza.

UBERLÂNDIA
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

C672d
2013
Coelho, Nicula Maria Gianoglou, 1964
De escola de acordeom ao Conservatório Estadual de Música Dr.
José Zóccoli de Andrade (Ituiutaba-MG 1965-1983) / Nicula Maria
Gianoglou Coelho. - 2014.
125 f. : il.

Orientador: Sauloéber Társo de Souza.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Educação.
Inclui bibliografia.

1. Educação - Teses. 2. Escolas de música - Pesquisa - Teses. 3.
Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade
(Ituiutaba, MG) - Teses. 4. Educação - Música - Teses. I. Souza,
Sauloéber Társo de. II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa
de Pós-Graduação em Educação. III. Título.

NICULA MARIA GIANOGLLOU COELHO

DE ESCOLA DE ACORDEOM AO CONSERVATÓRIO ESTADUAL DE
MÚSICA Dr. JOSÉ ZÓCOLLI DE ANDRADE
(ITUIUTABA-MG 1965-1983)

Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Mestre ao Programa de
Pós-Graduação em Educação na linha de
pesquisa História e Historiografia da
Faculdade de Educação, da Universidade
Federal de Uberlândia.

Orientador: Prof. Dr. Sauloéber Társio de
Souza.

Data de aprovação: 29/08/2013.

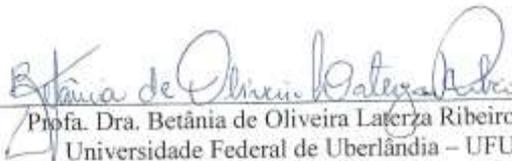
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Sauloéber Tarsio de Souza
Universidade Federal de Uberlândia – UFU



Profa. Dra. Inês de Almeida Rocha
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO



Profa. Dra. Betânia de Oliveira Laterza Ribeiro
Universidade Federal de Uberlândia – UFU

UBERLÂNDIA

2013

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, ao meu pai Eustratios Nicolas Gianoglou in memoriam e Magnólia Umbelina Gianoglou pela a minha existência.

A minha família: Fábio, Níkolos, Fabiano e Sofia.

A professora Guaraciaba Campos, pelas entrevistas.

As minhas irmãs Fotula e Maria da Conceição.

A meu cunhado Álvaro Fonseca na ajuda técnica.

Ao meu orientador Sauloéber pela disponibilidade na orientação.

Às Professoras Betânia Laterza e Lília Neves que colaboraram significativamente na minha qualificação.

A professora Inês Rocha, que esteve presente na minha defesa.

A Vera Cruz Moraes, que gentilmente disponibilizou o seu material didático para pesquisa.

Aos professores e alunos do Conservatório Dr. José Zóccoli de Andrade que colaboraram com esta pesquisa.

RESUMO

Este trabalho Historiográfico tem como propósito relatar a gênese de uma instituição educativo-musical, o Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade. O período escolhido para a construção histórica é do ano de 1965 a 1983, se justificando pela a implantação do Conservatório pela Professora Guaraciaba Silva Campos em 1965, até sua saída em 1983, perfazendo um período de dezoito anos. O caminho escolhido para investigar a instituição constitui de uma pesquisa qualitativa, cuja coleta de dados ocorreu através de documentos, registros iconográficos e entrevistas com a primeira diretora do Conservatório, Guaraciaba Silva Campos e com alunos e professores que atuaram na gênese desta instituição. Esta pesquisa Historiográfica nos ajuda a compreender a inserção da cidade no contexto de modernização brasileira, especialmente a partir dos anos de 1940, com o início do estímulo ao cultivo de grãos na região. Apresenta os desafios para a implantação do Conservatório em Ituiutaba no período da Ditadura Militar e a importância da atuação desta diretora que colaborou na consolidação do ensino de música nesta cidade.

Palavras-chave: Conservatório. Pesquisa historiográfica em instituições educativas-musical. Memória musical.

RÉSUMÉ

Cette recherche historiographique vise à rendre compte de la genèse d'une institution musicale-éducatif, Le Conservatoire de Musique Dr. José Zoccoli de Andrade. La période choisie pour l'édifice historique sera l'année 1965-1983, ce qui justifie le déploiement du Conservatoire par le professeur Guaraciaba Silva en 1965, les champs jusqu'à son départ en 1983 totalisant une période de 18 ans. La voie choisie pour étudier l'institution est une recherche, la collecte de données qualitatives qui était documents, dossiers iconographiques, entretien avec le premier directeur du Conservatoire, Guaraciaba Silva Campos, les étudiants et les enseignants qui ont agi dans la formation de cette institution. Cette recherche historiographique, nous aide à comprendre l'inclusion de la ville dans le cadre de la modernisation du Brésil, surtout à partir des années 1940 au début de la relance de la culture du blé dans la région. Avaient présenté des défis pour la mise en œuvre du Conservatoire dans Ituiutaba, pendant la dictature militaire et l'importance de ce rôle dans la consolidation de la coopérant directeur musical de l'école dans cette ville.

Mots clés: Conservatoire. La recherche historique dans la institutions musicales-éducatif. Mémoire musicale

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Alunos de acordeom da Academia de Kastione	37
Figura 2 - Formatura de Guaraciaba Silvia Campos - Acordeom	38
Figura 3 - Alunos da Escola de Acordeom (Infanto-juvenil)	41
Figura 4 - Ata de Fundação da Escola de Acordeom de Ituiutaba	42
Figura 5 - Concurso “Rainha do Acordeom” Categorias Infante, Juvenil e Adulto (Cine Ituiutaba – 1956).....	44
Figura 6 - Certificado da Escola de Acordeom “Ituiutaba”	47
Figura 7 - Apresentação de alunas da Escola de Acordeom.....	48
Figura 8 - Noite do “Acordeom” (apresentação no Cine Ituiutaba)	48
Figura 9 - Foto tirada em Estúdio, apresentando os alunos de Acordeom e Guaraciaba	49
Figura 10 - Ata da Sessão Solene Para a Instalação do Conservatório Estadual de Música	58
Figura 11 - Ofício Deputado Luís Junqueira Sobre Local para o Conservatório – 17/12/1965	59
Figura 12 - Imagem da 1º sede do Conservatório (residência de Guaraciaba) (foto atual)	63
Figura 13 - Caderno de teoria de Moraes	70
Figura 14 - Prova de teoria musical de Moraes	70
Figura 15 - Prova de transposição de Moraes	70
Figura 16 - Relatório do Conservatório, 1971	78
Figura 17 - Relação do Corpo Discente e Docente, 1971	80
Figura 18 - Livros adotados por Julieta Balli em 1957	81
Figura 19 - Trabalho de história da música feito pela aluna Moraes em 1967: J.S Bach	82
Figura 20 - Programa de Recital de Piano de Calimério Soares Netto, 1971.....	84
Figura 21 - Abrão Calil Neto.....	91
Figura 22 - Ofício enviado ao Grêmio Francisco Mignone.....	94
Figura 23 - Folder do I Encontro com a Arte – frente e verso	95
Figura 24 - Folder do I Encontro com a Arte – programação - Interior	95
Figura 25 - Programa do dia 8/ 11 /1971 Recital do I Encontro com a Arte.....	96
Figura 26 - Programa do recital do dia 9/11/1971	97
Figura 27 - Programa do Recital do dia 10/11/1971	97
Figura 28 - Programa do dia 11/11/1971	98
Figura 29 - Programa do dia 12/11/1971	99

Figura 30 - Ofício enviado pelo presidente do Departamento da Educação e Cultura	100
Figura 31 - Recital de Cristina Maria Pavan Caparelli.....	101
Figura 32 - Reportagem sobre a festa “Pagodão”.....	102
Figura 33 - Ofício para autorizar a inclusão de acordeom e o violão no Conservatório	104
Figura 34 - Apresentação do Grupo Vocal e do Conjunto de Chorinho	107
Figura 35 - Prédio do Conservatório à Rua 20 com a 13 e a15.....	108
Figura 36 - A Festa para as crianças.....	111
Figura 37 - Inauguração do Centro de Musicalização.....	112
Figura 38 - Entrega da chave premiada	113
Figura 39 - Efetivação dos professores de Uberlândia em Ituiutaba.....	114
Figura 40 - Retratação do Jornal Folha de Ituiutaba	116
Figura 41 - Manifesto dos professores do Conservatório.....	117
Figura 42 - Manifesto dos professores do Conservatório.....	118

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - População Rural e Urbana do Município de Ituiutaba	35
Quadro 2 - Ano de criação das escolas públicas na cidade de Ituiutaba	36
Quadro 3 - Programa da Escola de Acordeom de Ituiutaba	43
Quadro 4 - Custo do Curso de Música da Escola de Acordeom de Ituiutaba	46
Quadro 5 - Correção dos valores para o ano de 2012, de acordo com o IGP-DI	46
Quadro 6 - Princípios dos Paradigmas Clássico-romântico e Novo.....	65
Quadro 7 - Conteúdo ministrado pelo professor Sylvio Robazzi nas disciplinas, Harmonia, Teoria Musical e Solfejo no nível III. Março, maio e junho, de 1967	69
Quadro 8 - Trajetória de Criação e Institucionalização dos Conservatórios de Minas Gerais.	71

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO I - O ENSINO DA MÚSICA PELA EDUCAÇÃO ESCOLAR	16
1.1 O Estado Novo e as Políticas para a Educação	16
1.2 Educação Escolar e <i>Modernidade</i> : os Conservatórios Musicais.....	23
1.2.1 Cultura Musical Dominante.....	29
1.2.2 Os Rituais	29
1.2.3 As formas de fruir e produzir a música	30
1.3 A Origem dos Conservatórios: do contexto nacional ao local	31
1.3.1 Conservatórios Mineiros.....	32
1.3.2 A Educação Musical em Ituiutaba: Origens do Conservatório de Música.....	34
1.3.3 Guaraciaba e a Escola de Acordeom	37
CAPÍTULO II - O PROCESSO DE IMPLANTAÇÃO DO CONSERVATÓRIO MUSICAL DE ITUIUTABA	51
2.1 A Origem dos Conservatórios Musicais e suas Práticas no Brasil	51
2.1.1 A Educação Profissional dos Conservatórios	55
2.1.2 Conservatório Estadual de Música de Ituiutaba: Processo de Implantação	57
2.1.3 O Conservatório e suas Práticas e Rotinas Escolares por meio das Atas	74
CAPÍTULO III - CONSOLIDAÇÃO DO CONSERVATÓRIO MUSICAL DE ITUIUTABA	89
3.1 O Contexto Escolar Nacional e em Ituiutaba	89
3.2 Relação entre Conservatório e Igreja.....	90
3.2 As Festas e os Festivais de Música.....	101
3.3 A Consolidação do Conservatório: Centro Musicalização “Guaraciaba Campos”	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERÊNCIAS	121
APÊNDICES	125
Apêndice A – Termo de consentimento	125

INTRODUÇÃO

Estamos no Brasil em um momento de discussão em âmbito nacional sobre a Educação Musical e seus múltiplos espaços, inclusive com a promulgação da Lei nº 11.769, de 18 de agosto de 2008 que determina que a música esteja incluída no currículo escolar a partir de 2012. Assim, é de suma importância conhecer e refletir sobre a história de instituições educacionais que se dedicam (ou se dedicaram) à formação educativa-musical no Brasil e, em específico, em Minas Gerais no município de Ituiutaba, objetivo dessa dissertação de mestrado. Assim, como afirmou Le Goff (1990, p. 51): “Toda a história é bem contemporânea, na medida em que o passado é apreendido no presente e responde, portanto, aos seus interesses, o que não é só inevitável, como legítimo”.

Até o presente, o Conservatório Estadual de Música José Zóccoli de Andrade Ituiutaba não foi objeto específico de estudo de nenhum pesquisador. Sabemos, no entanto, que desde sua instituição, em 1965, ele foi responsável pela formação de um número crescente de alunos e, conseqüentemente, de profissionais que buscavam conhecimentos relacionados com a prática musical.

O estudo de uma instituição escolar em particular também tem como propósito a compreensão do desenvolvimento do sistema educacional como um todo. O empenho em estudar a história do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade em Ituiutaba nos ajudará a ampliar a dimensão de educandos que trazem uma bagagem histórica intimamente ligada com a educação recebida no decorrer de sua vida, ou seja, sua herança cultural. “O estudo da história da educação é fundamental para ampliarmos nossa compreensão das maneiras como, em tempos e espaços distintos, homens e mulheres organizaram e organizam seus modos de aprender e de transmitir seus fazeres e saberes” (VEIGA, 2007, p. 10).

A inquietação de compreender estas práticas é a necessidade de responder a algumas questões que nos interpela na realidade presente (SAVIANI, 2008), entre estas questões temos a forma como foi se perfilando o ensino de música na modernidade e a importância do contexto na condução do trabalho pedagógico.

Ainda sobre as instituições escolares, de acordo com Souza e Castanho (2009, p. 33):

É sempre necessário compreender a complexidade dessas instituições em seus aspectos espaço-temporal, pedagógico, organizacional, em que os elementos se relacionam, desempenhando diferentes papéis e representações, com base em suas expectativas institucionais futuras. Assim, um espaço com tais características só

pode ser permeado por permanentes tensões decorrentes de quadros socioculturais frutos do meio onde se localiza a escola.

O objetivo central desta pesquisa Historiográfica é relatar a gênese do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade em Ituiutaba no Estado de Minas Gerais. Foi fundado em 25 de novembro de 1965, através do projeto do deputado Luís Alberto Franco Junqueira e tendo como preponente a professora de acordeom Guaraciaba da Silva Campos, natural da cidade de Campo Florido, localizada no mesmo estado, tendo início no governo de José Magalhães Pinto, conforme a Lei nº 3595. (seria interessante incluir as leis nas referências)

A primeira iniciativa educativa-musical da parte da professora Guaraciaba Campos foi iniciar com aulas particulares de acordeom. Posteriormente, ela instituiu uma escola privada, a Escola de Acordeom Ituiutaba, por esta fazer parte de uma transição será relatada a sua criação e eventos que possibilitaram à professora, a primeira diretora desta instituição, realizar a criação do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade.

O recorte escolhido para a construção histórica do Conservatório é de 1965, ano da sua criação, a 1983, data em que a Diretora Guaraciaba Campos deixou a direção, se justificando, portanto, devido às mudanças na gestão e também pelo fato da escola ter se consolidado neste período de dezoito anos de gestão da diretora Guaraciaba Sílvia Campos.

O caminho percorrido para investigar a instituição, constitui-se de uma pesquisa qualitativa, cuja coleta de dados foi baseada documentos, registros iconográficos e entrevista com a primeira diretora do Conservatório de Ituiutaba, Guaraciaba Sílvia Campos, alunos e professores que atuaram na gênese da instituição.

Com relação à justificativa para a pesquisa, podemos enumerar vários fatores: primeiramente, ao longo de sua existência o Conservatório de Ituiutaba contribuiu para a formação de cidadãos dando a oportunidade, sem distinção, para a habilitação daqueles que buscavam na música um aprofundamento e uma carreira a serem seguidos.

Além disso, atualmente o Conservatório de Música de Ituiutaba é uma importante referência cultural da cidade e região, nacionalmente conhecido por seu Concurso de Piano, onde homenageia um compositor brasileiro ao ano, envolvendo a comunidade escolar e também a população como um todo. Outro fator relevante que justifica tal pesquisa é que o Conservatório faz parte de um conjunto de doze escolas públicas de ensino de música em Minas Gerais, tendo a sua fundação alicerçada em vários fatores que merecem ser investigados, tais como: Qual o contexto histórico da cidade de Ituiutaba e sua importância

política para que fosse contemplada com esta escola? Quais os paradigmas existentes neste modelo de instituição?

Outro elemento importante é a inserção da cidade no contexto de modernização brasileira, especialmente a partir de fins dos anos de 1940, com o início do estímulo ao cultivo de grãos na região. Neste momento ocorreu um acentuado êxodo rural, ou seja, a população rumou para os centros urbanos, fomentando o aumento de escolas. Sobre a ampliação do número de escolas no município de Ituiutaba, afirmou Souza (2010, p. 526):

Nos anos de 1950, inicia-se forte expansão do sistema público, movimento que se manteria nas décadas seguintes com a criação de outras instituições, entre elas, o Colégio Agrícola e a Escola Normal, de forma que no ano de 1970, a educação escolar na cidade já era marcadamente pública, rompendo com o predomínio das instituições privadas e/ou confeccionais que diminuiriam em número.

Por fim, a motivação maior para investigação desta instituição em específico está, em primeiro plano, que tivemos parte da nossa formação musical nesta escola, isto proporcionou um conhecimento *in loco* ao qual tive acesso e abriu a oportunidade para nos profissionalizarmos em música. As entrevistas e documentos revelaram aspectos importantes que foram necessários para a consolidação do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade, como as festas e os festivais que se adequavam ao gosto local, tendo em vista a arrecadação de fundos para manter a escola. As fotos pesquisadas nos revelam a satisfação dos alunos nos recitais, o que demonstra a importância que esta escola passou a exercer na vida cotidiana das pessoas na cidade de Ituiutaba, inclusive com alunos que se projetaram e se profissionalizaram na área.

Essas memórias merecem ser resgatadas porque nos dão a dimensão de um contexto que nos ajudará a compreender a História da Educação na modernidade, não só em Ituiutaba, mas no Brasil em um determinado momento histórico, que foi fundamental da nossa educação secular. “Trata-se, antes, da própria consciência da historicidade humana, isto é, a percepção de que o presente se enraíza no passado e se projeta no futuro” (SAVIANI, 2008, p. 4). Portanto, torna-se difícil compreender o presente se não compreendermos suas raízes, o que implica o estudo da sua gênese.

Assim, o trabalho foi organizado da seguinte maneira: no Capítulo I examinamos as mudanças que ocorreram na educação brasileira em resultado de uma nova estrutura política, econômica e social que se instaurou no país a partir do Estado Novo, além do significado destas mudanças em um contexto de modernidade e como isto influenciou o processo civilizatório no qual o Brasil estava se inserindo. Realizamos uma breve discussão teórica

abordando a história da educação musical no Brasil, partindo do macro para o micro, ou seja, do contexto nacional (principais influências) para o regional no estado de Minas Gerais e em específico na cidade de Ituiutaba. Faremos um recuo no tempo para compreender a gênese dos conservatórios de onde surgiu este modelo de instituição, os rituais, os paradigmas e as formas de fruir e produzir a música.

Em seguida, no Capítulo II, observaremos a origem de alguns conservatórios musicais no nosso país e suas práticas dentro de uma perspectiva histórica, política, cultural e social, ressaltando a adoção de uma cultura musical essencialmente europeia no Brasil. Posteriormente analisaremos como isto influenciou o nosso ensino musical, buscando, porém, enfatizar a instituição que, devido à procedência dos primeiros professores do Conservatório de Ituiutaba, serviu como referência e inspiração na gênese desta instituição.

No Capítulo III faremos uma breve articulação do movimento dialético entre a escola na perspectiva local e o contexto nacional. Mostraremos a origem do ensino do piano em Ituiutaba, a primeira professora que ministrou aulas deste instrumento, seus alunos, como se deu a introdução de instrumentos de características mais popular como violão, cavaquinho, acordeom e outros. Iremos enfatizar a gênese e consolidação do Conservatório, fazendo uma análise a respeito das dificuldades enfrentadas por uma gestora que tinha de buscar estratégias para manter uma escola pública sem recursos suficientes.

CAPÍTULO I - O ENSINO DA MÚSICA PELA EDUCAÇÃO ESCOLAR

Moldar a mentalidade infantil para cantar a grandeza da pátria e o trabalho de construí-la, eis uma justificativa oficial para seu projeto de educação musical. (Villa-Lobos, 1940)

Neste capítulo vamos examinar as mudanças que ocorreram na educação brasileira, em resultado de uma nova estrutura política, econômica e social que se instaura no país a partir do Estado Novo, o significado destas mudanças em um contexto de modernidade e como isto influenciou o processo civilizatório no qual o Brasil estava se inserindo. É neste contexto que tem início o processo de urbanização acelerada e, como consequência, a multiplicação das instituições escolares de todos os níveis de ensino, sobretudo no campo da educação primária, mas também dos conservatórios estaduais de música, como o nosso objeto de estudo.

1.1 O Estado Novo e as Políticas para a Educação

O governo de Getúlio Vargas teve início no ano de 1930 e colocou fim a chamada política do “Café com Leite”, conhecida pelo revezamento entre paulistas e mineiros na presidência da República no Brasil. A este governo, entendido como revolucionário, foi dado o nome de provisório e caracterizado por um período de instabilidade, devido ao conflito gerado pelos interesses de várias forças presentes naquele contexto.

A *revolução* ocorreu com o objetivo de colocar fim ao modelo agrário comercial subordinado ao modelo imperialista praticado pelos países industrializados, o que acarretava uma dependência absoluta dos países subdesenvolvidos na compra de produtos manufaturados. Neste contexto, dá-se início à ideologia da política do nacional-desenvolvimentismo (ZOTTI, 2004).

Vários fatores influenciaram a ascensão de Vargas ao poder além da crise das oligarquias. Citamos como exemplo o alto índice de analfabetismo, registrado na casa de 75% nos anos de 1920, o que levou a parte da elite intelectual da época a reivindicar novas reformas sociais e pedagógicas. Outros fatores:

Dentre os acontecimentos marcantes daquele momento histórico vale citar o recrudescimento do movimento operário, do movimento tenentista, a fundação do partido Comunista (1922), a Coluna Prestes (1924-1927), a industrialização, a expansão urbana e o movimento modernista. Estes foram os movimentos que colocaram em evidência a necessidade de reformas políticas e sociais. (VEIGA, 2007 p. 254)

Várias medidas foram tomadas por Vargas para viabilizar seu governo, devido ao contexto histórico que se caracterizava pelo confronto de uma velha ordem, ou seja, a oligarquia cafeeira, fragilizada com a crise de 1929 e a necessidade de uma política que se conciliasse com as demandas de uma indústria emergente.

Desde o início da década de 1930, todas as iniciativas e movimentos de setores mais atuantes da sociedade passaram a ser encampados pelo Governo Provisório de Vargas. Iniciou-se um processo de *modernização conservadora*, na qual o governo se arrogou a tarefa de organizar uma nação que era desarticulada e que precisava de sua intervenção direta para que cessassem os conflitos sociais, as lutas partidárias e os “excessos de liberdade de expressão tidos como enfraquecedores do país” (GUÉRIOS, 2009, p. 209)

Tendo em vista o novo modelo econômico, a educação passa a ser vista de outra forma, precisando se adequar a nova demanda. Com a indústria e a crescente urbanização, a educação escolar vai se fazendo necessária a um maior número de pessoas, devido à complexidade que se instaura no campo econômico, político e cultural.

Neste contexto, destaca-se um educador Anísio Teixeira, defensor da escola pública gratuita e laica e um dos maiores seguidores das propostas advindas do movimento da Escola Nova, que surgiu em fins do século XIX na Europa e nos Estados Unidos. Esse novo ideário pedagógico pautava-se, sobretudo, nos seguintes preceitos: puericentrismo (procedimento didático centrados na criança); ênfase na aprendizagem pela atividade; motivação; estudo a partir do ambiente circundante; socialização; anteaautoritarismo (crítica à imposição); e anteintelectualismo (crítica ao verbalismo de muitos programas de ensino). Várias designações foram dadas a esta escola, “escola nova”, “escola ativa” e “escola do trabalho”. (VEIGA, 2007, p. 217)

As ideias da Escola Nova chegaram ao Brasil por volta da primeira década do século XX. Seu princípio metodológico fundamental era o de aprender fazendo, através da ação. Segundo Martins (1992) e Gonçalves (1993), esses ideais 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.

Em São Paulo, a criação do Conservatório Dramático Musical em 1906 teve um papel importante na formação de uma cultura musical no país no que se refere à prática do piano, posteriormente essa influência foi percebida no Rio de Janeiro. Assim, houve a expansão dos conservatórios musicais pelo Brasil, os quais receberam um bom acolhimento por parte da população, principalmente da classe média alta e a elite cafeeira, que naquele contexto sócio cultural, valorizavam veemente a cultura europeizada, tida ao mesmo tempo

como símbolo de “bom gosto” e como resgate de suas práticas, no caso do imigrante (FUCCI AMATO, 2004).

Reforçamos que a educação musical nos conservatórios antecedeu a *revolução* que buscava mudar o modelo agrário comercial brasileiro e de certa forma este movimento cultural almejava igualar a música no Brasil aos grandes centros internacionais em busca de certa *modernidade*.

Ainda na educação, segundo Dermeval Saviani (2008, p. 194-195), uma das primeiras medidas do governo provisório foi criar o Ministério da Educação e Saúde Pública, delegando a Francisco Campos o papel de dirigir a nova pasta. Esse ministro foi integrante do movimento da Escola Nova e junto com Mário Casasanta dirigiu a reforma da instrução pública em Minas Gerais em 1927-1928.

Já no primeiro semestre de 1931 o ministro da Educação e Saúde Pública baixou um conjunto de sete decretos, conhecidos como “Reforma Francisco Campos”:

- Decreto n. 19.850, de 11 de abril de 1931: cria o Conselho Nacional de Educação.
- Decreto n. 19.851, de 11 de abril de 1931: dispõe sobre a organização do ensino superior no Brasil e adota o regime universitário.
- Decreto n. 19.852, de 11 de abril de 1931: dispõe sobre a organização da Universidade do Rio de Janeiro.
- Decreto n. 19.890, de 18 de abril de 1931: dispõe sobre a organização do ensino secundário.
- Decreto n. 19.941, de 30 de abril de 1931, que restabeleceu o ensino religioso nas escolas públicas.
- Decreto n. 20.158, de 30 de junho de 1931: organiza o ensino comercial, regulamenta a profissão de contador e dá outras providências.
- Decreto n. 21.241, de 14 de abril de 1932: consolida as disposições sobre a organização do ensino secundário.

Estas medidas demonstram que o governo de Vargas daria uma nova orientação à educação brasileira e a trataria como questão nacional, tendo em vista a forma como foi regulamentada em todos os níveis e modalidades por parte do governo central.

A adoção do ensino religioso nas escolas públicas pelo decreto n. 19.941, que introduziu esta disciplina pela primeira vez na história da República, ocorreu para atender a uma insistente reivindicação da Igreja Católica e estava respaldada por importantes precedentes históricos, como na França no século XIX, onde a burguesia, após ter rejeitado o

catolicismo, a Igreja se aliou diante do temor do avanço do movimento operário (SAVIANI, 2008).

Vargas buscou fazer uma política conciliatória com os diversos setores da sociedade, e Francisco Campos desempenhou um importante papel no setor da educação. A reforma educacional que empreendeu pelo decreto n. 19.890, de 18/4/1931, conferiu uma estrutura orgânica ao ensino secundário brasileiro, estabelecendo o curso regular de sete anos de duração, a frequência obrigatória e a divisão do curso em dois ciclos – o fundamental (cinco anos) e o complementar (dois anos).

A organização curricular apresentou maior equilíbrio entre estudos literários e científicos. Essa reforma regulamentou o trabalho docente do ensino secundário, exigindo o registro de professores junto ao Departamento Regional de Ensino e a formação específica a serem oferecidas nas Faculdades de Filosofia, Educação, Ciências e Letras.

Na vigência dessa reforma foi introduzida no currículo a disciplina de Canto Orfeônico. A incorporação do Canto Orfeônico ao programa oficial do primeiro ciclo do secundário mostra o processo peculiar de surgimento e consolidação de uma disciplina, e o modo pelo qual o Estado utilizou-se do currículo para fins políticos. Em realidade, iniciativas de escolarização do canto coral vinham sendo adotadas em alguns estados do país desde o final da Primeira Guerra Mundial, especialmente no ensino primário e normal. No entanto a atuação governo federal, no início do dos anos 30, associando a música e a arte aos projetos de cunho nacionalista, transformou o Canto Orfeônico num instrumento de política e de construção de nacionalidade. (SOUZA, 2008, p. 159)

A preocupação de Vargas em normatizar a educação em todos os níveis foi concretizada neste governo e tinha um cunho nacional, para estabelecer as diretrizes a serem seguidas por todos os estados.

A tendência em regulamentar à educação brasileira ocorreu desde a década de 1920 e foi marcada pela criação da Associação Brasileira da Educação (ABE) e pela introdução de uma série de reformas estaduais que se distinguiram das anteriores por três razões básicas: a formação intelectual de seus autores, a reorientação pedagógica dela decorrente e uma nova visão quanto aos objetivos da educação. Embora os reformadores e integrantes da ABE tivessem discordâncias entre si compartilhavam uma meta: reinventar a educação para adequar os indivíduos à sociedade de seu tempo. Médicos, engenheiros, juristas, professores, escritores, jornalistas e diferentes intelectuais integraram o movimento de renovação educacional, alguns com passagem pelas escolas normais. Eles também se filiavam a distintos movimentos políticos e ideológicos: havia liberais, democratas, católicos e esquerdistas.

Alguns chegaram frequentar instituições de ensino estrangeiras, como a Universidade de Chicago (EUA) (VEIGA, 2007).

Podemos observar que as reformas implantadas no governo provisório de Vargas já era uma aspiração da elite intelectual brasileira que se preocupava com a adequação dos indivíduos a uma *modernidade* cultural e comercial que vinha se desenvolvendo. O que caracterizava o grupo, a princípio, era a visão da educação como fator de reforma social, a autoprocamação de sua competência para proceder à educação do povo e a proposição de uma ação pedagógica integradora e homogeneizadora de alcance nacional.

Os debates enfatizavam a formação do trabalhador sobre os princípios tayloristas de organização racional do trabalho, e havia quem sustentasse a tese de degeneração do brasileiro que, de acordo com algumas interpretações científicas da época, constituiria uma sub-raça. O que destacou a atuação do grupo foi fundamentar a nova educação em parâmetros científicos. Ou seja, preconizavam a adoção de métodos pedagógicos fundados na psicologia (testes vocacionais e de aptidão) e na biologia (preceitos higienistas). Além disso, muitos dos reformadores se apoiaram nas teorias raciais do período, expressando discriminações de natureza étnica ou cultural (VEIGA, 2007).

Um dos aspectos que diferenciaram o governo de Vargas foi a apropriação de algumas ideias deste debate, buscando, porém, dar uma condução de cunho nacionalista ao seu mandato de maneira que visava criar no imaginário do povo brasileiro uma identidade nacional e de pertencimento a uma pátria, desenvolvendo um sentimento ufanista na Nação Brasileira. Segundo Veiga (2007), no primeiro governo de Getúlio (1930-1945) foi introduzida uma argumentação eugênica de cunho fortemente nacionalista e centrada, sobretudo, na ideia do trabalho como princípio regenerador da população.

No governo provisório, várias medidas foram tomadas pelo Ministro da Educação, Francisco Campos, para elaborar um plano nacional de educação em debate com a sociedade civil, sendo que educadores renomados foram convocados para responder um questionário de 213 perguntas, visando melhorar de fato a educação brasileira, sendo concluído em maio de 1937. No entanto, o “golpe” para implantação do Estado Novo adiou a discussão sobre as diretrizes educacionais do país. (VEIGA, 2007)

O governo provisório se manteve até novembro de 1937, quando Vargas rompeu com a ordem constitucional e implantou o Estado Novo. O “golpe” ocorreu no dia 10 de novembro, quando Vargas ordenou o cerco militar ao Congresso Nacional, impôs o fechamento do Legislativo e outorgou uma nova Constituição para o país, substituindo a

Constituição de 1934. Iniciava-se, deste modo, o governo ditatorial, conhecido como Estado Novo.

Várias medidas já haviam sido tomadas por Vargas para consolidar o seu governo, como na educação, as reformas que centralizaram as novas metas, a aliança com a Igreja Católica que colaborou com a sua política populista e a parceria com a burguesia, quando colocou a educação a serviço dos interesses desta classe. Toda esta iniciativa colaborou para um plano de nacionalização. “A política liberal do governo é substituída por um dirigismo estatal, que favoreceu a indústria” (ROMANELLI, 1998, p. 50).

Neste período, torna-se evidente a utilização da escola para consolidar o novo regime, com a padronização do ensino na escola primária por meio de conteúdos nacionalistas para todos os cursos, os quais eram determinados pelos sistemas Federal e Estadual de Educação, e a instituição de uma rígida e criteriosa fiscalização com os inspetores de ensino que controlavam a atividade docente.

Cumprir destacar que os pilares de tal projeto de nacionalização foram: a imposição dos conteúdos nacionais e da língua, a propagação da história mitificada de grandes vultos e heróis nacionais, a disseminação dos hinos pátrios, festas, recitativos, marchas, discursos, culto às autoridades, a “cerimônia de inauguração do retrato” e a prática do Canto Orfeônico.

As ações autoritárias do governo de Vargas se tornaram evidentes aos teuto-brasileiros, que é a designação genérica atribuída aos grupos de descendentes dos imigrantes alemães e outros que colonizaram, a partir do século XIX, os espaços destinados pelo governo brasileiro ou por empresários particulares para sua ocupação sistemática, sobretudo nos estados do Sul (VOIGT, 2008).

Nos estados em que os teuto-brasileiros se concentraram mais em núcleos rurais, etnicamente homogêneos, promoviam escolas comunitárias a partir do apoio das respectivas lideranças religiosas, também de origem estrangeira. As colônias alemãs, italianas e polonesas, isoladas por um longo período de tempo, empreenderam uma ampla estrutura de apoio ao processo escolar, religioso e sociocultural, à semelhança dos países de origem.

A partir da Primeira Guerra Mundial, o governo já havia iniciado um processo de nacionalização preventiva, abrindo escolas públicas perto das étnicas, sem impedir, porém, o funcionamento destas. Porém, começou a tratá-las com mais restrição a partir do final da década de 1920, devido a uma tendência crescentemente nacionalista. Em 1938/39, momento da nacionalização compulsória do ensino, estas escolas foram fechadas ou transformadas em escolas públicas por meio de uma sequência de decretos de nacionalização (KREUTZ, 2000).

Estes imigrantes trouxeram uma bagagem cultural de valorização da educação. Nas colônias, todas as crianças eram alfabetizadas na sua língua materna e de acordo com a sua realidade, sendo que isto lhe conferia uma identidade cultural. Os imigrantes buscavam preservar sua herança e seus laços de sangue através de gerações, sendo que chegaram a ser encarados como ameaça à unidade nacional brasileira, e sua forma de viver foi considerada uma prática subversiva.

As políticas nacionalistas do Estado Novo tiveram como um dos objetivos, portanto, desagregar elementos “subversivos” que se mantinham enraizados no âmbito dessas colônias de estrangeiros. Para tanto, proibiu-se o uso da língua estrangeira materna nas escolas e até mesmo na comunidade. As manifestações culturais foram fortemente vigiadas, impedindo-se, por exemplo, apresentações folclóricas que pudessem despertar os sentimentos cívicos e pátrios de seus antepassados, sendo que, por vezes, fazia-se uso da força a fim de reprimir os descontentes. O sentimento que o governo de Vargas buscava incutir entre os imigrantes era que eles deveriam adotar o Brasil como sua pátria, já que eles moravam aqui.

Uma das formas de imprimir a identidade cultural brasileira nestes imigrantes foi a prática do Canto Orfeônico, que não ficou restrita a estas colônias, mas foi proposta como importante componente curricular das escolas em geral, buscando a formação da identidade nacional no Estado Novo.

Através da educação, o regime incutiu manifestações cívicas, brincadeiras, práticas esportivas e devoção patriótica, desenvolvendo estratégias a partir de um projeto de nacionalização que unificaria o ensino primário por meio de uma atuação coerciva, visando ainda à assimilação dos valores culturais brasileiros entre os imigrantes europeus.

Assim, percebe-se que o projeto nacionalista de Vargas teve como base ideológica um forte apelo populista no sentido de evocar os sentimentos pátrios, o que implica pensar no papel socializador e integrador do cidadão. Os princípios da Escola Nova foram relegados ao esquecimento, tomando a educação uma direção militar para atender as necessidades do sistema político.

O Canto Orfeônico foi amplamente utilizado no governo de Getúlio como elemento civilizador, no sentido de disciplinar a infância e conter seus instintos, contudo, quando da constituição dos conservatórios mineiros, originados a partir da década de 1960, esta disciplina já estava extinta dos currículos das escolas regulares. Assim, os conservatórios surgem como a proposta de profissionalização da juventude, mas, ao mesmo tempo, no contexto de busca pela *modernidade*, também objetivavam a civilidade do povo brasileiro.

Tendo em vista o objeto de pesquisa, o Conservatório Dr. José Zóccoli de Andrade e a sua gênese, buscamos compreender a origem desta instituição, suas principais características e a sua importância em um contexto de modernização.

1.2 Educação Escolar e *Modernidade*: os Conservatórios Musicais

O fenômeno da modernidade que ocorreu a partir do século XVI, sobretudo na Europa, teve como consequência um movimento que impulsionou as nações aos mesmos ideais e ambições de se adequar a um determinado modelo. De acordo com Barman (1982), “ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se amparado pelas organizações burocráticas que controlam e até mesmo destroem comunidades, valores e vidas e, ao mesmo tempo, ter que combater estas forças lutando para mudar o seu mundo, transformando-o em nosso mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador, aberto a novas possibilidades”.

Este autor divide a modernidade em três momentos distintos: a primeira fase teve início no século XVI até o fim do século XVIII, quando as pessoas estavam apenas começando a experimentar a vida moderna, entretanto não tinham noção das consequências que implicariam este novo momento histórico, a segunda fase começa com a grande onda revolucionária de 1790, com a Revolução Francesa e suas reverberações, e ganha uma dimensão de maneira abrupta e dramática, um grande e moderno público; e a terceira e última fase consistia no processo de modernização que se expande, abarcando quase o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge o seu auge nas artes e no pensamento.

Em contraponto, à medida que se expande um público *moderno*, aumenta a diversidade na forma de se encarar a ideia de *modernidade*, fragmentando a mesma, perdendo-se sua nitidez e capacidade de organizar e dar sentido à vida das pessoas.

O primeiro filósofo a se manifestar a respeito das mudanças que ocorriam na primeira fase da modernidade foi Jean-Jacques Rousseau. Antes da Revolução Francesa e Americana, ele usou o termo *moderniste* no sentido em que seria usado nos séculos XIX e XX. Ele foi a matriz de alguns das mais vitais tradições modernas, do devaneio nostálgico à auto especulação psicanalítica e democracia participativa.

Rousseau foi profundamente perturbado, teve uma vida difícil, sensível às condições sociais que começavam a moldar a vida de milhões de pessoas. Ele tinha uma percepção a respeito da educação da criança diferente dos seus contemporâneos e foi o primeiro a chamar

atenção para educação dos sentidos e a divulgar a importância da experimentação para o aprendizado da criança, reconhecendo que esta fase, a infância, deveria ser um momento especial, ou seja, a criança não era um adulto em miniatura, mas um ser com necessidades específicas para o seu momento de vida.

Rousseau tinha um ponto de vista negativo em relação à modernidade, pois considerava que a sociedade europeia estava à beira de um abismo. Ele se preocupou em escrever tratados como *Émile ou De L'Education*, que visava instruir mães e educadores a repensar a forma de educar as crianças, para que elas pudessem usufruir de forma plena a infância, que muitas vezes era marcada por restrição e castigos. Suas ideias influenciaram os educadores modernos, mudando a forma de enxergar a infância (BERMAN, 1982).

Como já mencionamos, o novo modelo econômico que teve início no governo de Getúlio Vargas aconteceu em consequência de uma emergente indústria e de uma crescente urbanização, o que trouxe mudanças que refletiram na educação, sinalizando o momento histórico em que o Brasil estava se inserindo.

Observando tais mudanças em contexto mais amplo, percebemos que não ocorreram ao acaso, mas foram um reflexo de uma nova mentalidade influenciada pelo pensamento iluminista, que via na educação a mediadora para uma nova sociedade, que atendesse tanto aos propósitos do estado como aos interesses individuais.

Norbert Elias observa que, no século XIX, a maioria das nações se autodenomina ou almeja ser “civilizada”. Dito de outra forma, elas pretenderam adotar hábitos e valores fundados em um modelo comportamental de autocensura e autodisciplina. Tal conceito de civilização estaria vinculado à noção de progresso (VEIGA, 2007).

No Brasil, como já relatamos, Vargas adotou várias medidas para inculcar na população um sentimento de nação e de pertencimento a uma pátria, buscando imprimir uma identidade nacional. A estrutura social política da *modernidade* no qual o Brasil estava se inserindo, o Estado-Nação encontrou na escola o meio de consolidação ideológica, organizativa, de comunicação e de participação (MAGALHÃES, 2010).

A matriz civilizacional adotada no Brasil foi uma adaptação do modelo europeu, que tinha como princípio básico ancorado nas ideias iluministas, quando se defendia que todo indivíduo deveria, no mínimo, ler, escrever e contar. Estas mudanças ocorreram devido às transformações de uma sociedade outrora embasada na oralidade que buscava incorporar uma cultura escolar letrada, ou seja, verter por escrito o que não queremos esquecer – este era o novo conceito. No decurso do período entendido como modernidade, a escola instituiu-se fundamentalmente como o lugar para se aprender a ler e a escrever. A escola não existiu fora

da cultura escrita, como também a cultura escrita não sobreviveria sem a escola (MAGALHÃES, 2010).

Anne-Marie Chartier reforça o vínculo entre a escola e a leitura escrevendo:

Nós vamos à escola para aprender a ler. Aprender a ler é uma obrigação então ir a escola é uma obrigação. É o que explicamos às crianças. Nós vivemos numa sociedade onde a necessidade de ler e escrever constitui a instrução básica e tornou-se uma obrigação imposta pela lei. (CHARTIER, 2007, p. 17)

A escrita foi um processo de racionalização, considerado como uma arte, quando aliada a uma forma de escrever apurada, compreendendo uma gestualidade, uma formação linguística, um programa que favorecia o desenvolvimento pessoal e social integrados, demonstrando desta forma o grau de escolaridade do indivíduo.

A partir das necessidades ditadas por uma nova sociedade que se perfilava, surgiram espaços que formalizavam outros saberes, e com uma estreita relação com os processos que caracterizavam os anseios de uma civilização, perpassando assim como a leitura e a escrita por processos de racionalização que suplantavam a oralidade, como a música, que buscou preservar um conhecimento com características particulares e com uma organização e uma história própria.

De acordo com Vasconcelos (2002), sob o ponto de vista de formação, a necessidade da instituição de uma escola deste caráter assentou na ideia base de racionalizar a transmissão do saber musical, contribuindo para a divisão do trabalho, que progressivamente foi criando um estatuto autônomo do intérprete em comparação com o do compositor.

Ainda segundo este autor, as primeiras escolas de música surgiram na Itália, com a função de transmitir um legado cultural relacionado com esta arte, e eram espaços de acolhimento para as crianças órfãs (*Ospedali*), sendo mantidas pelas autoridades nacionais ou locais. Nestas escolas, os estudantes eram treinados para a profissão de músico em geral, embora participassem de cerimônias religiosas (ARNOLD, 1995).

A origem e o desenvolvimento dos conservatórios se deram a partir destas instituições e se firmaram no século XVII na Itália, em função do papel social e educacional que a música representava no contexto da sociedade Italiana da época. As atividades musicais desempenhavam um papel importante, tanto na vida cultural como para as organizações de caridade, nas cidades de Nápoles e Veneza.

Em visita ao *Ospedali della Pietà*, Burney observou que os instrumentistas, incluindo o canto eram exclusivamente meninas órfãs, que ficavam sobre proteção de vários nobres, cidadãos e mercadores que contribuíam financeiramente para a sua existência. As moças

permaneciam nestes orfanatos até se casarem e, se mostrassem talento para a música, eram ensinadas pelos melhores mestres da Itália (ARNLOD, 1995).

Em relação à rotina destas escolas, o único período de descanso durante o ano era no outono, e apenas por uns dias; durante o inverno, as alunas levantavam duas horas antes do amanhecer e praticavam cinco horas de exercícios pela manhã, se dedicando a passagens difíceis, como trilos, escalas e outros ornamentos, e a exercícios vocais, geralmente treinados de frente a um vidro. No período vespertino treinavam três horas e se dedicavam à teoria e a prática contrapontística e estudo de técnicas e “maneiras” de cantores mais famosos, com apenas uma hora e meia de descanso após o jantar. Esta rotina diária durante vários anos produzia grandes musicistas. (VASCONCELOS, 2002)

Charles de Brosses, também músico e historiador, visitando o *Ospedali della Pietà* faz comentários elogiosos a respeito do desempenho das meninas extremamente ágeis e com vozes delicadas para executar as canções e da regente, em especial uma freira jovial que dirigia a orquestra, batendo o tempo com graça e precisão inimagináveis. Estas descrições podem ajudar a compreender em parte como se desenvolveu a cultura e o formato destas escolas, o seu modo de formação, organização e as suas relações com a profissão e com os públicos (VASCONCELOS, 2002).

Os músicos que prestavam serviços nestes orfanatos ensinavam o canto e participavam nos serviços religiosos. Em 1730, muitos membros da Capela de S. Marcos desempenhavam funções nestes *Ospedali* e, na proporção que o ensino de música foi se tornando cada vez mais especializado nestas instituições no século XVII e XVIII, vários compositores instrumentistas de renome como, Antônio Vivaldi (1678-1741), foram regentes desta escola.

A forma sistemática e intensa de trabalho que era imposta aos estudantes nestas instituições gerava resultados que satisfaziam as necessidades do mercado musical existente, como as companhias de ópera, festivais e música para fins religiosos. Os alunos que passavam em média oito anos nestes orfanatos se tornavam músicos profissionais e eram capazes de resolver qualquer problema musical.

De acordo com a descrição do historiador Burney, cumpre destacar três dimensões que caracterizava o tipo de formação recebido nestes orfanatos: a iniciação era precoce, a formação prolongada, e os alunos que tinham “dotes especiais” ou eram considerados talentosos seriam ensinados pelos melhores mestres ou poderiam ser aceitos com idades mais avançadas, ao contrário seriam dispensados de estudar nos *Ospedali*. O outro aspecto que está associado aos anteriores é a ênfase no estudo intensivo e persistente.

Essas descrições põem em relevo um conjunto de indicadores importantes para a compreensão desse tipo de instituição, que estava inserida em um determinado momento histórico, com características próprias e elementos recorrentes de uma cultura com este perfil de escola, dos seus modos de formação, organização e das suas relações com a profissão e com o público.

À medida que as exigências foram aumentando, os conservatórios tiveram que se organizar de maneira mais formal. Foram feitas contratações de um *mestre di cappella*, músicos assalariados que serviam em uma instituição eclesiástica, ou ainda na casa ou na corte de um prelado, de um monarca ou de um nobre, tendo o título uma conotação tanto sacro como secular.

Estes eram postos importantes e cobiçados, geralmente ocupados por compositores bem sucedidos que eram reconhecidos por serem eficazes administradores, mais do que professores, embora tivessem domínio dos assuntos de natureza teórica.

Este *mestre di cappella* era auxiliado por um núcleo de pessoas que incluía professores de cordas, sopro, metais e canto, muitos deles músicos renomados, estes ensinavam alunos avançados membros do coro ou orquestra que, por sua vez, ensinavam os mais jovens e angariavam, assim, vários privilégios.

Com relação aos recursos, tanto quanto no ponto de vista do espaço quanto no aspecto financeiro, podemos constatar dificuldades em alguns *Ospedali* como o de *St. Onofre*, que apresentava dificuldades de conciliar as dimensões individualizadas da aprendizagem e as exigências de recursos físicos adequados para que tal formação pudesse processar de uma forma equilibrada.

Ao contrário do objetivo inicial, ou seja, o de atender os órfãos sem recursos financeiros devido às dificuldades de ordem econômica, a partir do século VXIII foram admitidos os *convittori*, ou estudantes privados que pagavam uma determinada quantia para estudar nos *Ospedali*, sendo que durante todo século XVIII o conservatório manteve estes dois tipos de alunos.

O trabalho destes conservatórios repercutia em toda a Europa e tanto a nobreza Italiana quanto a estrangeira queria seus músicos renomados estudando nestas escolas. Os *Ospedali* apresentavam concertos regulares, nos finais de semana, nos grandes festivais, sendo que desempenhavam uma importante função na música vocal e instrumental, e entre a música sacra e a ópera, o que fomentava uma procura social deste tipo de ensino.

A qualidade da música executada nas capelas em dias festivos atraía um público que contribuía financeiramente, aumentando assim as dádivas e as coletas. Em resposta a estas

contribuições, eram contratados professores cada vez mais especializados e de mérito reconhecido.

Neste contexto, desde sua aparição, os conservatórios italianos, principalmente em Nápoles e Veneza, foram responsáveis pela formação de muitos instrumentistas e compositores. Estes músicos tinham um elevado grau de desempenho técnico e artístico e promoviam uma intensa atividade na música instrumental, disseminando a sua reputação e estabelecendo, tanto em níveis individuais como em conjuntos instrumentais, um parâmetro de modernidade, ou melhor, a atualidade do seu tempo, exportando o modelo desta escola por toda a Europa (VASCONCELOS, 2002).

A emergência do conservatório como instituição de formação laica associada à qualidade dos músicos por eles formados fez com que este tipo de instituições aparecesse por toda Europa. Porém, no final do século XVIII ocorreu o declínio dos conservatórios, sobretudo em Veneza, devido às transformações decorrentes das invasões francesas de 1796. Com as invasões napoleônicas na Itália, as condições políticas mudaram radicalmente e uma grande parte destas instituições fechou, reabrindo posteriormente, porém com menos prestígio e, conseqüentemente, sem a mesma projeção.

Entretanto, a expansão desta escola já podia ser notada em toda Europa. Na Alemanha, uma academia privada de canto foi fundada em Leipzig em 1771; na Inglaterra, duas propostas para criação de escolas de músicas foram apresentadas inspiradas no modelo italiano, no entanto foram necessários alguns anos para que se consolidasse na Inglaterra.

Na França, a *École Royale de Chant* (1783) era uma escola similar aos conservatórios da Itália com uma vocação para a formação no domínio da ópera. Outra escola francesa e rival desta primeira foi a *École pour la Musique de la Garde Nationale*, criada em 1792 que tinha objetivos opostos a da anterior e formava seus músicos de sopros para participarem nas cerimônias públicas.

Esta escola deu origem ao *Institut National de Musique*, que apresentava um caráter fortemente nacionalista. O seu desenvolvimento foi marcado por debates democráticos que discutiam a motivação de uma escola com estes objetivos, entretanto foi ela que provavelmente deu origem ao *Conservatoire National de Musique et Declamation* em 1795.

Apesar de todos os conflitos existentes nesta escola, a *Institut National de Musique* tornou-se a primeira instituição moderna organizada em bases nacionais, livre de dinheiro oriundo de fundos de caridade, com uma estrutura inteiramente secular. Os debates revolucionários travados nesta instituição originaram uma escola laica, que tinha como função formar músicos para cerimônias públicas e ser uma academia de ensino onde instrumentos

usuais como canto, canto declamado e o desempenho no teclado eram incluídos (ARNOLD, 1995).

A importância de nos inteirarmos a respeito da gênese destes conservatórios Europeus é que, embora os conservatórios mineiros não tenham surgido com o fim de educar crianças órfãs, eles herdaram, em parte, um legado destas escolas, como a cultura musical dominante, os rituais e a forma de fruir e produzir música. A relevância destes parâmetros nos ajudará a compreender porque houve espaço para a implantação de uma escola de música nestes moldes.

Tendo isto em vista, é importante relatar cada ponto e buscar compreender até que ponto o Conservatório de Ituiutaba Dr. José Zóccoli se adequou a estes parâmetros.

1.2.1 Cultura Musical Dominante

A cultura musical que prevaleceu desde a gênese dos conservatórios foi a música erudita ocidental. Todo o currículo foi pensado e organizado em torno de um repertório central que percorre uma faixa relativamente restrita de produção musical ocidental, sendo que, de uma maneira geral, priorizou-se a música e os compositores do século XIX e XX. Assim, equivale dizer que a música de outros períodos (medieval, renascentista e início do barroco) até a música contemporânea, do Jazz às músicas populares e étnicas, têm papel pouco relevante no contexto de formação do ensino e da organização pedagógica dos conservatórios.

Não são incorporados nestas escolas os produtos de investigação musicológica, etnomusicológica e da sociologia da arte na rotina escolar, sendo que isto torna o ensino estandardizado e estabilizado, alheio à compreensão global das múltiplas transformações técnicas, estilísticas e estéticas, ou das conseqüentes alterações introduzidas nos modos de conceber, criar e fruir a música (VASCONCELOS, 2002).

De acordo com Hennion (1988) esta estrita escolha em um repertório clássico é uma estratégia de preservar os agentes envolvidos no meio musical e uma forma de sobrevivência pessoal, profissional e estética, uma forma de poder que tem como conseqüência o reforço e um filtro social e artístico que exclui desde o início da aprendizagem a maioria dos jovens, em particular os das classes menos favorecidas.

1.2.2 Os Rituais

Neste contexto de formação, a construção da personalidade musical do aluno estava intimamente ligada com as apresentações, audições e concertos em público, em solo ou em grupo e representam uma mostra das aprendizagens realizadas até o momento facilitando a visibilidade do aluno e do professor. O repertório escolhido era objeto de uma criteriosa preparação e de investimento pessoal emocional e físico (KINGSBURY, 1943).

De acordo com Kingsbury (1943) estas apresentações envolviam um forte controle físico e motor, uma concentração acentuada com uma carga emocional importante e um distanciamento do interprete do público. De uma forma sacralizada, centravam-se na capacidade individual do solista em demonstrar um apuro técnico, e um decoro socialmente apropriado ao papel que representa, permitindo assim uma interpretação dentro das convenções estipuladas pela partitura, pelo professor ou por si próprio.

Os exames públicos evidenciavam também características profundas deste tipo de ritual: controlando, normatizando e vigiando o que permite qualificar, classificar e punir, estabelecendo entre os indivíduos uma visibilidade através do qual eles eram diferenciados e aprovados.

Os públicos possuíam também um papel relevante nestes rituais, relacionando-se com a importância da atividade performativa. Ou seja, o aluno envolvido, o professor e os repertórios, o que iria atrair um número maior ou menor de ouvintes que tem como característica a instauração da ritualização do silêncio, antes e durante o recital, sendo quebrado após a execução da obra pela ritualização do aplauso. (KINGSBURY, 1943).

1.2.3 As formas de fruir e produzir a música

A aprendizagem da música e a proposta pedagógica nos conservatórios estavam intimamente ligadas com o resultado almejado. Estas questões se relacionavam com as formas de produção e fruição musicais, enquadrando-se a música no contexto de artes performativas (VESSILIER-RESSI, 1995).

Dito de outra maneira, nestas instituições a aprendizagem do aluno só teria relevância se o mesmo fizesse apresentações e tivesse competência de demonstrar resultados tanto em um contexto familiar quanto em audições públicas. Deste modo, o único resultado aceitável era se o aluno estivesse apto a executar uma obra musical, ou seja, a aprendizagem é considerada como um produto destinado à formação do instrumentista ou cantor e não um processo através do qual se contribui para a formação de uma identidade pessoal e artística em uma perspectiva holística (VASCONCELOS, 2002). Esta concepção normatizava todo o

trabalho realizado, tanto pedagógico como na perspectiva global de pensar a formação e, conseqüentemente, a organização.

O ensino ministrado nos conservatórios era o resultado de uma junção de vários setores: o mundo da educação, da arte e da cultura e se caracterizava pelos seguintes componentes:

- (1) os criadores e intérpretes e o pessoal administrativo ou outros que lhe servem de suporte;
- (2) as convenções e os entendimentos partilhados a respeito dos produtos culturais que devem ser produzidos que são imprescindíveis para uma avaliação final;
- (3) os críticos e editores que avaliam os produtos;
- (4) as organizações que promovem tanto as apresentações como o resultado do produto cultural produzido para estas instituições;
- (5) e os públicos, cujas características determinam na configuração de um tipo de produto cultural produzido ou interpretado num determinado contexto. (CRANE, 1992, p. 112)

Neste último aspecto, considerando as diferentes formas que as populações se relacionavam com os bens músico-culturais diversificando seus espaços, o conservatório se amparava na apresentação de um produto que se auto legitima, devido a sua historicidade como excelência ou como “grande música ou ainda como espaço da cultura cultivada” (VASCONCELOS, 2002, p. 78).

Tais características podem ser observadas nas experiências contemporâneas de implantação de conservatórios pelo mundo, assim como no estado de Minas Gerais.

1.3 A Origem dos Conservatórios: do contexto nacional ao local

De acordo com Neiva (2008), em Minas Gerais a escola de música teve sua origem no Governo de Arthur Bernardes, então Presidente do Estado de Minas Gerais, através do Artigo 60 da Lei nº 800 de 27 de setembro de 1920, que criou oficialmente o “curso de música”. Em 17 de Março de 1925, o Decreto nº 6828, assinado pelo Presidente Fernando de Mello Vianna, estabeleceu o Regulamento Provisório do Conservatório Mineiro de Música, cujo destino era “ministrar a instrução musical em todos os seus ramos, formando professores de música, de instrumentos e de canto, compositores e regentes de orquestra” (NEIVA, 2008).

O mesmo regulamento estabelecia as diretrizes essenciais para o início das aulas no dia 2 de abril de 1925. E determinava que, enquanto não fosse expedido o regulamento definitivo a ser discutido no Congresso Mineiro, a instituição deveria se reger pelas normas

constantes do regulamento de Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, aprovado pelo Decreto Federal nº 16.735, de 31 de dezembro de 1924 (REIS, 1993).

De acordo com Fucci Amato (2004), a cultura musical europeia no Brasil começou a se destacar a partir do Segundo Reinado, quando chegaram ao Rio de Janeiro dois fundadores da virtuosidade Pianística nacional Artur Napoleão que, associados a Leopoldo Miguez, fundaram uma casa de piano e música na capital.

O Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX recebia muitos artistas estrangeiros para as óperas e recitais, sendo que o piano difundiu-se como instrumento tocado em salões particulares e festas familiares, gradualmente ganhando as salas de concerto. Ainda neste período, a prática musical foi valorizada ao ser incluída oficialmente na educação brasileira: um decreto federal de 1854 regulamentou o ensino de música no país e passou a orientar as atividades docentes, enquanto que, no ano seguinte, outro decreto fez exigência de concurso para contratação de professores de música.

Outro fato relevante foi a criação do Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro, em 1841. Essa instituição, fundada e dirigida nos primeiros anos por Francisco Manuel da Silva (autor do Hino Nacional Brasileiro), contribuiu no estabelecimento de padrões pedagógicos no campo da educação musical brasileira (MARIZ, 2000).

Outra iniciativa significativa foi a fundação do Conservatório Brasileiro de Música em 1936, por uma equipe de músicos atuantes da época sob a direção do compositor Lorenzo Fernández. Este conservatório se caracterizou desde sua fundação por iniciativas pioneiras, adotando as ideias da Escola Nova, divulgadas pelo educador e Pianista Sá Pereira. Isto se faz notar a partir de um texto de 1947 escrito por suas discípulas Liddy Chiafarelli e Marina Lorenzo Fernandez, em que, em uma obra de caráter prático e didático, a perspectiva de iniciação musical implantada por Sá Pereira é comentada. Neste texto, destinado à formação de professores, são abordadas em 23 páginas as atividades em iniciação musical efetuadas em dez anos de existência do Conservatório Brasileiro de Música. O nome de Sá Pereira é citado como idealizador do método voltado a musicalização de crianças (IGAYARA, 2008).

Este histórico relata em parte como foi se estabelecendo as primeiras práticas musicais no Brasil que se relacionam com aspecto institucional e as diferentes tendências que indiretamente influenciaram na fundação de outros conservatórios.

1.3.1 Conservatórios Mineiros

De acordo com Gonçalves (1993), os Conservatórios Estaduais de Música em Minas começaram a ser criados na década de 1950 pelo então governador Juscelino Kubitschek de Oliveira e se concentraram nos vinte anos seguintes, que é o caso do nosso objeto de estudo, no Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade.

Estes conservatórios passaram a cumprir uma importante função sociocultural: a de atender gratuitamente uma clientela de diversas faixas etárias, assim como preparar os alunos para os cursos superiores de música. Atualmente, estão localizados nas seguintes cidades: Araguari, Diamantina, Ituiutaba, Juiz de Fora, Leopoldina, Montes Claros, Pouso Alegre, São Del Rei, Uberaba, Uberlândia, Varginha e Visconde do Rio Branco.

Estas escolas foram criadas com o objetivo de formar professores de música, cantores e instrumentistas, bem como desenvolver a cultura artístico-musical do povo, cumprindo em suas regiões o papel de “polos culturais”.

Outro fator importante com relação à criação dessas escolas em caráter político e econômico, está relacionado à conjuntura do período histórico, sendo que em 1951, com a eleição de Juscelino Kubitschek¹ como governador de Minas Gerais (1951-1955), intensificou-se o desenvolvimento e o projeto de industrialização do estado de Minas Gerais. Estes projetos estavam em consonância com o processo de urbanização do país, que tinha como propósito desenvolver pensamentos e hábitos modernos na população.

Estas mudanças estavam relacionadas com as transformações que a urbanização desencadeou; a visão das cidades como âmbito formador e educador foi enfatizada em diversos projetos de reordenação dos espaços urbanos, evidenciando a necessidade de converter tais espaços em polos de desenvolvimento das novas relações de trabalho e produção. Novos termos foram criados para exprimir a ênfase nas intervenções urbanas: “circulação”, “eficiência”, “rapidez” e “especialização” (VEIGA, 2007, p. 207).

Diante deste quadro, apesar da educação ocupar um lugar subalterno, sendo contemplado com apenas 3,4% da meta estabelecida, o ensino profissionalizante mostrava-se essencial para o progresso do estado, tendo um papel relevante como órgão social. Kubitschek empreendeu em Minas Gerais a expansão da rede escolar principalmente de escolas profissionalizantes. Em consequência da federalização do Conservatório Mineiro de Música

¹ Era mineiro de Diamantina, graduou-se na faculdade de medicina na Universidade Federal de Minas Gerais (1927) especializou-se em cirurgia em hospitais de Paris, Viena e Berlim, na década de 1930. Foi prefeito de Belo Horizonte de 1940 a 1945 e depois eleito governador de Minas Gerais de 1951 a 1955 pelo Partido Social Democrático (PSD). Posteriormente foi Presidente da República (1956-1961) (GONÇALVES, 1993).

de Belo Horizonte, pela Lei nº1254 de quatro 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 26 anos vem prestando os maiores 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 entre nós, com a indicação daqueles recursos, na criação e manutenção dos estabelecimentos ora impostos a funcionarem em diferentes zonas de nosso território (KUBITSCHEK, Mensagem nº 211, 1951 *apud* GONÇALVES, 1993).

Esta iniciativa oficial, com o objetivo de atender o estado e suas tradições culturais, resultou, pois, na criação e institucionalização destas escolas de música que seriam responsáveis pela formação técnico-profissionalizante de contingente habilitado para atuar nas escolas de ensino primário e secundário e no ensino instrumental propriamente dito. Para Kubitschek: “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 suas atividades” (*apud* GONÇALVES, 1993, p. 23-24).

Vale frisar que a iniciativa de Juscelino Kubitschek em implantar escolas técnicas profissionalizantes pode ser uma herança cultural da educação francesa, que teve a influência do movimento iluminista. Esta objetivava dar à educação um caráter prático e tecnicista, tendência que predominou após a revolução francesa, devido à urgência deste país em formar cidadãos para estabelecer uma nova ordem política.

Mesmo tendo sido criticado, o ensino ministrado nos conservatórios pelos defensores da Escola Nova, como já comentado, observou que foi o modelo que se estabeleceu não somente no Brasil como em todo mundo. Cumpre entender o que levou este modelo institucional a ter uma repercussão e consolidar-se da forma como se deu.

1.3.2 A Educação Musical em Ituiutaba: Origens do Conservatório de Música

O contexto econômico e social em Ituiutaba – cidade localizada no Triângulo Mineiro – nos anos de 1950 era bastante promissor, sendo que neste período a cidade ostentava o título de “Capital Brasileira do Arroz”. A cultura desse grão gerava parcerias entre fazendeiros e meeiros o que, aparentemente, tornava o empreendimento interessante para ambas às partes. Havia na cidade, mais de cem estabelecimentos, que beneficiavam e comercializavam o cereal, “as máquinas de arroz”.

Entretanto, a grande porcentagem da população era rural e analfabeta em 1950 a taxa de analfabetismo do município, era em cerca de 60% da população acima de 10 anos (54% dos homens e 60% das mulheres). Pela tabela abaixo observamos as mudanças que ocorreram entre os anos de 1950 a 1970

Quadro 1 - População Rural e Urbana do Município de Ituiutaba

Ano	População Rural	%	População Urbana	%	Totais
1940	30.696	88%	4.356	12%	35.052
1950	43.127	81%	10.113	19%	53.240
1960	39.488	55%	31.516	45%	71.004
1970	17.542	27%	47.114	73%	64.656

Fonte: SOUZA, 2010.

Observamos pela tabela, que a população foi deixando o campo e conseqüentemente as cidades aumentaram suas populações, que buscavam melhores condições de vida, emprego e escolas para os filhos. Pelo percentual no aumento da população urbana, não podemos afirmar que ele ocorreu devido apenas ao crescimento da população da cidade, mas em grande parte devido à migração rural.

Em virtude destas mudanças, o poder público começou a preocupar-se com o plano urbanístico local, ampliando serviço de abastecimento de água, iluminação pública, arborização, calçamento de ruas e construindo prédios públicos, buscando atender as necessidades da população que aumentava.

Devido à cultura do arroz, Ituiutaba era uma cidade que, para os padrões da época, apresentava características de uma cidade rica, com muito movimento no comércio e dois excelentes cinemas, “Cine Ituiutaba” localizado na Rua 22 e “Cine Capitólio” na Rua 20, o que dava a cidade um ar de modernidade. Este cenário atraiu até mesmo imigrantes estrangeiros, mas principalmente migrantes nordestinos que buscavam oportunidades na cidade e região.

Tendo em vista a sua dinâmica e urbanização, Ituiutaba foi inserida na política de modernização nacional, sendo que era um mercado de consumidor em potencial. Entretanto, havia um paradoxo de modernizar a sociedade local a partir de uma precária rede pública de ensino. Dessa forma, gradativamente, a partir dos anos de 1950, intensifica-se e expansão do sistema público de ensino, para atender a demanda em educação restrita a maior parte no ensino privado. Cria-se o Colégio Agrícola e a Escola Normal, entre outros (SOUZA, 2010).

Pela observação do ritmo das mudanças em Ituiutaba durante os anos de 1950 e 1960 podemos afirmar que é neste período que se iniciou o processo de modernização que caracterizou a cidade em moldes bastante similar aos atuais, consolidando-se a noção de “moderno” vinculado ao estabelecimento de mercados e a efetivação de um sistema público em educação. Note o gráfico abaixo.

Quadro 2 - Ano de criação das escolas públicas na cidade de Ituiutaba

Escolas Estaduais	Ano	Escolas Municipais	Ano
E.E João Pinheiro	1908	EM Machado de Assis	1941
E.E Prof. Idelfonso Mascarenhas	1947	EM Francisco Antônio de Lorena	1951
E.E Sem Camilo Chaves	1955	EM Manoel Alves Vilela	1966
E.E Clóvis Salgado	1956	EM Agrícola de Ituiutaba	1970
E.E Rotary	1956	Cime Mun. Tancredo P. Almeida	1971
E.E Arthur Junqueira de Almeida	1958	EM Pref. Camilo Chaves Junior	1979
E.E Gov. Bias Fortes	1959	EM Rosa Tahan	1980
E.E Cel. João Martins	1960	EM Aída de Andrade Chaves	1982
E.E Cônego Ângelo	1963	Cime Sarah Feres Silveira	1989
E.E Gov. Israel Pinheiro	1965	EM Nadine Derze Jorge	1992
E.E Antônio Souza Martins	1965	EM Aureliano Joaquim da Silva	1996
E.E Cel. Tônico Franco	1965	EM Hugo de Oliveira Carvalho	1999
E.E Dr. Fernando Alexandre	1965	EM Clorinda Junqueira	2007
E.E Dr. José Zóccoli de Andrade	1965		
E.E Prof. Álvaro Brandão Andrade	1968		
E.E Prof. ^a Maria de Barros	1974		
E.E Edu. Esp. Bem me Quer.	1986		
Cesec Clorinda M Tavares	1987		

Fonte: SOUZA, 2010.

Observando esses dados, notamos que houve um crescimento acentuado no número de escolas públicas, sobretudo após os anos de 1950, sendo que foram criadas treze instituições estaduais e doze municipais. Nos anos de 1970 a educação na cidade já era majoritariamente pública.

Cumprir dizer que, de acordo com Souza (2010), a noção de modernidade está intimamente relacionada com um mercado de massa bastante específico definido em função do mundo de mercadorias, da indústria e dos negócios, sendo que a educação deveria estar a serviço deste tipo de modernidade. O discurso de modernização deveria legitimar os governos e sua política de segurança nacional, em outras palavras as reformas na educação visavam à quebra da estrutura e coesão dos grupos, sendo que a escola seria um instrumento eficiente na manutenção do sistema. Dessa forma, o governo autoritário que assumiria o poder em 1964 reforçou o compromisso do ensino com a ideologia dominante.

1.3.3 Guaraciaba e a Escola de Acordeom

Como já foram mencionadas, as transformações econômicas e sociais que ocorreram desde fins dos anos de 1940 (a cultura do arroz) possibilitaram a ascensão de uma elite em Ituiutaba, capaz de financiar os estudos de seus filhos em escolas privadas, de maneira que a escola pública se expandiu principalmente para atender os filhos da classe trabalhadora.

Nesta perspectiva, as necessidades de educação desta classe elitizada eram diferenciadas, então quando em 1956 chega a Ituiutaba uma professora com conhecimento em música formal, que sabia tocar o instrumento da moda daquele momento (o acordeom), todo empenho foi feito para que ela se estabelecesse na cidade.

Guaraciaba Silvia Campos, natural de Campo Florido, nasceu em oito de outubro de 1933, filha de Alaor Campos e Iracilda Campos, iniciando seus estudos de música em uma Academia de Acordeom, escola privada de Uberaba-MG, orientada pelo professor Giacomo Kastione.

Figura 1 - Alunos de acordeom da Academia de Kastione



Fonte: Acervo particular de Guaraciaba Silvia Campos.

É interessante observar o número de mulheres na foto, ao todo são 26. A senhora no extremo direito era a professora de canto da escola, e o número de rapazes e crianças eram apenas onze. Esta predominância feminina será notada também na escola de acordeom de

Guaraciaba, na cidade de Ituiutaba. A influência dos preceitos higienistas se faz notar nos cabelos das crianças e das mulheres, todos bem arranjados e cortados. Além disso, na vestimenta das mulheres observamos o recato, esta característica é uma herança da organização da escola republicana que tinha como princípio reordenar a população, introduzindo novos hábitos condizentes com uma sociedade civilizada, entre eles estavam a estrita observância com o cuidado pessoal e a higiene (VEIGA, 2007).

A presença feminina no cenário musical se estabeleceu devido à cultura Pianística nacional que atingiu seu ápice com a formação de duas virtuosas de nível internacional, Guiomar Novaes (1896-1979) e Magdalena Tagliaferro (1893-1979), sendo a primeira mais voltada para os Estados Unidos e a segunda à Europa. Deve-se citar ainda a famosa pianista Antonietta Rudge (1885-1974) que desenvolveu uma intensa carreira dentro do país (FUCCI AMATO, 2007).

Como veremos em seguida, Guaraciaba também estudou piano, que era o instrumento primordial na formação das moças.

No Conservatório Estadual Música “Renato Frateschi”, que foi fundado em 4 de março de 1949, como entidade particular pelo casal Maestro Alberto Frateschi e Alda Frateschi, com sede à Rua Artur Machado, 137, Guaraciaba estudou piano, pois era um instrumento mais tradicional, e terminou a sua formação no acordeom. De acordo com o depoimento de Guaraciaba (2010) “Quando cheguei a Ituiutaba em 1956, de imediato eu consegui 30 alunos, eu só não tinha mais devido à falta de espaço para todos, eu comecei dando aulas no Hotel Brasil no quarto onde eu estava hospedada, e ministrava aula de teoria e de instrumento”.

Figura 2 - Formatura de Guaraciaba Silvia Campos - Acordeom



Fonte: Acervo particular de Guaraciaba Silvia Campos.

De acordo com Fucci Amato (2004), a inserção da mulher na educação musical está intimamente ligada à cultura Pianística que se estabeleceu no Brasil no início do Segundo Reinado, quando o piano tornou-se amplamente difundido.

A presença de mulheres como educadoras musicais, inspetoras de ensino, supervisoras, diretoras de escolas e institutos de música, autoras de texto didático, é uma realidade que se observa quando se toma contato com a história musical no Brasil do século XX, embora seja uma observação feita mais através de rastros que de monumento, são frequentes as referências à presença das mulheres nos processos de aprendizagem musical. (IGAYARA 2008, p. 2)

Até o final do século XIX o piano fazia parte, sobretudo, das residências da aristocracia fundiária – caso dos grandes cafeicultores paulistas e, ainda, das oligarquias de outras regiões do país.

Neste período, o ensino do piano era principalmente realizado por professores particulares e a função do piano era essencialmente voltada à educação das moças, adquirindo a valoração de um dote.

Desde o início do século XX, com a cafeicultura e o conseqüente desenvolvimento urbano e industrial, com a ascensão da burguesia, o piano inseriu-se também a salas das elites. Posteriormente, o instrumento difundiu-se também junto à camada média urbana e passou a abarcar os imigrantes que já haviam ascendido socialmente e começaram a ter acesso ao instrumento. Com essa difusão junto à burguesia e às camadas médias, deflagram-se, então, os conservatórios musicais, mantidos por uma clientela capaz de arcar com os custos e gastos, capitais econômicos e culturais associados ao tipo de ensino oferecido (FUCCI, AMATO, 2004).

Os imigrantes italianos tiveram uma influencia significativa na divulgação do instrumento acordeom e ele teve uma relevância, por ser o instrumento da moda no período que Guaraciaba atuou, porém em termos de tradição cultural a importância do piano suplantou o acordeom devido, sobretudo, à influência da cultura francesa que predominou no Brasil.

De acordo com Guaraciaba, o que favoreceu a sua fixação como professora de música em Ituiutaba.

(...) foi à passagem de um vendedor de acordeom pela cidade, que deu algumas aulas vendeu vários instrumentos e deixou os alunos com seus acordeons sem assistência. Vindo à cidade a passeio, encontrou uma clientela motivada em dar continuidade ao aprendizado interrompido. Em sua memória, ela tem a família de Ildo Gouveia, os seus filhos que compraram os acordeons deste rapaz, que não se estabeleceu em Ituiutaba, tendo eles um grande interesse pelo o instrumento ela conta que “através deles eu me encaixei e deslanchei para ter mais alunos na cidade.” Em 1957,

Guaraciaba alugou uma casa Avenida 15 com a Rua 16 na qual pôde ampliar o seu atendimento, ela diz “eu não vencia, era muito aluno, eu dava as aulas de acordeom e de teoria à parte, eu sentia que Ituiutaba tinha uma vocação musical muito grande para a música”. (Informação verbal fornecida por Guaraciaba Campos em Setembro de 2010)

A clientela era diversificada: crianças, adultos e um número significativo de mulheres estudavam o acordeom. O maior desafio para a professora era alfabetizar musicalmente o maior número possível de alunos. Quando Guaraciaba (2010) faz esta referência, quer dizer que se preocupava em ensinar a ler a partitura, que é forma de se escrever a linguagem musical e que se tornou uma marca de distinção para alunos que eram escolarizados nos conservatórios: “Para as crianças era muito difícil discernir a localização das notas no pentagrama, linha, e espaço, no entanto, elas não tinham dificuldades com as cores, cada nota musical era de uma cor, o dó era vermelho o ré verde e assim por diante, as crianças aprendiam rapidinho, era fofo”.

Neste relato da professora observamos a sua preocupação em empregar uma metodologia capaz de auxiliar na leitura das notas, que a princípio precisaria ser trabalhada de maneira lúdica para que a criança incorporasse a melodia. Método analítico que toma este ponto como início, com a preocupação exclusiva de ensino ativo fazendo o aluno associar o nome da nota ao som, quer por meio de jogos, ou por meio de ditados.

Esta metodologia seria uma adaptação para o acordeom de um método desenvolvido pela a educadora Horacina Ferreira Braga, pianista, intitulado “Arco Íris Musical”; ele se baseia em uma pauta com notas coloridas, facilitando a aprendizagem (IGAYARA, 2008, p. 9).

Guaraciaba (2010) relata tudo de forma que nos faz sentir como este passado ainda estivesse muito recente, e se emociona em dizer que nunca havia refletido a dimensão do seu trabalho, na alfabetização musical em Ituiutaba.

Figura 3 - Alunos da Escola de Acordeom (Infanto-juvenil)



Fonte: Acervo particular de Guaraciaba Silvia Campos.

A foto acima representa, em parte, os princípios inerentes no estudo de música: a ordem das crianças dispostas de uma forma que indica a disciplina, os meninos intercalando o espaço entre as meninas. A forma que as crianças estão vestidas demonstra o cuidado na elaboração da foto e, por fim, as crianças se portaram como se tivesse executando o instrumento – todos estes fatores fazem parte de um ritual performático.

Quanto à metodologia para os adultos, eles tinham aulas práticas individuais e teóricas em conjunto. Havia também a prática de conjunto do instrumento para ensaiar as apresentações. Guaraciaba (2010) deu aulas particulares de 1956 até 1960, até a fundação de sua escola.

Figura 4 - Ata de Fundação da Escola de Acordeom de Ituiutaba

ATA DA REUNIÃO DA ESCOLA DE ACORDEOM ITUIUTABA

ATA DA REUNIÃO DA ESCOLA DE ACORDEOM ITUIUTABA
(CONTINUAÇÃO)

Aos vinte e três dias do mês de maio de mil novecentos e sessenta e um, às vinte horas, realizou-se, em sua sede à Av. treze, nesta cidade, sob a presidência do Sr. Geraldo Alves Tavares e secretariada pela Srta. Carlinda Aparecida Tavares, uma reunião do corpo docente da "Escola de Acordeom Ituiutaba", comparecendo também diversas pessoas interessadas em sua oficialização como se verá pelas assinaturas ao fim desta.

Ficou resolvido que, para melhor preencher suas finalidades, e conseguir o competente registro no Conselho Nacional do Serviço Social, deveria a Escola se adaptar convenientemente, elaborando-se, então, um regulamento pelo qual passaria a se reger de futuro e elegendo-se nesta oportunidade a sua Diretoria cuja composição é a seguinte:

- Presidente - Cesário Alves Tavares
- Vice-presidente - Manoel Alves Machado
- Diretora - Guaraciaba Sylvia Campos Machado
- Tesoureiro - Lucia Aparecida Tavares
- Suplente - Raul Tavares

É o seguinte o teor do regulamento: Art. 1º A escola tem como finalidade o ensino de acordeom, de acordo com o seguinte programa: Programa 1º - ano: Método Apagali de exercícios 75 e 76. Método Baccarini de exercícios 1 e 2. Método "Chit Biano Garcia" - método de E. Song - Arranjo de Baccarini. "My Home like ever come" - Arranjo de Baccarini. "Inna sa the randa" - Polca de Baccarini. "Sweet Home" - Polca de Baccarini. Arranjo de Baccarini. "Tudo lá e tudo na tua terra" - Canção Popular de A. B. de - Arranjo de Baccarini. 2º ano: Método de Apagali de exercícios 75 e 76. Método de Baccarini todos os exercícios anteriores e seguintes. Método "Circulário" - de A. Pratalaza - Arranjo de Baccarini. "Linda de um jeito" - de S. Soutullo J. Vort - Arranjo de Baccarini. "Guitari, Guitari" - de S. Gardillo (S. Gardillo) - Arranjo de Baccarini. "Baccarini" de F. Chopin - Arranjo de Baccarini. "Hilariante" - de F. Tencill - Arranjo de Baccarini. 3º ano: Método de exercícios 91 e 107. Método de Chopin de exercícios 1 e 2. Método Baccarini, todos os exercícios anteriores em arrolamento contrário, todos os exercícios anteriores e seguintes, de Baccarini e Baccarini. Método "La Lee de Jose" - Arranjo de Baccarini. "Baccarini de Schubert" - Arranjo de S. Franzoschini. - de Maria Teresa Lero - Arranjo de Baccarini. "Jalousie" - de Janus Veda - Arranjo de Baccarini. "Manga Pigara nº 5" - de Joazeiro Baccarini - Arranjo de S. Baccarini. 4º ano: Método Apagali de exercícios 135 e 101. Método Gerson de exercícios 36 e 70. Método Baccarini, todos os exercícios anteriores e seguintes. Método "Valas nº 10 Op. 69" - de F. Chopin - Arranjo de Baccarini. "Replica Cima" - de Pasqual Marquina - Arranjo de Baccarini. "Guitari de Guitari" - de V. Baccarini - Arranjo de Baccarini. "Tudo - tudo no País" - de Baccarini de Baccarini - Arranjo de Baccarini. "Baccarini" - de S. A. Baccarini - Arranjo de Baccarini. 5º ano: Método Gerson de exercícios 71 e 100. Método "Gerson" - de Augustin Lero - Arranjo de Baccarini. "Baccarini" - de Albert W. Baccarini - Arranjo de Baccarini. "Princesa Valas" - de Baccarini - Arranjo de Baccarini. 6º ano: Método Gerson - Arranjo de Baccarini. 7º ano: Método Gerson - Arranjo de Baccarini. 8º ano: Método Gerson - Arranjo de Baccarini. 9º ano: Método Gerson - Arranjo de Baccarini. 10º ano: Método Gerson - Arranjo de Baccarini. 11º ano: Método Gerson - Arranjo de Baccarini. 12º ano: Método Gerson - Arranjo de Baccarini. 13º ano: Método Gerson - Arranjo de Baccarini. 14º ano: Método Gerson - Arranjo de Baccarini. 15º ano: Método Gerson - Arranjo de Baccarini.

Art. 2º - O ano letivo terá início a 15 de março, e terminará a 15 de dezembro, com período de 30 dias de férias durante o mês de julho. Art. 3º - O ensino será dado individualmente, em três prestações por ano de acordo com a seguinte tabela de preços: 1ª prestação - R\$ 1.000,00. 2ª prestação - R\$ 1.500,00. 3ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 2ª prestação - R\$ 1.500,00. 3ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 3ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 4ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 5ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 6ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 7ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 8ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 9ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 10ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 11ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 12ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 13ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 14ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 15ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 16ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 17ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 18ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 19ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 20ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 21ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 22ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 23ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 24ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 25ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 26ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 27ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 28ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 29ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 30ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 31ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 32ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 33ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 34ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 35ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 36ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 37ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 38ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 39ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 40ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 41ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 42ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 43ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 44ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 45ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 46ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 47ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 48ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 49ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 50ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 51ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 52ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 53ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 54ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 55ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 56ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 57ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 58ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 59ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 60ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 61ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 62ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 63ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 64ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 65ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 66ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 67ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 68ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 69ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 70ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 71ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 72ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 73ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 74ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 75ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 76ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 77ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 78ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 79ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 80ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 81ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 82ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 83ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 84ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 85ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 86ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 87ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 88ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 89ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 90ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 91ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 92ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 93ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 94ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 95ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 96ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 97ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 98ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 99ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00. 100ª prestação - R\$ 1.000,00. Total de R\$ 3.500,00.

[Assinaturas manuscritas]
Geraldo Alves Tavares
Carlinda Aparecida Tavares
Machado Alves Machado
Lucia Aparecida Tavares
Raul Tavares

(segue)

Fonte: Acervo particular de Guaraciaba Silvia Campos, 1961².

O corpo docente da escola de acordeom tinha como componentes parentes de Guaraciaba e ela como diretora; ela explicou que foi por precaução, para não correr risco de ninguém se apropriar de sua ideia. A escola precisava ser oficializada e para isso teve de ser formalizada.

No artigo primeiro da escola, instituiu-se que sua finalidade seria o ensino do acordeom e estipulou-se um programa que era o seguinte:

² De acordo com a ata de fundação, aos 23 dias do mês de maio de 1961, às vinte horas, realizou-se, em sua sede, à Avenida treze, nesta cidade, sob a presidência do Sr. Geraldo Alves Tavares e secretariada pela Srta. Carlinda Aparecida Tavares, uma reunião do corpo docente da "Escola de Acordeom Ituiutaba", comparecendo também diversas pessoas interessadas em sua oficialização como se verificará das assinaturas do fim desta. Ficou resolvido que, para melhor preencher suas finalidades e conseguir o competente registro no Conselho Nacional do Serviço Social, deveria a Escola se adaptar convenientemente, elaborando-se, então, um regulamento pelo qual passaria a se reger de futuro e elegendo-se nesta oportunidade a sua Diretoria cuja composição seria a seguinte: Presidente - Cesário Alves Tavares, Vice-Presidente - Manoel Alves Machado, Diretora - Guaraciaba Silvia Campos Machado e Tesoureiro - Raul Tavares.

Quadro 3 - Programa da Escola de Acordeom de Ituiutaba

Ano	Método	Música
1º Ano	Método Anzaghi do exercício 25 aos 74. Método Mário Mascarenhas do exercício 1 ao 31. Continuação	“Oh! Minas Gerais” – música de N. Song-- Arranjo de Mário Mascarenhas. “My Bonie lies everocean” Arranjo de M. Mascarenhas. “Home entherande” – Folclore Americano – Arranjo de M. Mascarenhas “Home Sweet Home” – Folclore Americano – arranjo de M. Mascarenhas. “There is a tauen in the town”. Canção Popular de A. M.A. – Arr. M. Mascarenhas.
2º Ano	Método de Anzaghi do exercício 75 à 90. Método de M. Mascarenhas todas as escalas maiores e menores.	“Ciribiribim” – de a Pestelazza Arranjo de M. Mascarenhas “Lenda de um Beijo” – de R. Soutullo J. Vert – Arranjo de M. Mascarenhas. “Catari, Catari” – de S. Cardillo (D. Carolli) arranjo de M. Mascarenhas. “Noturno” de F. Chopin – Arranjo de M. Mascarenhas. “Rimpinato” – de F. Tozelli – arranjo de Mário Mascarenhas.
3º Ano	Método de Anzaghi do exercício 91 à 127. Método de Czerne do exercício 1 ao 35. Método Mascarenhas, todas as escalas cromáticas em movimento contrário, todos os acordes maiores e menores, da Dominante a Diminuta.	“Le Lac de Come” – Arranjo de Mário Mascarenhas. “Serenata de Schubert” – Arranjo de A. Franceschini. – De Maria Tereza Laura – Arranjo de M. Mascarenhas. “Jalousie” – de Jacob Gade arranjo de Mascarenhas. “Dança Húngara nº 5” – De Joannes Brahns – Arranjo de A. Pieroni.
4º Ano	Método Anzaghi do exercício 128 ao 201 – Método Czerne do exercício 36 à 70. Método Mário Mascarenhas. Todos os arpejos maiores e menores.	“Valsa nº 10 op. 69 – F. Chopin” – Arranjo de Mascarenhas. “EspanñaCãni” – De Paschoal Marquina – Arranjo de M. Mascarenhas. “Czardas de Montti” – de V. Montti. – Arranjo de M. Mascarenhas. “Tico- Tico no Fubá” – De Zequinha de Abreu – Arranjo de Mário Mascarenhas. “Marcha Turca – de W.”. A. Mozart – Arranjo de M. Mascarenhas.
5º Ano	Método Czerne do exercício 71 a 100.	“Granada” – de Augustin Lara – Arranjo de Mascarenhas: “ Num Mercado Persa” De Albert W. Ketelby – Arranjo de Mascarenhas. “Primeira Valsa” – De Durand – Arranjo de Pietro Deiro. “Malaguenha” – de Ernesto Lecuona – Arranjo de Mascarenhas.

Fonte: Ata de fundação da Escola de Acordeom, 1961.

Podemos observar no programa de acordeom a influência dos métodos utilizados que eram da literatura Pianística como Czerne e a presença da literatura musical francesa *Le Lac de Come*, *Jalousie*, de Jacob Gade. No entanto, podemos perceber que neste momento histórico a influência da cultura americana se faz presente nas canções do seu folclore, que são arranjos pelo músico Mário Mascarenhas, e no repertório já constam peças do repertório brasileiro e também da literatura italiana.

Chama a atenção a quantidade de exercícios técnicos escalas, arpejos. Por exemplo, no quinto ano o aluno deveria executar vinte nove exercícios do método Czerne³, em contrapartida no programa havia somente três músicas estipuladas. É notória a influência do

³ Czerne é o nome de autor que idealizou o método para o piano que tem como características a alternância de dificuldades técnicas específicas, enfatizando os exercícios com mais frequência na mão direita do pianista onde se encontra a extensão mais aguda e, conseqüentemente, a mais virtuosística. Os exercícios são melódiosos e na sua maioria em Allegro para trabalhar a velocidade.

repertório de músicas do folclore americano, já no contexto de Guerra Fria. As provas eram feitas com bancas, sorteava-se um ou mais exercícios e o aluno tinha de executá-lo muito bem para obter a aprovação; este era o padrão dos conservatórios, nos quais o aspecto técnico era muito valorizado.

Com este nível de exigência, presume-se que o aluno necessitava de um período longo de execução dos estudos, em detrimento à execução das peças musicais. Entretanto, Guaraciaba estimulava os alunos a participarem das apresentações a escola, que promovia, por exemplo, a “Noite do Acordeom” no Cine Ituiutaba, onde era escolhida a “Rainha do Acordeom” na categoria infantil e adulto, possibilitando assim a apropriação do repertório pelos alunos.

Figura 5 - Concurso “Rainha do Acordeom” Categorias Infante, Juvenil e Adulto (Cine Ituiutaba – 1956)



Fonte: Acervo particular de Guaraciaba Silvia Campos.

Estes eventos mobilizavam os pais que, entusiasmados, assistiam os recitais, estimulando os alunos a participarem destes eventos, formando com o tempo um público apreciador de um repertório diferenciado. Analisaremos mais a fundo o concurso “Rainha do Acordeom”.

Há, no imaginário popular brasileiro, frequentes referências a elementos da monarquia. As pessoas que se distinguem por seu talento excepcional e celebridades logo recebem títulos de “nobreza”, temos como exemplo, o Rei Pelé, A Rainha dos baixinhos, entre outros. Esta tradição é um legado da cultura negra no nosso país, que utilizava de símbolos monárquicos de nobreza para se auto designar. Isto ocorreu em consequência do regime escravocrata no Brasil ter ocasionado a deportação de membros de elite africana como prisioneiros de guerra, vendidos como escravos que buscavam reconstruir na diáspora sua formação política e religiosa (SCHWARCZ, 1999). A monarquia oficial convivia com as

realezas “paralelas” e reinados fictícios constituídos nas festas populares, como as congadas e o carnaval, que têm personagens que remetem à monarquia (SOARES, 2006).

Podemos observar na realização destes eventos o esmero na vestimenta das participantes, a adoção dos uniformes e o cuidado com o arranjo dos cabelos, denotando mais uma vez a influência da Escola Republicana.

A escola promovia também um intercâmbio cultural. Guaraciaba viajava com os alunos, ela não soube precisar a data, mas relatou que esteve duas vezes em Uberlândia e tocou no clube intitulado Praia Clube, depois em Itumbiara-GO, Uberaba-MG, São José do Rio Preto-SP e Prata-MG. Guaraciaba contou de forma bem humorada o que acontecia nestas viagens. Por estes relatos é possível avaliar aspectos do cotidiano da época, como a travessura dos alunos que não estavam sobre o olhar rígido dos pais. Ela conta:

Estes meninos me davam um trabalho. Na hora que desciam do ônibus eu falava, “vamos chegar todo mundo junto para comer bem bonitinho”... De repente chegava gente comendo coisa que não havia compro... -O que é que você fez? -Eu peguei. - Criatura do céu que vergonha. -Ah não, ninguém viu não. -Menino para que você fez isto? Apesar dos apuros eu simpatizava com as “artes” das crianças.

Em outro relato, ela descreve uma viagem em que foram tocar na cidade intitulada Prata:

Certa vez fomos tocar na cidade do Prata, tocamos a noite, o clube estava lotado após a apresentação descansamos um pouco no hotel para viajar de madrugada. Não tinha como tomar café àquela hora. Saímos muito cedo não tinha café pronto, mas para a infelicidade do dono da pensão o padeiro deixou uma sesta de pão em cima da mesa do refeitório, e cada aluno foi passando e pegando um pão, não sobrou um.

Devemos enfatizar no trabalho de Guaraciaba sua disposição, considerando como as viagens eram longas e as estradas precárias, e mesmo assim organizava as apresentações em outras cidades, realizando intercâmbios culturais.

A liberdade de atuação conquistada por mulheres no papel de educadoras de música é um fato fascinante, pois em determinados momentos o seu campo de ação se ampliou e enriqueceu seu espaço social. A atividade musical deu possibilidade de expandir as suas atividades fora do lar, complementando a formação da figura de mãe, dona de casa e educadora dos filhos, ou seja, a educação musical pôde se tornar um campo de atuação feminina para além do núcleo da família (IGAYARA, 2008).

Outro fato interessante foi quando Guaraciaba convidou a sua professora de canto lírico, uma soprano, para se apresentar em Ituiutaba. Ela relata: “Quando ela começou a

cantar, a plateia ria tanto e foi um constrangimento, que nas próximas apresentações eu tive que selecionar o público para não passar vergonha”. Este fato demonstra a cultura predominante em uma cidade como Ituiutaba com a atividade agrícola, onde no cotidiano da população estavam familiarizados com uma audição musical próxima a uma realidade ligada ao campo, tendo isto em vista o estranhamento dos ouvintes seria algo compreensível, pois o canto lírico era um estilo completamente desconhecido para aquele público e distante de sua realidade. Este episódio nos remete ao tema da vida cotidiana, assunto abordado na década de 1950 por Lefebvre em sua obra *A crítica da vida cotidiana*. Na visão deste autor, o cotidiano pode nos levar a um processo de alienação e, para que possa participar da história, o sujeito teria de sair da cotidianidade, entretanto existem outras abordagens que consideram o cotidiano como um lugar privilegiado da produção de sentido, no lugar de negá-lo e buscar a sua superação ele deveria ser vivenciado (TEIXERA, 1991). Esta última abordagem procede, pois veremos como o processo de consolidação do Conservatório esteve relacionado com a aceitação e o reconhecimento desta realidade.

O ano letivo da escola de acordeom tinha início em 1º de março e terminava em 15 de dezembro. Para cada ano eram estipulados valores a serem pagos em três parcelas, como forma de financiamento de sua escola. Veja os quadros a seguir.

Quadro 4 - Custo do Curso de Música da Escola de Acordeom de Ituiutaba

Ano/Parcelas	Primeira	Segunda	Terceira	Total (Cr\$)
1º. Ano	1.500,00	1.500,00	1.000,00	4.000,00
2º. Ano	1500,00	1.500,00	1.500,00	4.500,00
3º. Ano	2.000.00	1.500,00	1.500,00	5.000,00
4º. Ano	2.000,00	2.000,00	2.000,00	6.000,00
5º. Ano	2.000,00	2.500,00	2.500,00	7.000,00

Fonte: Ata de fundação da escola de acordeom.

Quadro 5 - Correção dos valores para o ano de 2012, de acordo com o IGP-DI

Ano/Parcelas	Primeira	Segunda	Terceira	Total (R\$)
1º. Ano	440,00	440,00	293,33	1.174,00
2º. Ano	440,00	440,00	440,00	1.320,80
3º. Ano	587,00	440,00	440,00	1467,00
4º. Ano	587,00	587,00	587,00	1761,00
5º. Ano	587,00	733,70	733,70	2054,00

Fonte: Índice de Preço Disponibilizado Interno da Fundação Getúlio Vargas IGP-DI, 2012.

Dividindo o total anual pelos doze meses do ano, teremos respectivamente ao primeiro, segundo, terceiro, quarto e quinto ano as seguintes mensalidades: R\$ 96,00, R\$

110,00, R\$ 122,00, R\$ 146,00 e R\$ 171,00. Bastante razoável se considerarmos que havia a inflação e Guaraciaba era a única professora de acordeom da cidade.

Figura 6 - Certificado da Escola de Acordeom “Ituiutaba”



Fonte: Acervo particular de Guaraciaba Silvia Campos, 1961.

A escola oferecia vinte vagas a alunos que não tinham recursos financeiros para custear seu curso. Guaraciaba afirmou que estas vagas tinham de existir para que a escola pudesse ser federalizada, sendo um dos requisitos, e conta que, independentemente desta exigência, ela já atendia alunos com este perfil.

Na ata de fundação, constam no seu corpo docente as professoras Alzira Alves Machado e Vera Cruz Moraes, que estudaram com Guaraciaba. Segundo relato de Moraes, a sua presença ali foi uma formalidade. Moraes começou o estudo de acordeom com Guaraciaba em 1957, ela conta.

Guaraciaba era enérgica bastante rígida com o nosso aprendizado, estudávamos teoria e solfejo com afinco, ela cumpria o seu propósito de musicalizar, eu amava o repertório e tinha duas horas aula por semana e gostava muito delas. Guaraciaba apesar de ser “brava” era muito boa e dedicada, ela plantou a semente da música instrumental em Ituiutaba. Eu já tinha estudado música no instituto “Marden” com o maestro Argentino Corsino, ele era do Norte de Minas e nos dava aula de Canto Orfeônico, seu estilo era militar muito rígido, tínhamos que executar o solfejo dentro do compasso, e ai de quem errasse, as provas eram orais, e estas aulas me serviram de base quando comecei a estudar o acordeom com Guaraciaba.

Figura 7 - Apresentação de alunas da Escola de Acordeom



Da esquerda para direita as alunas Alzira, Laila, e Vera Moraes. A professora Guaraciaba está ao lado direito das alunas.

Fonte: Acervo particular de Guaraciaba Silvia Campos, 1965.

Analisando a foto podemos observar a disposição das alunas de forma organizada, tendo ao lado direito a professora Guaraciaba em pé denotando a hierarquia professor-aluno com as mesmas devidamente uniformizadas, sapato da mesma cor, os cabelos curtos e bem arranjados e a postura do instrumento impecável. Estas características são heranças dos preceitos higienistas oriundas da Escola Republicana e da racionalidade inerentes ao aprendizado da música.

Figura 8 - Noite do “Acordeom” (apresentação no Cine Ituiutaba)



Fonte: Acervo particular de Guaraciaba Silvia Campos, 1965.

Moraes relata: “a escola de acordeom foi crescendo e ampliando de tal maneira, que chegou um momento que ela não teve mais condições de ‘abarcar’ sozinha, a demanda dos alunos”.

Tendo em vista este contexto, e devido Minas já comportar nove conservatórios estaduais, entre elas as cidades de São João Del Rei, Uberaba, Diamantina, Visconde do Rio Branco, Juiz de Fora, Pouso Alegre, Leopoldina, Montes Claros e Uberlândia, este estado já tinha uma “tradição” de escolas estaduais de música. A abertura de um conservatório em Ituiutaba foi, de certa maneira, resultado de um investimento de Guaraciaba na sua escola de acordeom. A adoção de currículo, espaço escolar, séries e a formação dos alunos em música deram a estrutura que favoreceu a criação desta instituição nesta cidade.

Na análise das fotos acima, observamos a predominância do gênero feminino. Isto certamente favorecia a inclusão do piano, que era o instrumento reconhecido e trabalhado nos outros conservatórios mineiros. A Escola de Acordeom continuou por algum tempo, paralelamente ao conservatório, como iniciativa privada, por este instrumento não ser reconhecido institucionalmente como o piano neste momento histórico.

Figura 9 - Foto tirada em Estúdio, apresentando os alunos de Acordeom e Guaraciaba



Fonte: Acervo particular de Guaraciaba Silvia Campos.

A professora como centro – a foto ressalta a importância da professora do lado direito com acordeom, demonstrando o valor simbólico que o educador tinha neste momento histórico da educação musical. Destacamos ainda a predominância do gênero feminino, tanto

com relação às crianças como aos adultos. Podemos ressaltar, o esmero do vestuário das crianças e adultos, evidenciando novamente a influência da Escola Republicana e uma pequena amostra de uma clientela que podia financiar seus estudos.

CAPÍTULO II - O PROCESSO DE IMPLANTAÇÃO DO CONSERVATÓRIO MUSICAL DE ITUIUTABA

Esses conservatórios mantidos pelo Estado têm por objetivo [...] 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 n. 811, de 13 de dezembro de 1951, *apud* GONÇALVES, 1993).

Neste capítulo, inicialmente, faremos breve abordagem observando a origem dos conservatórios musicais em nosso país, as suas práticas dentro de uma perspectiva histórica, política e social, ressaltando-se a adoção de uma cultura musical essencialmente europeia no Brasil e, posteriormente, como isto influenciou o nosso ensino musical e em suas leis.

Adiante, adentramos em específico ao nosso objeto de estudo, o Conservatório Estadual de Música José Zóccoli de Andrade localizado no município de Ituiutaba. Buscamos apresentar alguns dos dados levantados no acervo da instituição, inserindo reflexões a partir dessas fontes que, além dos depoimentos, é composta de documentação impressa, tais como Leis, ofícios, correspondências, livros de atas, programa de recitais, matrículas, resultados finais, livros de posse de diretores e professores, estatutos, regimentos e relatórios diversos. Além disso, utilizaremos fontes iconográficas e jornais da época que permitem a visualização do processo de implantação do conservatório.

2.1 A Origem dos Conservatórios Musicais e suas Práticas no Brasil

De acordo com Espiridião (2002), as primeiras práticas musicais com base na cultura ocidental foram implantadas pelos jesuítas ainda no período colonial, com a finalidade de catequizar os indígenas e, posteriormente, dar formação musical aos negros para compor conjuntos musicais para apresentação em festividades solenes e religiosas. A música presente na celebração das missas e na representação dos “autos”⁴ atraiu a atenção dos índios cuja facilidade para aprender os cânticos surpreendeu os próprios missionários. Instalaram-se então, por muitas aldeias, escolas de cantar e tanger, onde os indígenas aprendiam canto, cravo, viola e órgão, para as rezas e benditos (ESPERIDIÃO, 2002)

Ainda no período colonial, no século XVII, tem-se notícia de uma escola de música em Santa Cruz, considerada por muitos como um verdadeiro conservatório, onde o

⁴ Os autos são encenações dramáticas musicadas bastante populares no período medieval em que se alterna a fala com as canções que narram histórias de cunho religioso (Disponível em: <www.brazilsite.com.br/teatro/teat01.htm>. Acessado em 08/08/2012).

aprendizado musical essencialmente europeu era ensinado aos negros escravos. Desta escola surgiu um dos músicos mais importante deste período, Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)⁵. Sua importância histórica reside na sua atuação como mestre de capela da catedral, e também como compositor da Capela Real do Rio de Janeiro. Esta atividade teve início no país após a expulsão dos jesuítas, e a função do ensino musical profissionalizante ficou a cargo deste profissional.

Com a vinda de D. João VI para o Brasil, Santa Cruz foi convertida em casa de campo da coroa. O rei surpreendeu-se com a produção musical que lá encontrou e, entusiasmado, estabeleceu então, escolas de primeiras letras, de composição musical, de canto e de muitos outros instrumentos, formando em pouco tempo, entre seus escravos, um grupo vocal e instrumental de primeira qualidade. O ensino musical tornar-se-ia muito frutífero, especialmente com as reformas introduzidas por D. João VI e, também, com a chegada de Marcos Portugal, famoso compositor e músico português.

Os músicos que se formavam eram aproveitados nas capelas reais, tornando-se célebres as solenidades em que os negros cantavam e tocavam, bem como os concertos que realizavam em São Cristóvão e Santa Cruz. Podemos destacar importantes centros musicais de cultivo da música erudita de caráter europeu, localizadas primeiramente na Bahia, depois em Pernambuco, no século XVI, e no Pará, São Paulo, Maranhão, Paraná, Rio de Janeiro, nos séculos XVII e XVIII.

No século XIX, em 1841, foi criado por Francisco Manuel da Silva o primeiro conservatório no país, o Imperial Conservatório, transformado posteriormente em Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Em Minas Gerais tivemos uma destacada escola, cujas atividades passaram a serem exercidas por um número significativo de músicos leigos contra uns poucos padres educados formalmente, conforme constatou o musicólogo Lange em suas reflexões sobre os primórdios da atividade musical no Brasil, citado por Kiefer (1976 p. 34-35): “devemos então, procurar vestígios de organização musical na iniciativa particular independente praticada pelos músicos livres, portugueses primeiro, brasileiros depois”.

Estas iniciativas particulares não se baseavam somente no exercício público da música ou aos seus aspectos estritamente particulares, tocando também em saraus, bodas e enterros. Uma dessas funções específicas foi o ensino de música, e este seguia a tradição

⁵Este músico escreveu aproximadamente duzentas composições, das quais muitas se perderam e outras foram restauradas mais tarde por Alberto Nepomuceno, quando diretor do Instituto Nacional de Música, o que possibilitou uma compreensão musical do período colonial (ESPERIDIÃO, 2002).

européia de Conservatórios: na casa do mestre de música, este recebia aprendizes e lhes dava hospedagem, vestimentas completas, alimentação e ensino, incorporando-os segundo a sua aptidão e aperfeiçoamento às suas atividades públicas ou privadas (ESPERIDIÃO, 2002).

Estes mestres, formados em latim, teoria e prática musical e, na sua maioria, também em composição, transformavam esses meninos em excelentes músicos em um período de poucos anos. Este ensino não deve ser confundido com o que davam os padres mestres no interior dos estados ou capitanias, onde faziam o papel de professoras de primeiras letras, aritmética, solfejo e latim, heroicas figuras do período colonial e do século XIX (KIEFER, 1977).

Após a partida de D. João VI e a expulsão dos jesuítas, o ensino musical no Brasil ganha, aos poucos, um caráter privado, suprimindo nesta fase a ausência de escolas e conservatórios. Francisco Manuel da Silva (1795-1865), compositor discípulo do padre José Maurício Nunes Garcia e de Marcos Portugal, compreendeu que sem uma escola organizada em sólida base pedagógica, a música não teria um real desenvolvimento no país.

Sendo assim, fundou a Sociedade Beneficência Musical, primeiro órgão criado no Brasil em defesa dos interesses da classe musical e, em 1883, encabeçou pedido à Assembleia Legislativa para a concessão de loterias, a fim de dotar a capital do Império de um conservatório de música compatível com o movimento artístico da cidade do Rio de Janeiro. Veio a conseguir isto em 27 de novembro de 1841, quando foi assinado o decreto de número 238, concedendo o direito de explorar loteria à Sociedade Beneficência Musical (ESPERIDIÃO, 2002).

Em 1848, a Sociedade de Beneficência Musical consegue sua sede no edifício do Museu Nacional, porém a subvenção das loterias não foi suficiente para manter esse conservatório nos moldes idealizados por Francisco Manuel, passando a funcionar apenas uma parte da escola. Pelo empenho do mesmo fundador, em 1854 o conservatório foi anexado à Academia de Belas Artes, fazendo parte da quinta secção. Foram criadas aulas preparatórias de rudimentos, solfejo e canto para os sexos masculino e feminino, bem como de instrumento de cordas e sopro, harmonia e composição.

Em 15 de março de 1863 é lançada a pedra fundamental para a construção de uma nova sede do Conservatório, interrompida por falta de recursos. Em 1865 morre Francisco Manuel e, sem seu incentivo, o governo se desinteressa completamente pelo projeto. Este foi retomado somente no período republicano e, graças ao compositor Leopoldo Miguez, o

Conservatório foi transformado, pelo Decreto nº 143 de 12 de janeiro de 1890, em Instituto Nacional de Música⁶, tendo à frente o próprio como seu diretor.

Em 1895, Miguez foi incumbido pelo Ministério da Justiça e Negócios Interiores de realizar uma viagem a Europa para produzir um *Relatório sobre a Organização dos Conservatórios de Música na Europa*, o qual revelou os fundamentos intelectuais, estéticos e acadêmicos dos principais conservatórios do continente, datado de 27 de fevereiro de 1896. Em seu relatório é clara sua veneração em relação ao modelo alemão e belga, cuja estrutura é incontestável, pois seus resultados são práticos e positivos e há ordem e disciplina, em contraponto à sua repulsa aos conservatórios italianos, onde, segundo ele, as coisas não funcionavam (FUCCI AMATO, 2006).

No início do século XX, São Paulo já era uma cidade com intensa atividade artística e cultural. Em teatros, como o “Theatro San’ Anna” e o “Theatro Polyteana” aconteciam espetáculos encenados por companhias teatrais e líricas brasileiras e europeias. Nos espaços culturais e galerias de arte ocorriam exposições e saraus de literatura com grande frequência.

Neste contexto, a música ocupava um lugar de destaque provavelmente pela tradição musical dos imigrantes europeus. Havia um grande número de pessoas estudando música em colégios e com professores particulares. Neste cenário é fundado em 1906, o Conservatório Dramático e Musical por iniciativa de Gomes Cardim, com finalidade de sistematizar o ensino musical na cidade. Foram realizados vários espetáculos teatrais para arrecadar fundos em prol do conservatório, visto a impossibilidade de ser pertencente ao município, tornando-se então, uma fundação com estatuto e regimento próprio e subvencionado através de loterias.

Sua sede esteve inicialmente da antiga residência da Marquesa de Santos, na Rua Brigadeiro Tobias, adquirindo uma sede própria em 1909, na Avenida São João, número 269, através da decisão da câmara estadual em fazer uma doação de 100 contos e manter loterias destinadas a sua manutenção. Seus cursos continham aulas de português, italiano, aritmética, literatura, dicção, rudimentos de música, solfejo, harmonia, piano, canto coral, canto, harpa e instrumentos de sopro⁷.

Devido ao reconhecimento desta escola, vários conservatórios foram surgindo nas primeiras décadas do século XX, espalhados pelo estado de São Paulo: Conservatório Musical

⁶O Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Musica da Universidade Federal do Rio de Janeiro, transformou-se em um grande centro de cultura musical (ESPERIDIÃO, 2002).

⁷ Vários nomes importantes da música brasileira foram alunos e professores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, entre os quais: João Gomes de Araújo, Luigi Chiafarelli, Agostinho Cantú, Samuel Arcanjo, Mario de Andrade, João Baptista Julião, João da Cunha Caldeira Filho, Dinorá de Carvalho, Clarisse Leite e Rossini Tavares de Lima (ESPERIDIÃO, 2002).

Carlos Gomes, Conservatório Musical de Santos, Jundiaí, São José do Rio Preto, Araraquara, Campinas, Taubaté, São Carlos e outros (FUCCI AMATO, 2006).

Para fiscalizar o ensino de música dos Conservatórios de São Paulo, é criado em 1931 o Conselho de Orientação Artística, órgão consultivo da Secretaria de Educação e Saúde Pública, tendo como uma das suas atividades a responsabilidade pelo reconhecimento e pela fiscalização dos estabelecimentos particulares de ensino artístico na esfera estadual.

Samuel Arcanjo, enquanto membro do Conselho, apresentou um plano padrão referente ao ensino musical destes estabelecimentos, contendo a grade curricular para formação de cantores, instrumentistas, regentes, compositores e professores de música. Posteriormente, este órgão evoluiu para o Serviço de Fiscalização Artística, o qual concedia o registro de professor de música, sendo extinto em 1976.

Em 1951, os conservatórios estiveram sob a jurisdição da Secretaria dos Negócios do Governo; em 1967, Secretaria da Cultura, Esportes e Turismo; em 1975, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia; e, a partir de 1977 até os dias de hoje, estão sob a jurisdição da Secretaria da Educação.

2.1.1 A Educação Profissional dos Conservatórios

No Brasil o termo “Conservatório” é utilizado para designar estabelecimentos de ensino musical profissionalizante e que conferem diploma de curso técnico equivalente ao ensino médio. Tendo em vista o nosso objeto de estudo, o Conservatório Estadual Dr. José Zóccoli de Andrade, é importante frisar que, em contraponto a outros ensinos técnicos no país, esta escola em sua gênese, não teve um caráter assistencialista, seguindo o modelo dos conservatórios do estado de São Paulo. Tinha como propósito atender as necessidades de uma classe social emergente que aspirava dar às suas moças uma educação diferenciada através da música.

Entretanto, após a estadualização do Conservatório de Ituiutaba, esta instituição esteve vinculada às Leis que nortearam a política educacional de todo país, nas LDB 4024/61 e 5692/71 os conservatórios tiveram sua legislação adaptada ao que se esperava desta instituição (GONÇALVES, 1993). No caso do Conservatório de Ituiutaba, por exemplo, aconteceu a criação do Curso de Magistério de Educação Artístico, atualmente extinto.

As décadas de 1940 e 1970 foram decisivas para a expansão de escolas técnicas em todo o país. A Reforma Capanema (Decreto n.4.244, de 9/4/1942) trouxe mudanças importantes para educação brasileira, inclusive no ensino profissionalizante, visando à

formação e qualificação profissional dos indivíduos para o trabalho, embora por reformas parciais, toda a estrutura educacional foi reorganizada, assim as reformas de Capanema foram baixadas por meio de oito decretos-lei:

Decreto-lei n. 4.048, de 22 de janeiro de 1942, que criou o SENAI;
 Decreto-lei n. 4073, de 30 de janeiro de 1942: Lei Orgânica do Ensino Industrial;
 Decreto-lei n. 4.244, de nove de abril de 1942: Lei Orgânica do Ensino Secundário;
 Decreto-lei n. 6.141, de 28 de dezembro de 1943: Lei Orgânica do Ensino Comercial;
 Decreto-lei n. 8.529, de dois de janeiro de 1946: Lei Orgânica do Ensino Primário;
 Decreto-lei n. 8.530, de dois de janeiro de 1946: Lei Orgânica do Ensino Normal;
 Decreto-lei n. 8.621, de 10 de janeiro de 1946, que criou o SENAC;
 Decreto-lei n. 9.613, de 20 de agosto de 1946: Lei Orgânica do Ensino Agrícola.
 (SAVIANI, 2008, p. 268-269)

Posteriormente, a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDBEN) nº 4024/61 equiparou o ensino profissional, do ponto de vista da equivalência e da continuidade de estudos, ao ensino acadêmico, pondo um termo à velha dualidade entre o ensino para “elites condutoras do país” e o ensino para os “desvalidos da sorte” (ESPERIDIÃO, 2002 p.70).

Em 1971, a Lei Federal 5692/71 instituiu o ensino profissional generalizado do segundo grau, tornando-o também responsabilidade das escolas estaduais, e não somente das escolas técnicas então existentes. A preocupação puramente economicista gerou uma situação complicada no panorama educacional, com a criação de diversas habilitações profissionais não compatíveis com as exigências de desenvolvimento do país e sem infraestrutura adequada para a instalação desses cursos nas escolas estaduais.

Em relação aos Conservatórios, a LDB 5692/71 veio enquadrar essas escolas de ensino musical especializado como ensino supletivo – Qualificação Profissional IV – correspondendo aos três últimos anos do conservatório. Esse enquadramento levou grande parte dessas escolas a optarem em manter as séries anteriores como cursos “livres” de música (ESPERIDIÃO, 2002).

A partir dessas modificações os Conservatórios tornaram-se estabelecimentos de ensino técnico para a formação de profissionais com as seguintes habilitações: instrumentistas ou cantores, instrutores de bandas e fanfarras e sonoplastas. A função de formar professores de música, compositores e regentes deixa de ser da alçada dessas instituições. A consequência destas mudanças, é que os Conservatórios foram se distanciando da possibilidade de serem escolas que formassem profissionais e educadores na área de Educação Musical. As ideias da Escola Nova que chegaram ao Brasil por volta da primeira década do século XX de maneira

lenta, porém com consistência, através do trabalho, da liderança e das publicações de Anísio Teixeira e que tiveram grande impacto na área musical, não tiveram como florescer e entraram em choque com o ensino de música baseado no modelo de conservatório (MARTINS, 1992).

2.1.2 Conservatório Estadual de Música de Ituiutaba: Processo de Implantação

De acordo com Lilia Neves Gonçalves (1993), o Conservatório Estadual de Música de Ituiutaba foi criado em 25 de novembro de 1965, pela Lei de nº3.595. O projeto de Lei teve o apoio do deputado Luís Alberto Junqueira e como idealizadora Guaraciaba Silvia Campos. Sua instituição se deu no governo de José Magalhães Pinto e foi autorizada a funcionar pela portaria nº11/66, de 23 de fevereiro de 1966.

A ata da sessão solene da instalação do Conservatório Estadual de Música se deu aos quatro dias do mês de janeiro de 1966, no salão da câmara municipal de Ituiutaba, quando foi realizada a sessão para a instalação desta escola⁸.

Percebe-se que a inauguração dessa instituição foi momento importante para grupos dirigentes da cidade que aproveitavam a ocasião para um ato político. De acordo com Souza (2010, p. 533):

Nos anos de 1960, seria o Deputado Luiz Junqueira quem colheria os dividendos políticos associando sua imagem à criação de escolas na região: Governador sancionou lei criando o Ginásio Estadual neste município – Deputado Luiz Junqueira (Folha de Ituiutaba, 18/01/1961) E também: Prédio do Ginásio Estadual

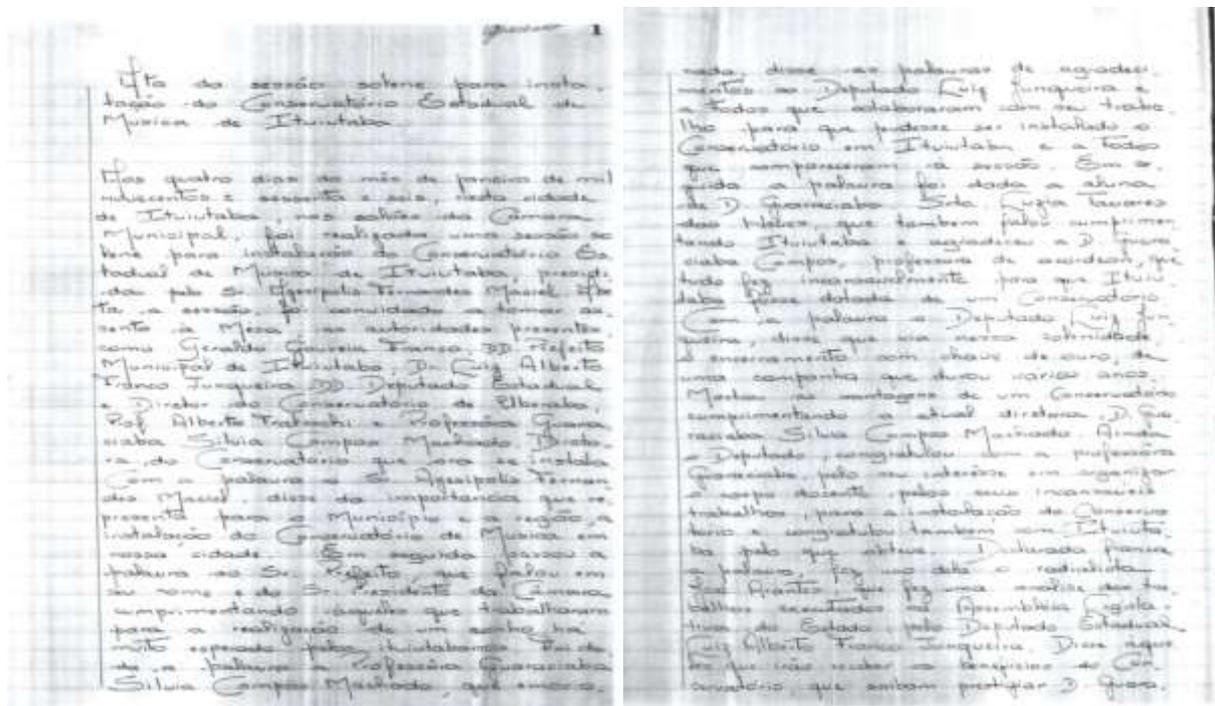
⁸A solenidade foi presidida pelo senhor Agesipolis Fernandes Maciel. Aberta a sessão, foi convidado a tomar assento na mesa autoridades presentes como Geraldo Gouveia Franco - prefeito municipal de Ituiutaba; Doutor Luiz Alberto Junqueira - Deputado Estadual; o Diretor do Conservatório de Uberaba - Professor Alberto Frateschi e a Professora Guaraciaba Sílvia Campos Machado - Diretora do Conservatório que agora se instala. Com a palavra o Sr. Agesipolis Fernandes Maciel, disse da importância que representa para o município e região a instalação do Conservatório de Música em nossa cidade. Em seguida passou a palavra ao Senhor Prefeito, que falou em seu nome e do Senhor presidente da Câmara cumprimentando, àqueles que trabalharam para a realização de um sonho, há muito esperado pelos Ituiutabanos. Foi dada a palavra à professora Guaraciaba Silvia Campos Machado, que emocionada, disse palavras de agradecimento ao Deputado Luiz Junqueira e a todos que colaboraram com o seu trabalho, para que pudesse ser instalado o Conservatório em Ituiutaba e a todos que compareceram à sessão. Em seguida a palavra foi dada a aluna da professora Guaraciaba, senhorita Luzia Tavares das Neves que também falou cumprimentando Ituiutaba e agradeceu à senhora Guaraciaba Campos professora de Acordeom, que tudo fez incansavelmente para que Ituiutaba fosse dotada de um Conservatório. Com palavra o Deputado Luiz Junqueira, disse que via nessa solenidade o encerramento com chave de ouro, de uma campanha que durou vários anos. Mostrou as vantagens de um Conservatório cumprimentando a atual diretora Guaraciaba Silvia Campos Machado. Ainda o Deputado congratulou com a professora Guaraciaba, pelo seu interesse em organizar o corpo docente, pelos seus incansáveis trabalhos para a instalação do Conservatório e congratulou também com Ituiutaba pelo que obteve. Declarada franca a palavra, fez dela uso o radialista José Arantes, que fez uma análise dos trabalhos executados na Assembleia Legislativa do Estado, pelo Deputado Estadual Luiz Alberto Franco Junqueira. Disse àqueles que irão receber os benefícios do Conservatório, que saibam prestigiar a professora Guaraciaba. Ninguém mais usando da palavra, o Senhor Agesipolis declarou encerrada a sessão e lavrada a presente ata que vai assinada por todos os presentes.

de Ituiutaba será realidade. Ituiutaba está, por assim dizer, com a sua infraestrutura econômica assentada e o *progresso* que nos espera de agora para frente é o mais seguro e promissor. A construção de um prédio para ginásio estadual aqui, (...) por obra do deputado Luiz A. F. Junqueira. (Correio do Triângulo, 29/08/1965)

Concluindo a solenidade o senhor Agesipolis declarou encerrada a sessão, sendo lavrada a ata que foi assinada por todos os presentes. Ao observar a ata notamos o envolvimento de uma parcela representativa da sociedade de Ituiutaba que estava interessada na instituição desta escola, tão como a participação de políticos que se comprometeram com esta empreitada. Cabe destacar o significado desta instituição para a cidade. A seguir segue cópia da ata.

O Conservatório iria representar a ordenação do estudo de música e a modelo de outros, (neste momento o estudo do piano seria o mais importante), com base institucional, estabelecendo um novo tipo de estruturação pedagógica baseado na graduação dos programas, na separação de classes sucessivas, na avaliação dos conteúdos adquiridos no emprego do tempo subdividido e controlado, e enfim seria uma instituição escolar musical reconhecida nas instâncias superiores da Educação, com concessão de diplomas registrados. (FUCCI AMATO, 2004, p. 882)

Figura 10 - Ata da Sessão Solene Para a Instalação do Conservatório Estadual de Música



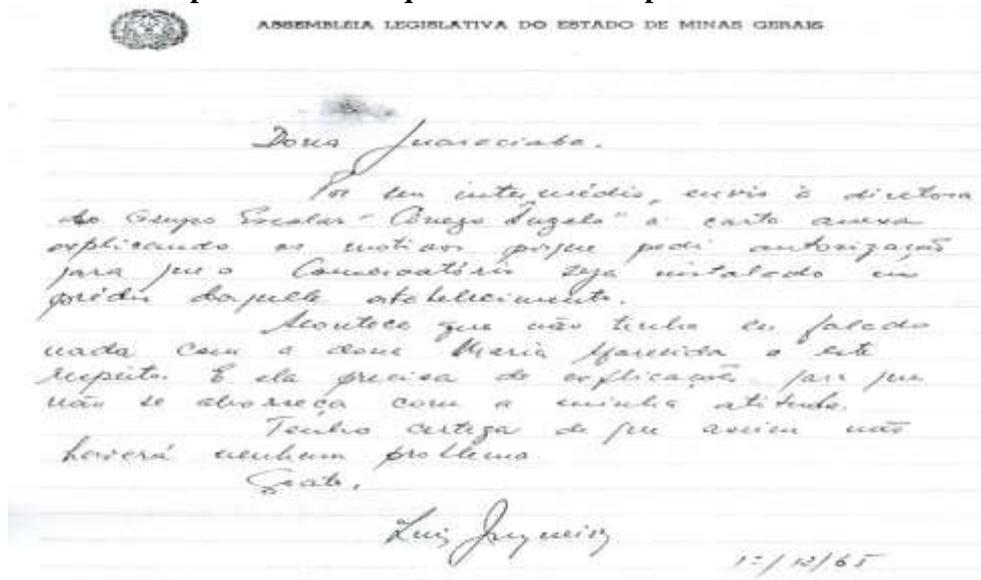


Fonte: Acervo do Conservatório Estadual de Música de Ituiutaba, 1966.

O desafio de buscar um local apropriado para escola estava sendo cogitada desde 1965 por Luís Junqueira, sendo que em um ofício a Guaraciaba ele escreveu, em ofício apresentado a seguir:

D. Guaraciaba, por seu intermédio envio à diretora do Grupo Escolar Cônego Ângelo a carta anexa explicando os motivos porque pedi autorização para que o Conservatório seja instalado no prédio daquele estabelecimento. Acontece que não tinha falado nada com Maria Aparecida a este respeito. E ela precisa de explicação para que não se aborreça com a minha atitude. Tenho certeza de que assim não haverá nenhum problema. Grato, Luís Junqueira.

Figura 11 - Ofício Deputado Luís Junqueira Sobre Local para o Conservatório – 17/12/1965



Fonte: Acervo do Conservatório Estadual de Música de Ituiutaba, 1965.

A instalação do Conservatório no Grupo Escolar Cônego Ângelo não se concretizou, uma vez que o cotidiano de uma escola de música era algo bastante particular para se adequar a uma escola de educação regular. Segundo Guaraciaba, ela nem chegou a cogitar a possibilidade de funcionar o Conservatório nesta escola.

Na memória de um estudante do Grupo Escolar Cônego Ângelo; ele descreveu que este Grupo se situava no bairro intitulado Pedreira, por ser próximo de uma, a escola foi construída com chapas de aço inclusive o teto, sobre uma estrutura de concreto com um pé direito bastante baixo, quando havia as explosões na pedreira eles avisavam e as crianças corriam para dentro das salas, para se protegerem, “muitas vezes escutávamos o barulho das pedras no telhado, dava bastante medo, eu e meus dois irmãos fomos estudar nesta escola em 1964, quando a minha família se mudou da fazenda para cidade de Ituiutaba, eu tinha oito anos meu irmão sete e minha irmã seis, nós entramos os três para sermos alfabetizados, a minha irmã foi aceita, porque minha mãe era amiga de uma professora, a qual ela considerava uma grande educadora ela se chamava Teresa Samora Ribeiro, meu pai tinha condições de financiar o nosso estudo, porém por causa desta professora nós estudamos no Cônego Ângelo, mas valeu a pena, pois fomos alfabetizados rapidamente”. (COELHO, 2003, Fonte Oral)

A Lei n° 4024/1961 foi precedida por um longo debate sobre a democratização do ensino e mobilizou amplos setores da sociedade em defesa da escola pública e fixando as Diretrizes e Bases da Educação Nacional nos seguintes tópicos:

Dos Fins da Educação

Art. 1° A educação nacional, inspirada nos princípios de liberdade e nos ideais de solidariedade humana tem por fim:

- a compreensão dos direitos e deveres da pessoa humana, do cidadão, do Estado, da família e dos demais grupos que compõem a comunidade;
- o respeito à dignidade e às liberdades fundamentais do homem;
- o fortalecimento da unidade nacional e da solidariedade internacional;
- o desenvolvimento integral da personalidade humana e a sua participação na obra do bem comum;
- o preparo do indivíduo e da sociedade para o domínio dos recursos científicos e tecnológicos que lhe permitam utilizar as possibilidades e vencer as dificuldades do meio;
- a preservação e expansão do patrimônio cultural;
- a condenação a qualquer tratamento desigual por motivo de convicção filosófica, política ou religiosa, bem como a quaisquer preconceitos de classe ou de raça.

Titulo II

Do Direito a Educação

Art. 2° A educação é direito de todos e será dada no lar e na escola.

Parágrafo único. A família cabe escolher o gênero de educação que deve dar a seus filhos.

Art. 3° O direito à educação é assegurado:

I – pela obrigação do poder público e pela iniciativa particular de ministrar o ensino em todos os graus, na forma de lei em vigor.

II – pela a obrigação do Estado de fornecer recursos indispensáveis para que a família e, na falta desta, os demais membros da sociedade se desobriguem dos

encargos da educação, quando provado insuficiência de meios, de modo que sejam assegurados iguais oportunidades a todos. (<http://www6.senado.gov.br/legislacao/Listapublicacoes.action/?id=102346>)

Pelo relato de Coelho, observamos que vários critérios alistados na Lei 4024/ 1961 estiveram relegados em último plano, dando um sentimento de desamparo no que tange a educação pública.

Apesar da retórica democrática, o Estado brasileiro mais uma vez não assumiu o compromisso constitucional de prover educação para todos. Exemplo desta omissão foi à reedição das exceções legais que isentavam pais ou responsáveis da obrigatoriedade de mandar as crianças à escola: comprovado estado de pobreza, insuficiência de vagas e de escolas. Ao mesmo tempo mostrava-se omissivo, o governo favorecia a iniciativa privada com subvenções e financiamentos para construir, reformar e aparelhar escolas particulares. (VEIGA, 2007, p. 285)

Enfim, o texto final privilegiou a educação privada, resultado de um considerável esforço das classes dominantes em reproduzir seus intelectuais a partir de uma escola duplamente financiada, em uma situação de restrição das possibilidades de desenvolvimento de uma educação pública e democrática.

Como já foi mencionada, a clientela que estudaria no Conservatório tinha um perfil diferenciado, sendo que a professora Guaraciaba era sensível à necessidade de criar uma escola, em um endereço à altura do “status” que era o de estudar música naquele momento. Entretanto, devido ao contexto histórico, veremos as dificuldades encontradas para a instalação do Conservatório de Ituiutaba.

O período de 1964 a 1971 foi marcado por profundas mudanças históricas significativas e que envolveram o Golpe Civil-Militar de 1964, entre estas mudanças estava o impulso à ampla industrialização, o qual necessitava de pessoas que soubessem ler e escrever para poderem operar as máquinas industriais. No contexto político era interessante aos deputados atraírem o máximo de escolas para suas regiões e, assim, ampliarem seus currais eleitorais, no entanto, o compromisso em custear estas escolas não fazia parte da prioridade dos projetos do governo. Contrastando com os Grupos Escolares da Nova República, que foram considerados os “templos da civilização” no início do século XX (SOUZA, 1988) e eram construídos de forma a exaltar a importância da educação observando-se os preceitos higienistas, o projeto de educação para as massas da ditadura era construir as “escolas de lata”.

No período militar o capitalismo se desenvolveu sob uma configuração altamente excludente e concentradora de renda. Na área educacional, apesar das reformas ocorridas com a LDBEN nº4024/61, o Estado se descomprometeu gradativamente com educação pública; os

recursos estavam comprometidos com o capital privado, sendo que as verbas da educação são repassadas para escolas particulares. Grande parcela da população não tinha acesso à escola básica, enquanto a iniciativa privada domina a pré-escola, cresce no segundo grau e era majoritária no ensino superior. Neste regime prevalecem as políticas voltadas ao setor privado e as reformas promovidas tinham a essencial função de alinhar o sistema educacional aos objetivos do estado capitalista militar, adequando-o à ideologia do “desenvolvimento com segurança” (ZOTTI, 2004, p. 140-141).

De acordo com Romanelli (1998) o sistema educacional foi marcado por dois momentos a partir de 1964: (destacar as citações diretas)

1 - Momento de implantação do regime e sua política de recuperação econômica. Neste momento, verificamos um agravamento da crise do sistema educacional devido ao ritmo acelerado de demanda social por educação.

Consequentemente, o Ministério da Educação (MEC) assina uma série de convênios com Agency For Internacional Development (AID), objetivando assistência técnica e financeira para a organização do Sistema Educacional Brasileiro – período dos “acordos MEC-USAID”.

2 - Aplicação de medidas práticas em definitivo, para adequar o sistema educacional ao modelo de desenvolvimento econômico que se intensificava no Brasil. Dentre estas medidas estavam as Reformas do Ensino de 1º e 2º graus, que resultou na Lei 5.692/71.

Tendo em vista este contexto político, contar com a ajuda do Estado para iniciar os trabalhos de uma escola pública não era o mais sensato. O fato de a instituição ter sido criada já era uma grande vitória para a região, demonstrando também que esses projetos dependiam da ação de particulares junto ao poder público.

Ao questionar Guaraciaba a respeito do apoio financeiro ela mencionou que inicialmente ele não ocorreu. Embora a proposta fosse o Estado assumir o aluguel da escola e o salário dos professores, isso demorou um ano e meio para acontecer, então sugeriram que se iniciassem as aulas na residência de Guaraciaba até que se disponibilizassem os recursos.

Foram alugados dois pianos do Ituiutaba Clube, contratados mais três professores e iniciadas as aulas. O recurso financeiro não recebido inicialmente foi posteriormente ressarcido. O Conservatório em sua gênese foi custeado pela boa vontade de alguns empresários de Ituiutaba que, quando recebiam a visita de Guaraciaba, já sabiam que ela precisava de dinheiro e colaboravam, e com a participação dos pais dos alunos que tinham como arcar com os custos dos professores contratados.

A inauguração do Conservatório Estadual de Música se deu no dia 1º de março de 1966 na “sede” do Conservatório, situado à Avenida 15, entre as ruas 14 e 16, nº 1388, reuniram-se todos os professores do estabelecimento a fim de iniciarem os seus respectivos trabalhos. Tudo ocorreu normalmente, tendo sido obedecido regularmente o horário já estabelecido. A Diretora Guaraciaba Sílvia Campos deu boas vindas a todos os presentes, professores e alunos, desejando-lhes felicidades no decorrer do ano letivo. Foram dados alguns avisos relacionados com horários, programas, álbuns e documentos necessários e admitidas novas matrículas, nos diversos cursos⁹.

Figura 12 - Imagem da 1ª sede do Conservatório (residência de Guaraciaba) (foto atual)



Fonte: arquivo próprio.

Com a determinação de o Conservatório começar seus trabalhos na casa da professora Guaraciaba, mesmo não sendo o ideal para uma escola de música, o valor simbólico de uma escola com endereço definido, relativamente bem localizado, com instrumentos musicais e salas exclusivas para o ensino do piano, deu uma ordenação espacial onde foi possível criar uma administração, uma organização do tempo em anos, com cumprimento mínimo de programa, com avaliação regulares dos conteúdos práticos e teóricos e o ensino de disciplinas complementares (FUCCI AMATO, 2004). Assim, decorrido o

⁹ Os professores presentes na inauguração do Conservatório foram Marilene Camargo Machado, Sylvio Cruz Robazzi e Márcia Scuratto Patrão (Ata da primeira reunião do Conservatório de Ituiutaba em 1966).

primeiro semestre, foram efetuadas as primeiras avaliações parciais do conservatório, teoria, ditado, e solfejo.

Analisando o discurso de Juscelino na implantação dos Conservatórios, Gonçalves (1993) menciona que a música possui uma função bastante importante na educação geral e implica conhecimento, sentimento e emoção, os primeiros Conservatórios foram instituídos na década de 1950 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 (Leis 811 e 825 Minas Gerais, 14 e 15 de dezembro de 1951). (GONÇALVES, 1993, p. 58)

Percebemos por esse discurso que, sob o aspecto artístico, os conservatórios estavam comprometidos com a formação de instrumentistas e cantores, cumpre entender o porquê o professor de música, no papel de educador como um todo, não tinha um papel tão relevante nesta instituição.

De acordo com Vasconcelos (2002), o conservatório como instituição de formação realça a polaridade divergente nos modos de pensar a formação e, posteriormente, a sua organização. Em outras palavras, nestas instituições coexistem duas tendências opostas, situadas no confronto entre uma tradição que é um paradigma, originada da tradição *clássico-romântica*, o que foi determinante na escolha dos currículos nesta instituição, e outro paradigma em que a centralidade se encontra no entendimento mais global da formação de um músico tendo em conta os diferentes contextos sócios técnicos e sócio históricos dos diferentes indivíduos que recorrem a este tipo de formação. Dentro da primeira tendência, algumas das suas características conduzem segundo Nettle (1995), ao que a organização formativa, social e sócio musical dos conservatórios resulte de uma combinação de fatores dos quais se destacam:

- 1) a transferência do modelo industrial da corporação e do mercado para um ambiente educativo;
- 2) o papel da música na cultura erudita ocidental;
- 3) o papel simbólico desempenhado pelos diferentes instrumentos, pelo canto pela direção, e a sua inter-relação com o papel dos vários grupos da sociedade;
- 4) a hegemonia dos grandes grupos de conjunto como organização de “sucesso”;
- 5) a imposição de uma taxonomia de raças e gêneros na esfera musical e educacional;
- 6) conceito de talento;
- 7) o conceito de gênio associado ao panteão dos compositores não vivos.

Entretanto, o modo de organização pedagógica individualizada ou em pequenos grupos característica nesta instituição, contradiz em parte a assunção da racionalidade econômica e industrial latente uma vez que os “ofícios artesanais” funcionam em oposição à organização industrial e de massas. (VASCONCELOS, 2002, p. 79)

Por outro lado, o valor da individualidade e do individualismo artístico e o modo de organização pedagógica baseado no atendimento personalizado entram em choque direto com os princípios e o trabalho de uma estrutura administrativa burocrática, naquilo que ela representa de impessoalidade e de uniformização.

No ponto de vista de Hennion (1988), numa segunda tendência ao inverso da política intransigente dos conservatórios, a formação deve passar de um paradigma estritamente musical para um paradigma de “sustentabilidade social”. Ou seja, o conservatório como instituição de formação deve fazer parte de um determinado território formativo e geográfico em que sua ação se inscreve. E é na sua relação de parceria com os diferentes territórios que o modo de se construir escola se alimenta e se projeta como polo de desenvolvimento. Contudo, a predominância da primeira tendência, com suas polaridades e confrontos com outros paradigmas, tem criado o que Hennion (1988) designa como uma “cultura de acusação e de incompreensão”, em que o trabalho desenvolvido centra-se num modelo de escola técnica, ao longo de um eixo de exclusão /profissionalização, pouco adaptado a amadores, que constituem a grande maioria dos alunos. Para compreendermos de forma abrangente a problemática desta forma de ensino e suas polaridades é importante confrontarmos o paradigma da tradição *clássico-romântico*, com os novos paradigmas. (VASCONCELOS, 2002, p.79)

Quadro 6 - Princípios dos Paradigmas Clássico-romântico e Novo

Paradigma da tradição clássico-romântica	Novos paradigmas
- Ênfase no conteúdo, em que o centro se situa na aquisição de um conjunto de informações, predominantemente técnicas, e de “uma maneira certa de proceder”. Informações e conhecimentos que tem por base o princípio da durabilidade ao longo da vida.	- Ênfase no saber e no conhecimento, em “aprender como aprender” em que a centralidade se inscreve no princípio da abertura e da avaliação de novos conceitos, técnicas e estéticas, na importância dos contextos, na flexibilidade dos saberes e dos conhecimentos e na aprendizagem ao longo da vida.
- A aprendizagem é considerada como produto destinado à formação do instrumento ou cantor.	- A aprendizagem é considerada como um processo através do qual se contribui para a formação de uma identidade pessoal e artística, numa perspectiva holística.
- Centralidade na utilização de tecnologias estandardizadas, independentemente dos indivíduos. Tecnologias muitas vezes consideradas como um fim em si mesmo. Desumanização.	- Adequabilidade das tecnologias aos diferentes indivíduos. As tecnologias são apenas um dos meios e não um fim. Prioridade nas relações humanas.
- Prioridade na performance centrada num contexto ideológico e estético em que predominam as normas e a estandardização, as convenções e a competição, bem como um elitismo sociocultural e sócio profissional. Prioridade numa determinada imagem de músico. A pessoa está em segundo lugar.	- Prioridade no indivíduo como fonte geradora da performance. As normas, a estandardização e as convenções são consideradas como processos modificáveis e devidamente enquadradas nos diferentes contextos sócio técnicos e socioculturais. Aqui a pessoa é mais importante do que o produto e a competição dá lugar ao princípio da participação e da colaboração.
- A ênfase nos aspectos exteriores ao indivíduo conduz a que a experiência individual seja relativamente irrelevante no contexto da formação escolar.	- A experiência interior do indivíduo é um dos contextos de aprendizagem. Nesta perspectiva a formação é sempre contingente, original e individualizada.
- O processo de ensino-aprendizagem é entendido como uma progressão degrau a degrau, com idades apropriadas para determinadas atividades compartimentadas em que a diferença é pouco valorizada. O modo	- O processo de ensino-aprendizagem centra-se na flexibilidade e na integração de diferentes grupos etários em que se valoriza a diferença. O modo de organização pedagógica centra-se no equilíbrio e nas pontes entre um ensino individual e a pedagogia em grupo. Existem muitas

predominante de organização pedagógica é o ensino individual com um currículo prescritivo.	formas diferentes de aprender e de ensinar um determinado assunto. Daí a flexibilidade do currículo.
- Perspectiva a escola enquanto instituição de formação de uma forma elitista e fechada as diferentes estéticas, às diferentes tipologias musicais, as diferentes apetências dos alunos e dos públicos.	- A escola enquanto instituição de formação é mais democrática, mais aberta, mais contextualizada nas diferentes dimensões e valências em que desenvolve a sua atividade. As diferentes estéticas e tipologias musicais têm não só lugar como são encorajadas.
- Estrutura hierarquizada, baseada na autoridade formal e simbólica dos saberes, tendo em vista a conformidade. Quer na perspectiva da relação professor-aluno, quer na perspectiva da produção e da fruição.	- Substituição do conceito de hierarquia pelo conceito de lideranças diferenciadas, baseadas na autoridade do saber e da implicação em que se encoraja o diálogo, a autonomia e o dissenso. A relação professor-aluno não é de sentido único e o princípio não está no papel que se desempenha, mas na pessoa.
- Modo de funcionamento predominantemente burocratizado, de fronteiras bem definidas. Por exemplo, entre o “maestro” e o instrumentista, entre a escola e a comunidade.	- Modo de funcionamento não burocrático, em que o reconhecimento de fronteiras não impede a sua fluidez. Por exemplo, a participação da comunidade é fomentada e valorizada numa rede de interdependências e de trocas.

(VASCONCELOS, 2002, p. 80-81).

Após averiguarmos os paradigmas na educação dos conservatórios de uma forma generalizada, faremos uma interpretação das atas de reuniões para termos uma melhor compreensão da gênese do Conservatório de Ituiutaba.

Na ata de agosto de 1967, após um ano de existência da escola na reunião de professores, a diretora Guaraciaba faz menção ao alto índice de reprovação que ocorreu no primeiro semestre deste ano. Não foi relatada em ata nenhuma medida metodológica para ajudar os alunos a superar as dificuldades, entretanto foi falado a respeito dos “métodos” que estariam em falta, a obrigatoriedade do professor em sala de aula durante todo o horário e a assistência assídua, mesmo que o programa estivesse completo e em vésperas de prova. Para o controle da frequência do aluno, ele deveria se apresentar primeiro à secretária na sua chegada e, posteriormente, ao professor.

Em relação à forma enfática em determinar a obrigatoriedade do professor em sala de aula, autores como Campbell (1991, p. 276-278) observam que:

Nesta forma de trabalho e de organização pedagógica um elemento estruturante na formação, em que os professores são agentes musicais, os modelos e as força motivadoras para seus alunos. Na transmissão de competências técnicas e interpretativas, a aula individual oferece um potencial elevado para uma aprendizagem musical intensiva (CAMPBELL, 1991, p. 276)

No que se refere ao contexto da ata, é interessante observar a forma como o assunto é abordado a respeito da responsabilidade do alto índice de reprovação, afirmando que estaria ligado à negligência do professor ao assistir de forma inadequada o aluno, ou ainda ao não comparecimento do mesmo, tendo em vista que a frequência deveria ser vigiada. Entretanto,

sabendo que a escola estava iniciando seus trabalhos é importante ressaltar o ponto que se relaciona com a “cultura de acusação e de incompreensão” em que o trabalho desenvolvido centra-se no modelo de escola técnica, ao longo de um eixo de exclusão/profissionalização, pouco adaptado a amadores, que constituiriam a grande maioria dos alunos neste momento.

De acordo ainda com Campbell (1991), a forma estandardizada da música clássica ocidental representada na aula individual poderia ser mais proveitosa se os professores desenvolvessem um trabalho em uma perspectiva mais global, na compreensão dos diferentes padrões existentes no processo ensino aprendizagem e os aplicarem ao seu ensino.

Na leitura das atas podemos observar que havia a discussão a respeito dos conteúdos que comporiam o programa anual, sendo feita entre os professores do Conservatório e a professora Guaraciaba, de acordo com as mesmas, Ituiutaba teve influência significativa do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, lembrando que a formação musical da professora foi no Conservatório Estadual de Música Renato Frateschi em Uberaba, geograficamente mais próxima de São Paulo, é lógico entender a influência cultural deste Conservatório e como se deu que o primeiro professor de Piano Silvio Cruz Robazzi tivesse sua origem deste Estado (Fonte Oral, aluno nº1 entrevistado da gênese do Conservatório).

A referência feita a respeito dos conteúdos que comporiam o programa anual nos remete a ideia do currículo que seria adotado; de acordo com Saviani (2000), o currículo é genericamente compreendido, como a relação dos assuntos que constituem uma disciplina.

Enquanto o método procura responder a pergunta: *como se deve fazer* para atingir um determinado objetivo, currículo procura responder *o que se deve fazer* para atingir determinado objetivo. Diz respeito, pois, ao *conteúdo* da educação e sua distribuição no tempo no espaço que lhe são destinados.

Segundo Guaraciaba, Silvio Robazzi foi de suma importância na gênese do Conservatório devido à sua formação, sendo que a sua participação no corpo docente foi essencial para dar ao Conservatório de Ituiutaba um cunho institucional; isto com respeito ao ensino do instrumento mais importante que era o piano, e a consolidação das matérias teóricas como solfejo, harmonia e transposição, nas quais ele tinha pleno domínio¹⁰.

10 Robazzi iniciou seus estudos em Ribeirão Preto, estudando piano aos nove anos por imposição de seus pais, mas não tinha muito interesse pelas aulas de música, relata que neste período os professores das cidades do interior eram de nível médio para baixo e o único instrumento que se estudava era o piano, porém persistindo ele foi adquirindo gosto pelo estudo. Aos treze anos Robazzi foi solista da Orquestra Sinfônica de Ribeirão Preto, isto causou entusiasmo em seus pais que o encaminharam para São Paulo, lá estudou com Souza Lima (1898-1982), conceituado pianista, compositor, maestro, professor brasileiro e Yara Bernette (1920- 2002) de origem russa que veio para o Brasil com seis meses, naturalizou-se e posteriormente tornou-se uma pianista renomada. Por fim, Robazzi conta que ganhou uma bolsa de estudos do Conselho Estadual de Música de São Paulo, tendo

Analisando a trajetória do professor Sylvio Robazzi, podemos observar que sua formação foi condizente com os padrões estabelecidos da época: estudou com dois professores conceituados (Souza Lima e Yara Bernettie), isto demonstra que ele teve uma formação individualizada que é, entre outros, um dos paradigmas do ensino nos conservatórios, isto tem várias implicações.

De acordo com Vasconcelos (2002), as características de uma aula individual são um amálgama plurifacetado de comportamentos verbais e não verbais, auditivos, visuais, sinestésicos e artísticos em que o professor é o modelo a imitar pelos os alunos e em que estes se apropriam técnica e da estética do professor. Em relação à formação de pianistas, Sosniack (1987, p. 61) descreve a amplitude através da qual o professor serve de modelo, “o jovem pianista aprende como” o professor se senta ao piano, como ele olha para partitura, como se prepara para tocar uma determinada peça ou estilo de música, como ele “marca” a música (sua pulsação) e como movimenta seu corpo. Ele escuta suas pausas, seus crescendo e seus trilos. Observa sua atitude em relação a outros músicos, estilos musicais, interpretações e concursos.

Esta forma de conduzir a aula, segundo Kingsbury (1988), torna-se um dilema para o desenvolvimento da personalidade artística do aluno, o que nos remete a outro paradigma que é a ênfase nos aspectos exteriores ao indivíduo, desprezando a experiência individual como parte do contexto de sua formação escolar.

É digno de nota observar que se o piano tinha como característica simbólica se associar à figura feminina no decorrer de sua história, como alguns professores foram se despontando?

No século XIX havia, sem dúvida, um pré-entendimento devidamente convencionado na consciência coletiva da sociedade patriarcal quanto ao ato de tocar piano. Dedilhar o instrumento era um *affair* feminino ligado à delicadeza e também à conveniência de se associar o piano como objeto doméstico, a uma atividade feminina formalmente requerida como parte da sua “educação”. Com base nesse pressuposto, a prática desse

assim de se aperfeiçoar nas matérias teóricas; na época o bolsista tinha de optar pelo aspecto teórico da música, a harmonia, contraponto, ritmo, solfejo e análise musical ou estudar o que chamaríamos hoje de musicologia que estuda o folclore, a história da música e as correntes musicais. Robazzi preferia o aspecto teórico, e sentia-se feliz porque conseguia conciliar a teoria, a prática musical e acrescenta que quando as aulas eram bem planejadas os alunos se envolviam mais com o instrumento. Além das aulas de piano ele ministrava aulas de teoria, harmonia e solfejo (Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=pHYNYN9wvpE>. Acesso em 12/09/2012).

instrumento e sua propagação entre as mulheres das classes sociais mais abastadas passaram a serem, em grande parte, itens do código de conduta da época.

[...] O ato da mulher de tocar piano, bem como seu resultado girava em torno do código de ética ditado por uma camada dominante da sociedade, geralmente imitada pela camada imediatamente inferior. Em outras palavras, não estava embutido nessa prática um compromisso pedagógico mais sério, da mesma forma que o público apreciador dessas mulheres, normalmente, fazia parte da lista dos descompromissados, do ponto de vista pedagógico do instrumento. Não havia compromisso pedagógico em razão da conjuntura dos dois lados, da sociedade musical e da mulher. A primeira não dispunha de recursos técnicos e humanos; a segunda não tinha previsto em seu estatuto o exercício de uma profissão (TOFFANO, 2007, p. 55-56)

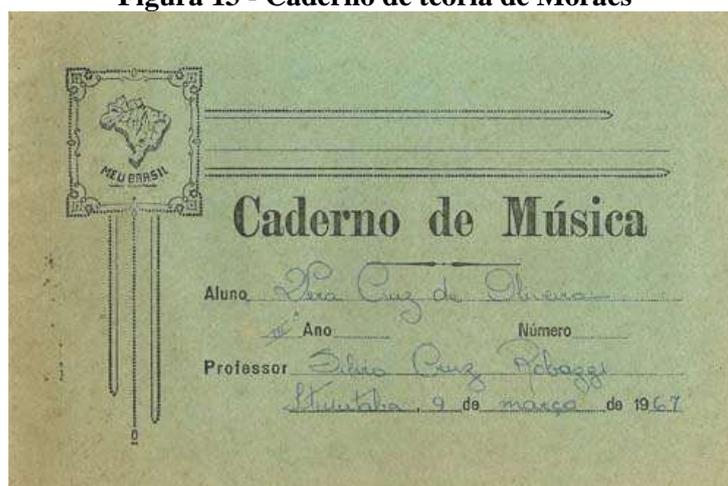
O estudo do piano era algo determinado às mulheres, mais como uma prenda doméstica quando havia a presença do gênero masculino, mas, apesar dos preconceitos, os professores estimulavam os estudantes a se profissionalizarem. Pelos cadernos de uma das primeiras alunas do conservatório, Moraes, podemos averiguar o conteúdo que era ministrado pelo professor Sylvio Robazzi em 1967 nas aulas de solfejo, harmonia e teoria musical no nível III.

Quadro 7 - Conteúdo ministrado pelo professor Sylvio Robazzi nas disciplinas, Harmonia, Teoria Musical e Solfejo no nível III. Março, maio e junho, de 1967

Teoria musical	Harmonia	Solfejo
Tons Vizinhos	Formação de Acordes, Maiores e menores.	Solfejo com Ação Combinada
Modulação	Formação de acordes baseados nas escalas empíricas.	Solfejo com sincopas.
Tons Maiores e Menores	Posição de Acordes; 1º inversão /cerrada 2º posição/ aberta.	Ditado Rítmico.
Tonalidade Relativa e Ante Relativa.	Formação de Acordes em relação às escalas hexafônicas	Solfejos com Contra Tempo.
Escala Empírica, Cigana Grega, Árabe.	Acordes /Relickof 1º inversão e 2º inversão.	Estabelecimento de Formulas rítmicas.
Escalas Hexáfônicas	Acordes de três sons.	Solfejos com a unidade de tempo semínima.
Escalas Pentafônicas	Análise Musical.	
Cromatismo Indireto	Transposição por Tonalidades.	
Transposição por Claves		

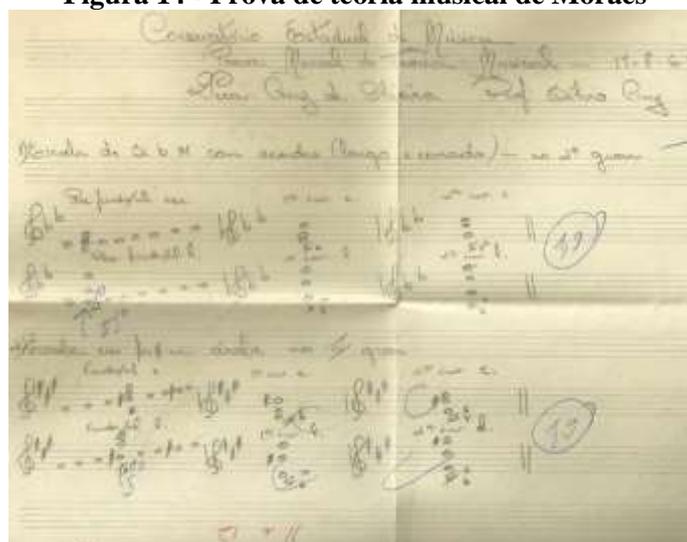
Fonte: Acervo Particular de Moraes, 1967.

Figura 13 - Caderno de teoria de Moraes



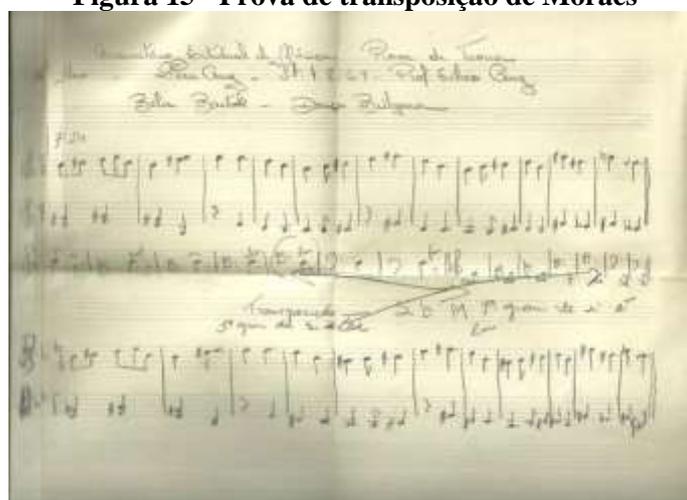
Fonte: Acervo Particular de Moraes, 1967.

Figura 14 - Prova de teoria musical de Moraes



Fonte: Acervo Particular de Moraes, 1967.

Figura 15 - Prova de transposição de Moraes



Fonte: Acervo Particular de Moraes, 1967.

Analisando o conteúdo ministrado pelo professor, podemos observar ainda outro paradigma do ensino de música praticado nos conservatórios, que seria a “ênfase no conteúdo, em que o centro se situa na aquisição de um conjunto de informações, predominantemente técnica, de uma maneira certa de proceder” (VASCONCELOS, 2002) estas informações eram descontextualizadas da prática musical propriamente dita, mesmo assim eram aplicadas tendo como base o princípio da durabilidade ao longo da vida.

Sylvio Robazzi permaneceu em Ituiutaba durante dois anos, pois na ata de reunião de professores de 1968 ele já não está presente. Professores com a sua formação ajudavam outras escolas a se instituírem, sendo que este dado pode ser observado pelo relato de alunos de diferentes cidades que estudaram com ele.

Podemos notar como era difícil a implantação de uma escola específica de música, o quadro abaixo vem demonstrando as inúmeras escolas com este perfil que não se consolidaram.

Quadro 8 - Trajetória de Criação e Institucionalização dos Conservatórios de 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 de 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	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	Lei nº 1.239	14/01/55	*	*
Ouro Fino			*	*
Divinópolis			*	*
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

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

Fonte: GONÇALVES, 1993, p. 38.

Analisando o quadro podemos observar que houve a iniciativa de várias cidades em criar conservatórios, mas que não chegaram a se oficializar e nem a funcionar como Escolas Estaduais. Entre estas cidades estão Conselheiro Lafaiete, Ouro Fino, Divinópolis, Itaúna, Almenara, Bom Despacho, Alfenas, Santos Dumont e Viçosa, sendo que ao todo foram nove cidades contempladas pela Lei de criação que não se consolidou como escola estadual.

Na ata de reunião de 1968 observamos que a escola continuou no mesmo endereço, na casa da diretora, sendo que os assuntos tratados foram a respeito da documentação dos professores para serem enviadas à Secretária de Educação e sobre a paciência que os professores deveriam ter com os alunos em geral. Em caso de falta grave do aluno com o professor este deveria se comunicar ao diretor, que tomaria as devidas providências. Foi reiterado que durante o horário de aula o aluno não deveria ser deixado sozinho e o professor não deveria fazer outra coisa a não ser dar total atenção ao aluno¹¹.

Em relação ao corpo docente que atuava nos conservatórios, observamos 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 professor. “Sendo assim, os chamados professores ‘interinos’ predominavam no quadro no quadro dos docentes dos conservatórios estaduais” (GONÇALVES, 1993, p. 86).

Sobre a preocupação do tratamento dispensado ao aluno, este estava intimamente ligado com a forma que a escola foi se estabelecendo e a sua dependência da iniciativa privada para subsistir.

Na perspectiva, o espaço escolar e o tempo educativo expressam na sua materialidade um sistema de normas reguladoras como ordem disciplina controle e vigilância, que são inerentes ao rito educacional musical. De acordo com Kingsbury (1988), neste tipo de trabalho os professores tornam-se como “centros nodais”, devido à forma de ensino individualizado o aluno busca imitar e reproduzir as diferentes maneiras que existem na aprendizagem de um instrumento, os diferentes detalhes do som, da leitura e dos sentimentos e expressividade musical.

Pela ata do dia 18 de junho de 1968 podemos averiguar as disciplinas que eram oferecidas neste período no Conservatório, observando também como seriam aplicadas as

¹¹ Na ata de reunião de 1968, observamos ainda a contratação de três novos professores, Abrão Calil Neto, Sandra Gouveia Nascimento e Elias Antônio Dáia, sendo o dois primeiro pianistas e o terceiro maestro e professor de instrumentos de sopro.

provas parciais: Pedagogia Aplicada a Música; Instrumento de Sopros; Teoria dos 1º, 2º, 3º ano; Piano 1º ao 5º ano e Canto Coral 1º, 2º, 3º ano.

Chamou a atenção na ata a disciplina “Pedagogia Aplicada a Música”, de acordo com Guaraciaba, o conteúdo desta disciplina era direcionado ao instrumento para auxiliar o professor como dar suas aulas individuais. Observamos então no ensino dos conservatórios a persistência do ensino individual virtuosístico, que vinha sendo combatido no Brasil desde a década de 1920 quando educadores como Sá Pereira, Mario de Andrade e Luciano Gallet discutiam e procuravam novos rumos para a formação do músico completo (GONÇALVES, 1993).

Esta proposta de formação do músico completo, divulgada por Mario de Andrade, Sá Pereira e Luciano Gallet, foi boicotada. Enquanto diretor do Instituto Nacional de Música Gallet, 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 *Apud* GONÇALVES, 1993).

De acordo com Martins (1992), a concepção do músico virtuose-gênio provocou o afunilamento dos interesses dos processos de conhecimentos musical de maneira quase exclusiva, reduzindo-os a uma interpretação mecânica e repetitiva. Assim, aos poucos as iniciativas de compreensão do processo cognitivo, afetivo e psicomotor envolvidas na execução instrumental fizeram 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 (GONÇALVES, 1993).

Este modelo se estabelece pela imitação e repetição, criando um ciclo onde o aluno é considerado um mero consumidor de um determinado produto, desconsiderando o desenvolvimento da sua autonomia e de sua personalidade artística.

Na reunião do dia 18 de junho de 1968 foram tratados ainda os assuntos a respeito da técnica de aplicação das provas, a data da festa de encerramento do primeiro semestre, apresentação das listas dos programas festivos a ser apresentado, reiterando-se sobre qualquer dúvida em relação a “programa escolar” e a aplicação das provas.

Quando se trata da orientação programática, isto só ocorreu para os Cursos de Piano e Violino. No contexto de Ituiutaba em sua gênese tínhamos os instrumentos de sopros. Quanto aos demais cursos, que posteriormente foram se instalando no Conservatório, não havia menção aos conteúdos que seriam estudados. Os programas de ensinos 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. 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 essas 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 (GONÇALVES, 1993, p.121-122).

Podemos observar que, quando se trata do contexto de conservatório, reiteradas vezes vemos a utilização do termo “programas”. Tendo em vista a influência da cultura francesa na instituição dos conservatórios no Brasil é importante frisar que no vocabulário francês se prefere usar as expressões “Plano de estudo” ou “Programa de estudo” para o termo *Curriculum* (FORQUIN, 1993, p. 22). Com relação ao programa do Conservatório de Ituiutaba é importante observar a escolha de obras de J.S de Bach e enfatizar a influência também dos conservatórios germânicos, compreendendo que este compositor é alemão e do período Barroco, fugindo então, em parte, da tradição Clássico-Romântico no quesito dos programas.

2.1.3 O Conservatório e suas Práticas e Rotinas Escolares por meio das Atas

Após alguns anos de funcionamento, o Conservatório Estadual de Música já havia estabelecido algumas rotinas e práticas escolares, que podem ser observadas pelas informações da ata de reunião do dia 1º de março de 1969, ocorrida na sala da diretoria, participando a congregação dos professores a fim de serem esclarecidos os seguintes itens.

Explicação quanto ao horário de presença no estabelecimento, isto é, 10 minutos antes do início da primeira aula. O professor somente poderá deixar o estabelecimento, quando terminar integralmente o último horário, mesmo que o respectivo aluno não tenha comparecido. O entrosamento dos professores quanto ao currículo das matérias a ser dada durante o ano letivo. Explicações e estudo entre os professores e a diretora sobre toda a matéria do regimento escolar. Observa-se na pronúncia da diretora Guaraciaba o esforço em manter a ordem, a disciplina do tempo que se opõem à ideia de ociosidade, enfatizando a regularidade a pontualidade e a ordem. Fica também estabelecida uma organização hierárquica do saber horários e disciplinas num tempo fragmentado (FUCCI AMATO, 2004).

Entretanto, observando de um ângulo diferente, podemos perceber um modo de funcionamento predominantemente burocratizado de limites bem definidos, tendo como contradição a escola ainda funcionar na casa da diretora Guaraciaba, um espaço privado. Ao final do ano, no dia 14 de novembro de 1969, a reunião dos professores do estabelecimento tratou dos seguintes tópicos:

Estudo e planejamento para festividades da “Semana da Música”. Ficou assim determinado: Dia 17 de novembro tocata de todos os alunos de primeiro ano de piano às 20 horas. Dia 18 de novembro tocata de todos os alunos de segundo e terceiro ano de piano às 20 horas. Dia 19 de novembro tocata de todos os alunos de quarto, quinto e sexto anos de piano. Dia 20 de novembro concerto apresentado pelo professor de piano Calimério Augusto Soares Netto. Neste momento iremos observar os rituais que são característicos neste tipo de aprendizagem. A “Semana da Música” deveria propiciar aos alunos a oportunidade de se apresentarem em audições e concertos em público, solo e em grupo, o que possibilitaria o processo de construção de uma personalidade musical no contexto deste tipo de formação, ou seja, o “ritual performático”.

De acordo com Hikiji (2005), a etimologia da palavra “performance” deriva do francês antigo *parfounir*, completar. Turner (1982) atribui à performance o momento de finalização de uma experiência, sem o qual esta não se completa. Permitindo, assim, uma síntese das aprendizagens realizadas até o momento, promovendo, por outro lado, a representação e a visibilidade do aluno e do professor. Como podemos notar, o último concerto seria apresentado pelo professor Calimério Augusto Soares Netto, o que lhe rendeu um prestígio diferenciado em relação aos seus colegas de trabalho:

Agradecimentos da diretora a todos os professores pela participação no festival promovido pelo Conservatório, intitulado a melhor composição e mais bela voz estudantil, realizado no dia 26 de outubro de 1969. Foi pedido pela diretora a todos os professores que dispensassem atenção especial a cada aluno, para complementação do programa de cada um, na fase de preparação para o exame. Foi estabelecido o horário de exame: Dia 20 de novembro, primeiro ano de teoria e segundo ano de teoria (primeira turma), terceiro ano de teoria. Dia 21 de novembro, segundo ano de teoria (segunda turma). Primeiro ano de folclore, harmonia. Primeiro ano de História da Música. Dia 22 de novembro, pedagogia aplicada à música. Dia 24 de novembro quarto ano de piano, primeiro, segundo e terceiro ano de pistom e trombone. Dia 26 de novembro, primeiro ano de piano. Dia 27 de novembro, segundo e terceiro ano de piano. Dia 28 de novembro, quinto e sexto ano de piano. Ficou designada para o dia 25 de novembro a entrega dos certificados aos concluintes do curso ginásial de música. A elaboração do programa das festividades da entrega dos certificados. (Ata do Conservatório, 14-11-1969)

É interessante notar outra característica que transparece neste tipo de formação pela leitura das atas, aqui podemos observar a exaltação ao “talento” quando se refere a mais “bela voz”, “a mais bela” composição. De acordo com Kingsbury (1943), o ensino efetuado nos conservatórios está intimamente ligado à ideia do “talento”, que é compreendido de uma forma de existência de potencial independente do desempenho do aluno, ou seja, esta característica é determinada por um agente externo como um professor ou diretor, neste contexto não é uma qualidade que se possa desenvolver, é algo inato. Em relação às provas de piano que eram públicas, propiciava assim uma avaliação conjunta dos professores e um debate qual seria o aluno mais “talentoso”.

Já pela ata do dia 26 de fevereiro de 1970, a diretora Guaraciaba falou da importância da relação professor-aluno, de se ter paciência, retidão, horário rigorosamente cumprido, entrada e saída e expressamente sua presença constante junto ao aluno. Ainda:

Os professores não deveriam participar os pais dos alunos, qualquer reclamação deveria ser feita na secretaria que tomaria as necessárias providências. Houve também, a leitura e a explicação da instrução nº 1/70 publicado no jornal, Minas-Gerais em nove de janeiro de 1970, que tratava de questões como: Desconto das faltas prevalecerá também nos vencimentos das férias, ou seja, sem julho, janeiro e fevereiro. Vencimentos das férias seriam feitos do cálculo somando-se os meses anteriores recebidos de devidos pelo total dos mesmos, ou seja: Início em abril soma-se abril + maio + junho e divide por três. O professor encontrasse em exercício no período de férias, portanto estará obrigado a se apresentar no estabelecimento quando convocado. A falta de assiduidade às aulas ou não comparecimento quando convocado poderá lhe reduzir ou caçar o número de aulas extranumerárias no início do ano letivo seguinte, máxima de aulas permitidas a cada professor 30 horas semanais. Será de 180 dias o trabalho escolar letivo. O professor qualquer que seja sua situação, não tem direito de exigir horário de aula, nem por hora, nem por dia da semana, nem por turno, nem por serie, nem por turma. A competência para organizar o horário é exclusivo do diretor, de acordo com as necessidades e a conveniências do ensino e da escola. Os diários de classe deverão estar prontos até o dia 15 de março e nos outros meses que deverão ser entregues nesta secretaria até o dia três de cada mês. Demissão do cargo será a penalidade que o professor sofrerá se estiver em licença para tratamentos de saúde e se dedicar a qualquer outra atividade remunerada. Foi feito um estudo entre os professores de métodos e processos a serem aplicados aos seus respectivos alunos apontamentos referentes aos programas de casa matéria. Estes dados nos revelam como a administração da estrutura educacional foi encampada pelo Estado, buscando-se estabelecer e normatizar os rituais no interior das salas

de aula. Esse processo foi iniciado ainda no contexto colonial sob autoridade da monarquia portuguesa, e esteve em sintonia com as reformas iluministas em desenvolvimento nas outras sociedades ocidentais.

O rígido controle do Estado tornou-se manifesto tanto na iniciativa privada, como na normatização dos procedimentos do ensino oficial - que determinaram uma complexa burocracia na implantação de escolas e na nomeação de professores, na organização do tempo escolar, nos dias letivos. Depois da independência, a institucionalização da escola pública, gratuita e obrigatória passou a representar um elemento de afirmação do novo governo do Brasil - ou seja, era um ato político com objetivo de organizar e dar coesão à nova sociedade nacional, homogeneizando-a em novos parâmetros e atitudes. (VEIGA, 2007, p. 131-132)

Podemos ainda observar mais um dos paradigmas, que é a transferência do modelo industrial da corporação e do mercado para o ambiente educativo.

No dia 28 de dezembro de 1970 foi informado ao Chefe do Departamento Administrativo da Secretaria de Educação que o Conservatório deixaria de funcionar no prédio situado à Avenida 15, nº 1388, a partir do dia 31 de Dezembro de 1970. O motivo desta mudança seria devido ao prédio atual estar muito pequeno para o desempenho das funções da escola, visto o acréscimo surgido nas matrículas para o ano de 1971, de um total de cem alunos. Igualmente, veio a ser solicitada a aprovação do aluguel do prédio do Sr. José Domingues de Carvalho, situado à Avenida 11 entre Ruas 22 e 24, nº 1164, local onde funcionaria este Conservatório de Música a partir do dia 1º de Janeiro de 1971, prédio que continha todas as salas e instalações necessárias para o bom funcionamento do Conservatório. A mudança do prédio era algo justificável, pois a escola já estava funcionando há cinco anos na casa da diretora, no entanto é interessante observar pela escrita da Diretora Guaraciaba Campos que, apesar do seu pedido formal para a contribuição no aluguel, no seu tom ela já estava “informando a mudança de prédio”, sendo que sua postura, demonstra uma determinação em ampliar a escola e ter uma atitude positiva frente aos desafios.

Iremos averiguar, pelo relatório que descreve o prédio e os bens do Conservatório, a menção pela primeira vez do nome que a instituição leva atualmente. É interessante notar que não constou em nenhuma ata a votação da congregação escolar para a escolha do nome, excluindo mesmo a possibilidade do Conservatório levar o nome da fundadora, a exemplo de outros conservatórios mineiros. Coincidência ou não, Dr. José Zóccoli de Andrade era presidente do partido Movimento Democrático Brasileiro, (MDB) naquele período.

Figura 16 - Relatório do Conservatório, 1971

CONSERVATÓRIO ESTADUAL DE MÚSICA
SERVIÇO PÚBLICO DO ESTADO DE MINAS GERAIS
SECRETARIA DA EDUCAÇÃO
Cidade conforme Lei n.º 5.200 de 29 de Novembro de 1.960
Avenida Il com Ruas 22 e 24 - n. 1164 - Código 38.300 - ITUIUTABA - MINAS GERAIS

RELATÓRIO DO CONSERVATÓRIO ESTADUAL DE MÚSICA
"Dr. JOSÉ ZÓCCOLI DE AMINALE" *

ITUIUTABA

Ofício n.º
Assunto:
Orgão:

Senhor (a)

1.) - Contém 1 sala de aula que mede 3,75x3,75, 4 salas medindo 2,80x3,75, 1 sala de 3,70x7,17, 3 salas de 2,70x1,90, 4 salas de 3,00x2,70, 1 sala de 5,85 x 2,70, 3 salas de 3,20x1,90 e 1 WC de 1,80x1,90, num total de 18 salas sendo distribuídas com 15 para salas de aula, 1 para secretaria, 1 para diretoria e 1 WC. O pátio mede 23,00x10,00 m. O prédio é alugado e suas condições são mais ou menos favoráveis.

II) - Possui 11 (onze) pianos sendo 6 em bom estado de conservação e 5 em condições necessitadas de boa reforma; 18 carteiras bem velhas, 3 cadeiras de alpendre bastante usadas, 1 jogo de sofá bom, 20 cadeiras boas, 1 estante de aço boa, 1 estante para arquivo, regular, 1 estante de livros, 1 máquina de escrever somar, projetor de slides, projetor de filmes, 1 mimeógrafo, 1 fotocopiador, de estado bom, 1 telefone, 9 interfonos necessitando de reparos, 2 bureau, 1 enceradeira, 2 ventiladores, 2 cantoneiras de madeira, 1 escrivadinha, 1 fogareiro à gás, 4 coleções de discos e músicas clássicas, 6 instrumentos de sopro (pistom, trombone, clarineta).

III) - Para escrituração: Livros de atas de Promoção de todas as matérias como: Piano, Pistom e trombone, Teoria, Ditado e Solfejo, Canto Coral, História da Música, Folclore e Apreciação Musical, Harmonia Elementar e Morfologia, Prática de Acompanhamento e Leitura a 1ª vista. Registro de Imóveis, Atas de Visitas do Inspetor, Atas de Reunião de Professores, Registro das pastas de escrituração das fichas dos alunos, Caixa Escolar, Protocolos e Atas de Admissão.

Ilmo. (a) Sr.(a)

Fonte: Acervo do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli¹².

¹² Transcrição:

Senhor (a) – Contém uma sala de aula que mede 3,75x3,75, 4 salas medindo 2,80x3,75, 1 sala de 3,70x7,17, 3 salas de 2,70x1,90, 4 salas de 3,00x2,70, 1 sala de 5,85x2,70, 3 salas de 3,20x1,90, 1wc de 1,80x1,90, num total de 18 salas sendo distribuídas com 15 para salas de aula, 1 para secretaria, 1 para diretoria e 1 wc. O pátio mede 23.00x10,00 m.

O prédio é alugado e suas condições são mais ou menos favoráveis.

Possui 11 (onze) pianos sendo 6 em bom estado de conservação e 5 em condições necessitadas de boa reforma: 18 carteiras bem velhas, três cadeiras de alpendre bastante usadas, 1 jogo de sofá bom, 20 cadeiras boas, 1 estante de aço boa, 1 estante para arquivo, regular, uma estante de livros, uma máquina de escrever, somar, projetor de slides, projetor de filmes, 1 mimeógrafo, 1 fotocopiador, de estado bons, um telefone, 9 interfonos necessitando de reparos, 2 bureau, 1 enceradeira, 2 ventiladores, 2 cantoneiras de madeira, 1 escrivadinha, 1 fogareiro à gás, quatro coleções de discos e músicas clássicas, 6 instrumentos de sopro (pistom, trombone, clarineta).

Para escrituração: Livros de atas de promoção de todas as matérias como: Piano, Pistom e trombone, Teoria, Ditado e Solfejo, Canto Coral, História da Música, Folclore e Apreciação Musical, Harmonia Elementar e Morfologia, Prática de Acompanhamento e Leitura a 1ª vista.

Registro de Imóveis, Atas de Visitas do Inspetor, Atas de Reunião dos Professores, Registro das pastas de escrituração das fichas dos alunos, Caixa Escolar, Protocolos e Atas de Admissão.

Podemos observar mais uma vez a ideologia existente ao analisar o ofício que busca descrever com exatidão a realidade da escola no que diz respeito ao aspecto físico e material do Conservatório, observando o rígido dirigismo do Estado que determinaram uma complexa burocracia na implantação de escolas públicas.

No dia 27 do mês de fevereiro de 1971 na sala da diretoria do conservatório, realizou-se uma reunião destacando novamente como ocorrera na reunião anterior os seguintes assuntos: distribuição das aulas a cada professor, explicação da diretora sobre não deixar o aluno sozinho na sala de aula, chegada 10 minutos antes do horário do primeiro aluno e saída no final do horário do último aluno mesmo que ele não compareça. Não deixar que a cólera atinja ao aluno, isto é, qualquer dúvida, problema ou reclamações, devem ser apresentados na Secretaria para estudo e soluções. Tratar o aluno muito bem, sempre incentivando e o elevando afim de que ele se julgue bom e procure melhorar cada vez mais.

Nota-se que, mais uma vez, na interação professor-aluno, o tratamento que deveria ser adotado era a de relação de clientela, ou seja, o aluno como cliente. A forma que se abordava esse assunto é sempre recorrente ao mesmo ponto, não deixar o aluno sozinho e a presença do professor, tratando o aluno com deferência. Outro tema frequente eram os deveres e direitos dos professores, publicados através da introdução número um no diário de Minas Gerais 20 de fevereiro de 1971, relativos aos interesses docentes. Nessa reunião também ficou resolvido que seria reeleita a mesma diretoria de caixa escolar.

Entre as questões da didática de ensino, os professores sugeriam a todos que lecionavam instrumento musical:

Posição correta das mãos sobre o teclado; Estudos técnicos executados com firmeza e devagar; Cuidar da expressão (ou colorido); Ritmo deverá ser executado com segurança; Cuidar do pedal (observação importante); Nos estudos de Bach, cuidar do staccato, legatos, expressão e ritmo; Explicar as vozes; Cuidar dos andamentos e formação de grupo de professores para discriminação, estudo e planejamento de suas respectivas matérias a serem dadas durante este ano letivo¹³.

Pela primeira vez é feita uma referência a questões pedagógicas para as aulas de música, e notamos a ênfase no conteúdo, centrando-se na aquisição de um conjunto de

¹³ Nesta reunião estavam presentes dez professores: Julieta Balli, Sandra Gouveia Nascimento, Eloisa Helena Blanco Silva, Calimério Augusto Soares Netto, Abraão Calil Neto, Ângela Maria Junqueira Rocha, Cristina Laterza Muniz, Anita Maria dos Santos Azambuja, Elias Antônio Dáia e Napoleão Gonçalves Moreira.

informações, predominantemente técnica e de uma maneira certa de proceder (HENNION, 1988).

Figura 17 - Relação do Corpo Discente e Docente, 1971

 **CONSERVATÓRIO ESTADUAL DE MÚSICA** 

SERVIÇO PÚBLICO DO ESTADO DE MINAS GERAIS
SECRETARIA DA EDUCAÇÃO
Cidade: Leopoldina, Lat. nº 5.511 de 22 de Novembro de 1961

Avenida II com Ruas 22 e 24 - n. 1164 - Código 38.300 - ITUIUTABA - MINAS GERAIS

(2)

Ofício n.º

Assunto:

Orgão:

Senhor (a)

no. (a) Sr.(a)

IV) - Corpo discente:- 1º grau

5ª série - 1º turno 22 - 2º turno 35

6ª série - 1º turno 15 - 2º turno 36

7ª série - 1º turno 16 - 2º turno 30

8ª série - 1º turno 14 - 2º turno 20

2º grau:

1ª série - 1º turno 05 - 2º turno - 10

2ª série - 1º turno 02 - 2º turno 06

3ª série - 1º turno 02 - 2º turno 08

v) - Corpo docente: - Todos são contratados

• Abrão Calil Neto - Piano - Registro D nº 3.679 - MEC

• Angela Maria Junqueira Rocha - Piano - Registro D nº 3.686 - MEC

• Anita Maria dos Santos Azambuja - Piano - Reg. D nº 7886 - MEC

• Calimerio Augusto Soares Netto - Piano - Reg. D nº 1000 - História da Música, Polifonia e Apropriação Musical - Reg. D nº 11651- MEC

• Cristina Manis Calil - Piano - Registro D nº 7861 - MEC

• Elias Antonio Dain - Piston e Trombone - Reg. D nº 2716 - MEC

• Heloisa Helena Bianco Silva - Piano - Reg. D nº 9429 e Prática de Acompanhamento e Leituras à 1ª vista - Reg. D nº 9431 - MEC

• Iza Maria Vilela de Moura Leite - Piano - Reg. D nº 9494 e Teoria, Ditado e Solfejo - Reg. D nº 9796 - MEC

• Mireia Scurato Patrão Ribeiro - Piano - Reg. D nº 3076 e Harmonia Elementar e Morfologia - Reg. D nº 3688 - MEC

• Maria Angela Pinheiro de Freitas - Piano - Reg. D nº 3934 - MEC

• Napoleão Gonçalves Moreira - Teoria, Ditado e Solfejo - Reg. D nº 3678 - MEC

• Sálus Bittar de Melo - Piano - Autorização 2205 de IUR -

VI) - Pessoal administrativo: Guaraciaba Silvia Campos Machado
Diretor - Nomeada conforme publicação no MG de 15-12-65

Fonte: Acervo do Conservatório Estadual de Música.

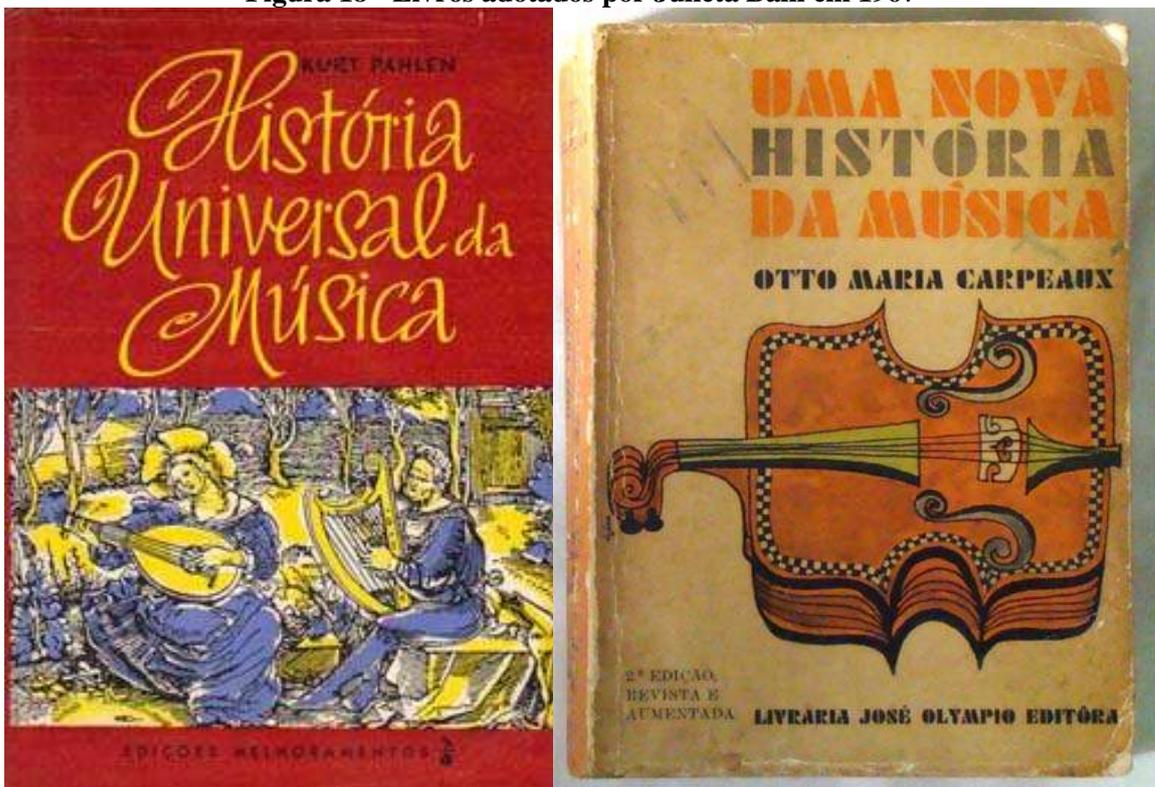
De acordo com este documento, podemos observar o regime de trabalho que era comum a quase todos os professores do registro “D”, expedido pelo MEC; como eram escassos os cursos de música em nível superior os professores eram submetidos a um exame no Instituto Villa Lobos do Rio de Janeiro e desta maneira eles obtinham este registro.

Ainda no ano de 1971, no dia 6 de Agosto, realizou-se outra reunião de professores do conservatório, na qual foi abordado o mesmo assunto em relação à pontualidade, foi

planejado um dia para comemoração do folclore com um número artístico de capoeira ou congada e a elaboração da Semana da Cultura e Arte.

Observando o conteúdo de História da Música averiguamos que era ministrada pela professora Julieta Balli, pianista formada pelo Conservatório Estadual Cora Pavan Capparelli. Sobre o conteúdo que essa professora trabalhava, tivemos conhecimento por meio de entrevista com a aluna Moraes, dos livros adotados nesta disciplina. Um deles é *História Universal da Música* de Kurt Pahlen, que buscava dar uma visão ampla de tudo que se refere à música, não só a sua história, seus gêneros, seus instrumentos, mas também sucintas biografias dos grandes vultos desta “arte divina” (como colocado pelo autor), com ilustrações, não se limitando a música clássica, tratando também de música folclórica e religiosa. Outro livro utilizado era “Uma Nova História da Música de Otto Maria Carpeaux”.

Figura 18 - Livros adotados por Julieta Balli em 1967



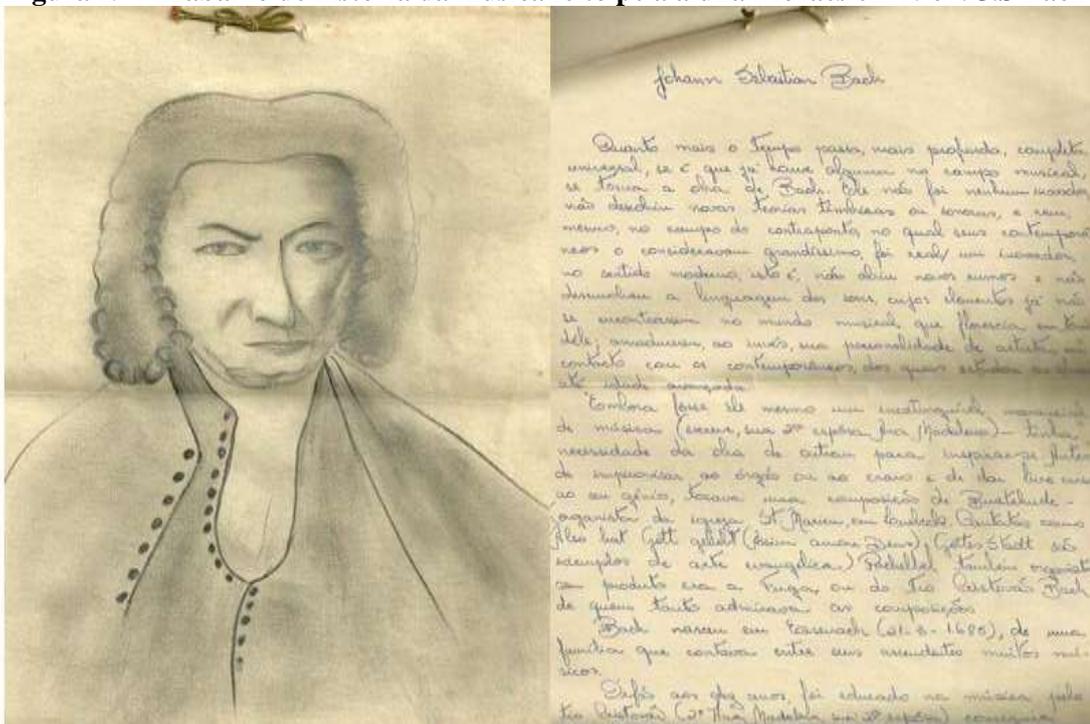
Fonte: Acervo da aluna Moraes, 1976.

Ao analisarmos as imagens presentes nas capas dos livros adotados por Julieta Balli, observamos que os autores buscam passar a ideia de uma “História Universal da Música”. Entretanto, ao pesquisar o conteúdo, por exemplo, em Kurt Pahlen, notamos uma breve pincelada em assuntos que ele dedicou como “História Universal”, sendo que ele faz uma abordagem da música na vida humana, a música na antiguidade, o mundo helênico, a

pitoresca época dos trovadores, as cidades e a sua “nova arte”, o teatro na idade moderna, rumo ao mundo moderno e o nascimento da ópera. O autor enfatiza o surgimento desta arte em Florença, Nápoles e Veneza, dedicando assim setenta e uma páginas ao que ele intitula “o primeiro livro”. O restante do livro, ao qual ele intitula o Primeiro Intermezzo Pahlen, aborda a tradição “Clássica Romântica” nas seguintes palavras:

Paremos antes de entrar na maior época da nossa história musical, aquela que por motivos estilísticos, se chama classicismo e romantismo. Para continuar no terreno da nossa viagem, a este segundo livro dei o título de “O Apogeu”. É realmente um cume, donde se contempla o passado e o futuro. Lentamente, mais cada vez mais altas, erguem-se as colinas em direção a ele. (PAHLEN, 1960, p.77)

Figura 19 - Trabalho de história da música feito pela aluna Moraes em 1967: J.S Bach



Fonte: Acervo Particular de Moraes, 1967.

O desenho é uma reprodução que aluna fez do livro de Kurt Pahlen, sendo que em sua pesquisa ela ainda utilizou “Uma Nova História da Música”, de Othon Maria Carpeaux, e a Enciclopédia “Brasileiro-Trópicos”. Transcrevemos a sua pesquisa:

“Quanto mais tempo passa, mais profundo, completa e universal, se é que já houve alguma no campo musical, se torna a obra de Bach”. Ele não foi nenhum inovador, não descobriu novas teorias tímbricas ou sonoras, nem mesmo no campo do contraponto, no qual seus contemporâneos o consideraram grandíssimo, foi realmente um inovador no sentido moderno, isto é, não abriu novos rumos e não desenvolveu a linguagem dos sons, cujos elementos já não se encontrassem no mundo musical que florescia em torno dele; amadureceu ao invés sua personalidade

de artista, em contato com os contemporâneos, dos quais estudou as obras até a idade avançada. “Embora fosse ele mesmo um inextinguível manancial de música (escreve, sua segunda esposa Ana Madalena) – tinha a necessidade da obra de outrem para inspirar-se”. Antes de improvisar ao órgão ou ao cravo e de dar livre curso ao seu gênio, tocava uma composição de Buxtehude – (organista da igreja St. Marien, em Luebeck. Cantatas como Also hat Gott geliebl (Assim amou Deus) e Gattes Syadt são exemplos de arte evangélica) Pachelbel também é organista seu produto era a Fuga, ou do Tio Cristóvão Bach de quem tanto admirava as composições. Bach nasceu em Eisenach (21-3-1685), de uma família que contava entre seus ascendentes muitos músicos. Órfão aos 10 anos foi educado na música pelo tio Cristóvão, (segundo Ana Madalena, sua 2ª esposa) conseguira subtrair um caderno de anotações musicais, que ele copiava as ocultas, à noite, à luz do luar, causa não pequena da fraqueza de vista que o afligiu durante toda sua vida e que aumentava de tal forma que lhe provocou nos três últimos anos, cegueira completa.

O trabalho de Moraes denota um momento da educação brasileira, onde se percebe o esmero no escrever, com uma linguagem enciclopédica, onde nota-se pelo conteúdo as características que envolvem o ensino nos conservatórios, buscando salientar o valor dos grandes mestres da cultura musical ocidental, como um personagem mitificado com aptidão musical e precocidade que percorrem as famílias como é o exemplo de Bach. VASCONCELOS, 2002.

No ano de 1971 houve ainda reunião nos dias 30 de setembro, 1º e 20 de novembro, sendo que nestes encontros foram tratados assuntos referentes a eventos como o “Primeiro Encontro de Arte” o qual teve um êxito com a participação do professor Calimério Augusto Soares, que foi agraciado com uma medalha de honra ao mérito devido ao seu recital de piano¹⁴.

¹⁴ Calimério Augusto Soares Netto nasceu na cidade de Sebastião do Paraíso-MG onde principiou seus estudos de piano sob a orientação da profa. Zélia Samra. cursou mais tarde o Conservatório Musical de Ribeirão Preto, tendo sido sua professora Dinah Pousa Godinho Mihaleff. cursou Educação Musical no mesmo estabelecimento de ensino. Em 1965 recebeu do Conservatório Musical daquela cidade a medalha - menção honrosa - pelo destaque alcançado naquele estabelecimento de ensino, na vida social artística de Ribeirão Preto e por suas atuações artísticas em São Sebastião do Paraíso. Diplomou-se em 1968 com a nota máxima. Fez vários cursos de interpretação e técnica Pianística, entre eles, com Jacques Klein GB, Anna Stella Schic SP, Glória Maria Fonseca Costa GB Bruno Seidhlofer (VIENA); os três primeiros realizados em Ribeirão Preto, o quarto, realizados em Uberlândia. Em 1971 recebeu orientação da pianista Berenice Menegale BH. Em Julho de 1972 participou do 6º Festival de Inverno em Ouro Preto (MG), frequentando os cursos de: Cravo, ornamentação e baixo cifrado com Helena Hollnagel (SP) História da Harmonia com Sergio Magnani (BH), Literatura Pianística Paulo Affonso Moura Ferreira (DF). Desde 1969 compôs o corpo docente do Conservatório Estadual de Música de Ituiutaba (Fonte: Ata do Conservatório).

Figura 20 - Programa de Recital de Piano de Calimério Soares Netto, 1971

DADOS BIOGRÁFICOS	PROGRAMA
<p>CALIMERIO AUGUSTO SOARES NETTO nasceu na cidade de São Sebastião do Paraíso, M. G. onde principiou seus estudos de piano sob a orientação da profa. Zélia Samra.</p> <p>Curso mais tarde o Conservatório Musical de Ribeirão Preto, tendo sido sua professora dona Dinah Pousa Godinho Mihaleff. Curso Educação Musical no mesmo estabelecimento de ensino.</p> <p>Em 1965 recebeu do Conservatório Musical daquela cidade a medalha «Menção Honrosa» pelo destaque alcançado naquele estabelecimento de ensino, na vida social artística de Ribeirão Preto e por suas atuações artísticas em São Sebastião do Paraíso.</p> <p>Diplomou-se em 1968 com a nota máxima.</p> <p>Fiz vários cursos de interpretação e técnica pianística, entre eles, com Jacques Klein (GB), Anna Stella Schic (SP), Glória Maria Fonseca Costa (GB), Bruno Seldhofer (VIENA); os 3 primeiros realizados em Ribeirão Preto, o 4.º, realizados em Uberlândia.</p> <p>Em 1971 recebeu orientação da pianista Betenice Menegale (BH).</p> <p>No mesmo ano, recebeu medalha do Conservatório Estadual de Música de Ituiutaba por sua atuação no «1º Encontro com a Arte».</p> <p>Em julho de 1972 participou do «8º Festival de Inverno» em Ouro Preto (MG), frequentando os cursos de Cravo, ornamentação e baixo cifrado com Helena Hollnagel (SP) História da Harmonia com Sergio Mignoni (BH), Literatura Pianística Contemporânea com Paulo Afonso Moura Ferreira (DF).</p> <p>Desde 1968 faz parte do corpo do docente do Conservatório Estadual de Música de Ituiutaba.</p>	<p>1.ª Parte</p> <p>Cravistas Portugueses</p> <p>Souza Carvalho (1. 176) Tocata e Andante em sol menor</p> <p>Carlos Seixas (1.761 - 1.772) Tocata em Do</p> <p>Sonata em lá menor</p> <p>Sonata em sol menor</p> <p>Sonata em Do</p> <p>(Allegro-Adagio-Minusto)</p> <p>2.ª Parte</p> <p>J. S. Bach (1.685 - 1.750) Siciliano (BWV 1.031)</p> <p>F. Chopin (1.810 - 1.849) Estudo op 25 n. 12</p> <p>H. Villa-Lobos (1.897 - 1.959) Aria (Bachianas Brasileiras n. 4</p> <p>X X X X</p>

Fonte: Acervo do Conservatório Estadual de Música de Ituiutaba, 1971.

Os seus dados biográficos constavam do programa de um recital de Piano, onde Calimério executou peças de artistas portugueses Sousa Carvalho, Carlos Seixas, J. S. Bach, F. Chopin e Villa-Lobos. É interessante observar neste momento a preocupação e o cuidado do professor em relatar a sua trajetória musical os compositores que ele tocou a sua atuação no 1º Encontro de Arte promovido pelo Conservatório e o Grêmio Francisco Mignone, em 1971. Posteriormente Soares Netto fez parte do corpo docente da Universidade Federal de Uberlândia, onde foi professor de contraponto e cravista, instrumento no qual ele se especializou.

Começando o ano letivo no Conservatório Estadual de Música, no dia 4 de março de 1972, como em todas as reuniões foram dadas as boas vindas pela diretora com incentivo e votos de feliz trabalho no corrente ano. Foi feita a leitura do jornal de Minas Gerais sobre direitos e deveres de cada professor, entre eles a ênfase no tratamento do aluno com paciência, a importância do horário completo de aula, além do planejamento de cada professor para estudarem a possibilidade de apresentação do Recital da Concertista Cristina Maria Pavan Capparelli. Foi proposto debate entre os professores em grupos de trabalho para entrosamento e planejamento dos planos de curso.

É importante frisar que houve a instituição no ano de 1971 da LDB n° 5692/71 o que trouxe profundas modificações ao perfil e a organização curricular dos Conservatórios, até então a margem do sistema educacional. Como já vimos estas instituições foi enquadrada como ensino supletivo – Qualificação profissional IV correspondendo aos três últimos anos dos conservatórios (ESPERIDIÃO, 2002). Alguns conservatórios optaram em manter as séries anteriores como cursos “livres” de música, no caso do Conservatório de Ituiutaba foram mantidos os programas das séries anteriores, visando preparar os alunos para o curso técnico.

No dia 1º de novembro de 1972 foi feita uma reunião de professores com os seguintes assuntos: Coordenação do Conservatório para apresentação do Coral de Ouro Preto na cidade; horário do exame final; e adoção de nova disciplina “Prática de Acompanhamento e Leitura de Primeira Vista”. Foram estipuladas quatro bancas de exame e planejou-se um pequeno recital dos alunos. Ficou estabelecido no dia 30 de novembro o recital do professor Calimério Augusto Soares Netto e entrega dos diplomas e certificados no dia 5 de dezembro de 1972. Organizou-se uma comissão para planejamento das festividades finais do ano letivo.

A “Prática de Acompanhamento e Leitura a Primeira Vista” era a disciplina utilizada para desenvolver nos alunos, principalmente nos pianistas, a arte de acompanhar os alunos de canto ou mesmo de outros instrumentos. Esta disciplina representava um desafio aos estudantes devido à concepção do músico virtuose-gênio que, como já relatamos, provocou o afunilamento dos interesses dos processos de conhecimento musical de maneira quase exclusiva, reduzindo-os a uma interpretação mecânica e repetitiva (MARTINS, 1992, p. 98). A proposta era que desenvolver a capacidade de ler uma partitura “a primeira vista” implicaria uma liberdade na execução, algo bastante difícil para o aluno que tinha um treinamento mecânico e o desafio de executar peças muito complexas. A proposta neste caso deveria ser começar por leituras musicais bem simples e gradativamente ir aumentando sua complexidade, buscando compreender o discurso musical assim como fazemos com um texto¹⁵.

Ainda na fase de implantação do conservatório, no ano de 1973 foi realizada uma reunião no dia 26 de abril, quando foi escolhida uma comissão de três professores para organizar e planejar o estudo de recuperação dos alunos, sendo estes os professores Julieta Balli, Abrão Calil Neto e Maria Ângela de Ascensão Pinheiro. Eles se responsabilizariam pela orientação e elaboração dos estatutos, fazendo planejamento com relação ao critério a ser adotado para a recuperação dos alunos em todas as séries e matéria.

¹⁵Atualmente esta disciplina foi extinta do currículo dos conservatórios.

Podemos analisar no contexto desta ata no aspecto que aborda a “recuperação dos alunos” a contradição existente em não considerar a aprendizagem como um processo através do qual se contribui para a formação de uma identidade pessoal e artística do aluno como um todo, com uma visão simplificada onde o processo é compreendido como um produto destinado à formação do instrumentista ou cantor. Este seria mais um dos paradigmas do ensino dos conservatórios (VASCONCELOS, 2002).

Já em agosto desse mesmo ano (1973) a congregação do Conservatório se reuniu e tratou de sugestões para renovar o programa de piano de primeiro e segundo ano feito por Abrão Calil Neto, visando melhorias no aproveitamento dos alunos, o que teve o apoio dos demais professores, procurando solucionar tais dificuldades. Fariam trabalho em grupo apontando as dificuldades existentes e as soluções possíveis e imediatas e os meios de execução.

Na referente ata as dificuldades encontradas pelos professores eram devidas, em parte, aos métodos estarem restritos a um determinado período, descontextualizado de uma realidade cultural, e de acordo com Swanwick (1994, p. 09) “os alunos de instrumento geralmente se confrontam com sucessivas dificuldades técnicas, com pouca satisfação musical, sem a sensação de missão cumprida”. Sem dúvida estes resultados interferiam no aproveitamento dos alunos.

Ainda em novembro de 1973 foi feita outra reunião da congregação onde se discutiu o planejamento das quartas bimestrais, visando uma ação conjunta entre os professores da mesma matéria, como elaborar suas devidas provas coletivamente. Assim, estipularam os dias das provas finais e foram designadas as bancas para cada disciplina. Percebemos que, já nos primeiros anos de atuação, o Conservatório ia criando uma tradição escolar própria, de acordo com o aumento do número de discentes e docentes.

As provas com banca pública se tornavam muitas vezes um desafio aos alunos neste contexto, caso o aluno não tivesse uma real compreensão musical da obra que executaria, aliando a técnica que deveria ser acessível ao seu grau de desenvolvimento, poderiam ocorrer fobias ou o pavor de se apresentar. De acordo Swanwick (1974) quando a prioridade na execução é a destreza técnica e o virtuosismo, que caracteriza o ensino tradicional de música, muitas vezes a execução se torna mecânica e sem sentido, favorecendo os “*Branco*s” de memória que é o terror de todo instrumentista.

Ainda em 1973, realizou-se o recital das alunas de piano, sendo que cada professor estabeleceu um dia para a apresentação de suas alunas. Dia 20 apresentou-se o recital da aluna Eliane de Assis do professor Abrão Calil Neto, a “primeira aluna do Conservatório a

apresentar um recital solo”. Na data de recital de Calimério Netto foi feita a observação, que “todas” as suas alunas estariam tocando.

Estas observações nos ajudam a compreender como as relações de disputas vão se estabelecendo no recinto dos conservatórios, devido à subjetividade na forma de trabalhar dos professores de instrumento, e o clima de competição que brota em uma escola técnica que visa o virtuosismo. Podemos detectar, de acordo com Vasconcelos (2002), outro paradigma no ensino do conservatório, que diz respeito à estrutura hierarquizada, baseado na autoridade formal e simbólica dos saberes tendo em vista a conformidade. Quer na perspectiva da relação aluno-professor, quer na perspectiva da produção e da fruição.

Ao final do ano de 1973, a reunião da congregação do Conservatório serviu para que a diretora desejasse a todos felizes férias, bom descanso, e que todos voltassem com bastante ânimo e muitas novidades. Mas também solicitou estudo de planejamento com atividades para o ano de 1974, como recitais a serem apresentados, concertos e outras festividades, procurando, assim, intensificar o programa de apresentações. Na leitura dos conjuntos das atas, observou-se na fala de Guaraciaba alguns aspectos marcantes que caracterizavam as dificuldades do cotidiano da escola: a relação professor e aluno; a dificuldade de permanência do professor no recinto de trabalho; as referências feitas sobre as aulas que elas deveriam ser dadas de forma integral; e as advertências dadas em tom de ameaça e praticamente em toda reunião.

Podemos perceber a dificuldade da direção para estabelecer os critérios de tempo e espaço escolar e a norma de conduta cobrada pelo Estado, visando normatizar a relação professor, alunos e pais.

De acordo com Cynthia Greive Veiga (2007), no final do século XIX, nas sociedades ocidentais, houve uma mudança nas relações entre as organizações urbanas. A modernização das cidades, a demanda de habilidades industriais e urbana e sua conexão com os novos modelos escolares e as novas pedagogias que ensejavam adaptar a criança às circunstâncias sociais, alterou as relações e a escola passou a ser o veículo que iria instituir este novo modelo de comportamento.

Nos meados do século XIX; a invenção de novos e revolucionários artefatos mecânicos locomotiva a vapor, a fotografia, o telégrafo, a iluminação elétrica, o telefone etc. A sociedade ocidental vivenciou mudanças inusitadas a partir concepções de tempo e espaço, redefinições urbanas e importantes movimentos políticos. Também ocorreu a consolidação dos espaços privados, particularmente no âmbito do lar e da família, que se definiu como referência na elaboração da identidade moral dos indivíduos e da célula base da família. Para a organização da vida associativa e como componente de novas dinâmicas sociais, destaca-se

igualmente a ênfase na atividade, no trabalho, na racionalização dos espaços e na ordenação do tempo, bem como a sistematização do processo educacional tendo em vista as demandas individuais e sociais. (VEIGA, 2007, p. 201-202)

No ano de 1974 foi feita a nomeação, por parte de Guaraciaba, do professor Calimério Augusto Soares Netto como Orientador Pedagógico do Curso de Piano, sendo que na reunião foram planejadas as atividades para o decorrer do ano, mudanças dos métodos para o ensino de piano e a renovação em todos os planos de curso. No dia 11 de fevereiro de 1974, foi marcado um curso de Didática Pianística para todos os professores do estabelecimento sob a coordenação de Calimério, durante três dias houve aulas em período integral onde o professor orientou os colegas com relação aos programas de I e II grau de piano.

No dia 6 de agosto de 1974 realizou-se mais uma reunião da congregação do Conservatório, onde foram tratados os seguintes itens: verificação do programa a ser cumprido neste segundo bimestre e programação cultural a ser elaborada até o fim do ano, ficando programado para o dia 24 deste mês um “Pagode” em comemoração à semana do folclore. Neste evento haveria um concurso da “Rainha do Pagode” e a renda seria revertida em benefício da Caixa Escolar. Contando com a colaboração de todos os professores, encerraram a reunião.

Vamos verificar uma nova fase na história do Conservatório, na qual as festas com a participação da comunidade escolar foi ajudando a escola se consolidar, possibilitando a mudança do Conservatório para uma região privilegiada de Ituiutaba. Esta festa posteriormente se converteu no evento que se intitulou “O Pagodão” e teve ampla adesão da sociedade de Ituiutaba.

No terceiro capítulo iremos descrever estes eventos, como eles foram importantes para autonomia da instituição e como favoreceram a união do corpo docente, que teve sua ampliação com a introdução de outros instrumentos. Através da história oral e documentos, iremos relatar o perfil de professores e alunos, os interesses, os programas, o regimento escolar, a produção, a criação e as técnicas utilizadas nas aulas de instrumento.

CAPÍTULO III - CONSOLIDAÇÃO DO CONSERVATÓRIO MUSICAL DE ITUIUTABA

Tudo o que é grande, belo e duradouro,
nasce de uma crise de uma dor.
(Professores do Centro de Musicalização
“Guaraciaba Campos”, Ituiutaba-MG)

No capítulo III faremos uma breve abordagem da escola em uma perspectiva local e no contexto nacional. Mostraremos as origens do estudo do instrumento piano em Ituiutaba e como esta iniciativa foi importante na formação dos primeiros professores deste instrumento na cidade, com os eventos promovidos pelo grêmio Francisco Mignone do Conservatório, a programação, a produção, as festas, a criação, a forma como o Conservatório foi se inserindo no contexto social e a sua consolidação.

Vamos traçar o perfil de alguns professores e alunos do Conservatório e a hierarquia entre os instrumentos. Também buscamos relatar a trajetória da diretora Guaraciaba Campos na sua gestão e os conflitos existentes, com a escassez de professores habilitados em Educação Musical e as portarias que foram surgindo para regulamentar à situação, que posteriormente foram causa de denúncias e desgastes comuns na rotina dos professores de música.

3.1 O Contexto Escolar Nacional e em Ituiutaba

Como já relatamos, o período militar no qual o Conservatório Dr. José Zóccoli instituiu-se foi extremamente turbulento, sendo que o Estado, apesar das reformas adotadas pela LDB/1961 na área educacional, se descomprometeu gradativamente de financiar a Educação pública, como podemos averiguar os recursos estavam comprometidos com o capital privado. “A grande parcela da população nem sequer tem acesso à educação básica, enquanto a iniciativa privada domina a pré-escola, cresce no segundo grau e é majoritária no ensino superior” (ZOTTI, 2004, p. 141).

Este contexto desfavorecia a criação de escolas públicas em regiões do Brasil onde a população não atendesse ao padrão capitalista de “modernidade”. Entretanto, como vimos em Ituiutaba, devido à cultura do arroz, a cidade esteve inserida entre os anos de 1950-1960 em um processo de modernização nacional que oportunizou um aumento da população urbana e,

consequentemente, um mercado consumidor em potencial. Estes fatores favoreceram a criação de um acentuado número de escolas públicas entre os anos de 1950-1960, o que efetivou na cidade um sistema público em educação. Podemos entender que a economia foi um dos fatores preponderantes para que o Conservatório e também as outras escolas públicas se tornassem realidade em Ituiutaba.

3.2 Relação entre Conservatório e Igreja

Ao investigarmos a História da Educação no Brasil, observamos a relação existente no processo civilizatório da população com a história da Igreja Católica, sendo que esta presença já foi enfatizada na figura dos jesuítas, que foram os pioneiros em catequizar os índios e, posteriormente, ela é notada na atuação dos padres e freiras. Fazendo uma retrospectiva da origem dos conservatórios em Nápoles e Veneza torna-se fácil compreender esta atuação na música, esta arte é uma constante no ritual dos sacramentos é importante lembrar como as meninas órfãs dos *Ospedali* eram treinadas para participar dos serviços sagrados. A música no contexto religioso pode ser considerada como mais um dos objetos de devoção devidamente justificados devido a sua importância, seria um sacerdócio a parte facilmente conciliável com a rotina espiritual de alguém consagrado a tal.

Em Ituiutaba, no relato de uma professora da gênese do Conservatório foi encontrada referência a uma professora de piano, uma “irmã” que ministrava aulas deste instrumento na Rua 18 entre as Avenidas 5 e 7. Seu nome era Ir. Maria Mercedes Gasparini da Ordem das Scalabrianas e seu nome civil “Odete Gasparini”. Nasceu aos 14 de outubro de 1918 em São Paulo-SP, filha de Pedro Gasparini e Amália Schiazari, crescendo em uma família humilde de princípios cristãos.

Com apenas dezessete anos foi aceita no Postulado da “Congregação das Irmãs Missionárias de São Carlos Borromeo-Scalabrinianas”, em Aparecida São Paulo. Participou de várias missões, onde se dedicou ao ensino como professora primária de música, bordado e trabalhos manuais. Ir. Mercedes tinha vários dotes artísticos como a música e a poesia e era ótima professora de piano e música, além disso gostava de escrever acrósticos exaltando pessoas e fatos¹⁶.

¹⁶ Fonte: Congregação das Irmãs Missionárias de São Carlos Borromeu-Scalabrinianas. Província Nossa Senhora Aparecida, São Paulo-SP.

O fundador da ordem a qual Ir. Mercedes pertencia foi o Beato João Batista Scalabriani. Sua fundação se deu no dia 20 de Novembro de 1887 com o nome “Congregação dos Missionários de São Carlos”, sendo que a finalidade da mesma era a formação religiosa, moral, social e legal dos imigrantes italianos. Em 1895 fundou-se o segmento feminino, a Congregação das Irmãs Missionárias de São Carlos com o mesmo objetivo, o de catequizar estes imigrantes¹⁷.

A professora Maria do Carmo (nome fictício) relatou que começou seus estudos de piano aos seis anos com a irmã Gasparini.

A minha família não era rica, fato incomum, porque as meninas que estudavam piano eram de família abastada, no entanto a minha mãe era extremamente determinada com meus estudos e por isso eu estudei piano, a lembrança que tenho das aulas era a disciplina e a exatidão rítmica que ela tinha.

Há referência também da irmã Gasparini na formação do professor Abrão Calil Neto, filho de Archimedes Calil e Augusta Calil, nasceu no dia 09 de março de 1947. Ele estudou com a irmã Gasparini do Colégio Santa Teresa, e já aos 15 anos dava suas primeiras aulas junto com Guaraciaba Campos em uma pequena escola, que foi a gênese do Conservatório Estadual de Música.

Figura 21 - Abrão Calil Neto



Fonte: Acervo do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade.

O Aluno nº 1 (2010, relato oral) que estudou com Abrão diz:

¹⁷ Fonte: www.orientesantos.com/crscalabr.htm.

Tive a oportunidade de começar meus estudos no Conservatório em 1971. A minha origem é da cidade de Capinópolis, eu trabalhava na prefeitura desta cidade e estudava aos sábados no Conservatório de Ituiutaba, meu primeiro professor foi Abrão Calil Neto, ele era um bom professor bastante rígido, no entanto gostava muito de mim, dizia que me faria um excelente pianista, pois eu tinha uma “Arcádia” perfeita. (Aluno nº1: gênese do Conservatório)

A Arcádia é uma expressão usada para se referir a postura das mãos sobre o piano, que é considerada a forma mais “natural” de se posicionar ao tocar o instrumento e lembra a forma de arco. Para obtê-la o professor necessita de muita didática, basicamente é uma postura relaxada na qual os punhos não “quebram” e o aluno fica em prontidão para executar o instrumento, alguns alunos conseguem executar com naturalidade, porém outros sentem muita dificuldade. Através deste relato podemos perceber um dos paradigmas do ensino nos conservatórios relacionado com uma “maneira certa de proceder”, relacionado a conceitos estandardizados (VASCONCELOS, 2002). É interessante compreender que o problema em si não é a postura exigida pelo professor, é a maneira como ela é cobrada. De acordo com Swanwick (1994, p. 8): “A técnica não é construída a partir da automatização do comportamento muscular. Ao contrário o desenvolvimento de qualquer habilidade requer um ‘plano’, um rascunho um ‘esquema’ uma padronização geral da ação”. No depoimento de uma aluna que estudou no Conservatório, a sua lembrança das aulas de piano não eram muito agradáveis, pois ela relatou: “A professora usava um lápis com a ponta bem feita para ‘cutucar’ a palma de nossa mão caso não ficássemos na postura correta’. A aprendizagem do instrumento era considerada um fim em si mesmo não levando em conta o lado humano” (VASCONCELOS, 2002, p. 80) (Aluna de piano nº2, 2010).

Abrão Calil foi considerado um excelente professor, trabalhou muitos anos com crianças e na memória de suas alunas ficou a lembrança de um mestre bastante didático e carinhoso, posteriormente com os adultos é lembrado como um professor disciplinado e com muita energia. Abrão foi extremamente engajado, ajudou a fundar o Grupo MECA, responsável pela movimentação teatral em Ituiutaba, e colaborou na construção do Teatro Vianinha¹⁸. No depoimento de uma aluna de piano nº 3 (2010), ela diz:

Abrão era apaixonado, amava muito a arte, expressava abertamente seus sentimentos, me recordo em uma apresentação de um aluno de violão que ao final ele ficou em pé e aplaudiu fortemente, porque ele tocou uma obra do período Clássico, algo incomum no repertório dos violonistas, devido ao contexto regional, porém ele fazia questão de incentivar mostrando seu entusiasmo.

¹⁸ Fonte: acervo do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli.

Abrão Calil teve uma vida breve, no dia 17 de agosto de 1986 em Uberlândia, em uma das apresentações junto ao Grupo MECA, teve uma parada cardíaca e morreu, com apenas 39 anos. Porém, a sua participação nos eventos do Conservatório com seus alunos ficaram marcados, como iremos notar no “Primeiro Encontro com a Arte”, que aconteceu em 1971.

A mudança para o novo endereço do Conservatório coincidiu com o primeiro evento de música erudita que ocorreu fora do contexto escolar, tendo lugar na sede do Ituiutaba Clube, promovido pelo Grêmio “Francisco Mignone” do Conservatório Estadual Dr. José Zóccoli, pelo Departamento de Educação e Cultura e pela Prefeitura Municipal. Foi intitulada “O Primeiro Encontro com a Arte” e sua temática era: “Arte é a revelação do belo”.

Tendo em vista a forma como o evento foi organizado, com homenagens prestadas aos sujeitos públicos, participação de escolas particulares, ofícios enviados a pessoas públicas de outras cidades, e a junção de outras artes que naquele momento não faziam parte do contexto do Conservatório, a “utilização” de um dispositivo como o Grêmio, que com suas bases nos Movimentos Estudantis se constituía ao longo da ditadura uma das poucas válvulas políticas abertas para os estudantes se manifestarem” (FRANCO; SOUZA, 2011, p. 97).

Pela a análise do contexto e o resultado do encontro, somos induzidos a pensar que ele teve um forte cunho político. Questionamos a Diretora Guaraciaba a respeito do evento, devido ao fato de encontrar nos documentos do Conservatório um ofício do Ituiutaba Clube comunicando ao Grêmio Francisco Mignone que este evento não poderia mais ocorrer naquele Clube por ter sido deixado em “péssimo estado” e não ter havido nenhum tipo de retratação por parte dos organizadores.

A senhora Guaraciaba respondeu que não tomou conhecimento deste episódio e não participou na organização da semana. De fato não foi encontrada em nenhum momento a menção de seu nome nos programas ou algum tipo de “homenagem” prestada a ela, o que deveria ser natural sabendo-se que a mesma era a diretora do Conservatório.

É importante observar como a escola, neste momento da história brasileira, era um instrumento. A forma que o I Encontro de Arte foi organizado teve como objetivo buscar dar visibilidade ao Conservatório e ao seu corpo docente, excluindo a imagem de sua Diretora é difícil não deduzir que já estava nascendo um movimento em oposição a sua forma de conduzir a escola e, conseqüentemente, um desejo do seu afastamento. A senhora Guaraciaba relatou que quando assumiu a gestão da escola, houve comentários de cunho depreciativo ao seu respeito pelo fato do seu instrumento ser o acordeom, alguns disseram “mas é a *sanfoneira* que vai ser a diretora”? Realmente, observamos que o valor simbólico do piano era

superior, e notaremos que no decorrer da história do Conservatório foi dada uma atenção diferenciada ao programa, à didática e ao aluno que estudava o piano, pois na Gênese do Conservatório, os pais destes alunos que financiaram a escola.

Figura 22 - Ofício enviado ao Grêmio Francisco Mignone



Fonte: Acervo do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade, 1971.

Figura 23 - Folder do I Encontro com a Arte – frente e verso



Fonte: Acervo do Conservatório Estadual de Música 1971.

Figura 24 - Folder do I Encontro com a Arte – programação - Interior



Fonte: Acervo do Conservatório Estadual de Música 1971.

Figura 25 - Programa do dia 8/ 11 /1971 Recital do I Encontro com a Arte



Fonte: Acervo do Conservatório Estadual de Música 1971.

A programação esteve distribuída em seis dias, com recitais, exposições de pintura em porcelana, artesanato, pintura em tela e fotografia. Sua organização contou com vários convidados da sociedade, com os programas dos recitais, dividindo criteriosamente os alunos de cada classe com seu respectivo professor. A cada noite foi homenageado um cidadão ilustre. Na primeira noite (no programa acima), no dia 08/11/1971, Isa Maria Leite, como a presidente do Grêmio, fez a abertura. Falou a respeito do compositor Francisco Mignone e homenageou Dr. Gerson Abrão, chefe do Departamento de Educação e Cultura, logo após houve um recital com as alunas da classe de Isa Maria e uma “Conversa Musical” com a direção do professor Manuel Tibúrcio.

Na programação do dia 09/11/1971 foi homenageada a professora Rosa Maria Calaes de Andrade, sendo que o Jardim de Infância “Pituchinha” apresentou uma Bandinha rítmica e o programa foi uma Suíte Folclórica com o solo de xilofone de Mirza Cury e Lilian, ao piano Abrão Calil Neto. Na dança apresentou-se o grupo de dança de Marluce Machado de Souza com o número Bailado das Bonequinhas, sendo que a coreografia foi idealizada pela mesma. Na apresentação de piano houve o recital das alunas do professor Calimério A. Soares Neto com obras de Chopin, e a noite se encerrou com a Banda Mirim do Maestro Elias Dáia.

A realização do I Encontro da Arte naturalmente implicou gastos, como decoração, aluguel do clube e gratificação aos músicos que não faziam parte do corpo docente do Conservatório de Ituiutaba. Tendo em vista o apoio da Secretaria de Educação e Cultura e uso do Grêmio Francisco Mignone subintende-se que foram angariadas verbas municipais para realização deste evento, provavelmente foram significativas devido ao fato de terem sido uma semana de apresentações. Veremos em seguida que o Conservatório ainda dependia da ajuda financeira dos pais de alunos para o seu funcionamento.

No dia 11/11/1971 foi homenageada Helena Ochoa Carrasco, o recital foi das alunas da professora Julieta Balli, do professor Abrão Calil Neto e do professor Climério Soares Neto, sendo que a noite foi encerrada com a apresentação de Sandra Gouveia do Nascimento ao piano que, no período, era aluna da Faculdade de Artes de Uberlândia.

Figura 28 - Programa do dia 11/11/1971



Fonte: Acervo do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli.

A noite do dia 12/11 /1971 ficou a cargo do Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli de Uberlândia e da Faculdade de Artes da Universidade Federal de Uberlândia. A diretora Cora Pavan Capparelli foi homenageada, na programação houve apresentação de obras de J. S. Bach, Vivaldi, Schumann e Schubert, Fernando Sor, Villa Lobos, Yves Rudner Schmidt. Nesta noite também houve apresentação de duetos de violino e piano e um número ao violão.

Figura 29 - Programa do dia 12/11/1971



Fonte: Acervo do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli.

Na última noite do I Encontro com a Arte, duas professoras foram homenageadas: Maria Moraes e Clorinda Martins Tavares. O encerramento ficou a cargo do professor Abrão Calil Neto na classe de segundo grau e das professoras Julieta Balli, Anita Santos de Azambuja, Sandra Gouveia Nascimento, Ângela Maria Rocha e Heloisa Blanco Silva, na classe das crianças. É interessante observar a forma como foi elaborado o programa do último dia do encontro: do lado esquerdo do programa, onde estava descrita a apresentação das alunas de segundo grau, foi dado um maior destaque ao professor e às alunas, já na categoria infantil não houve a preocupação em enfatizar o nome das professoras. Isto demonstra certa hierarquia entre os professores, os de segundo grau tinham uma visibilidade maior que os de iniciação musical. Este fato ocorre porque como a formação nos conservatórios segue um modelo paradigmático do século XIX onde a figura central é o solista, os professores dos períodos finais, de certa maneira, recebem a maior parte do mérito na formação do aluno (VASCONCELOS, 2002).

É difícil relatar se evento o I Encontro com a Arte teve um saldo positivo no aspecto cultural no que tange ao ritual performático para os alunos de música. Apesar de eventos como este serem extremamente importantes para a concretização do aprendizado do aluno, percebemos que o aspecto didático ficou em último plano diante de tantas homenagens e, provavelmente, discursos. Analisando o ambiente que foi realizado o evento, nos leva a pensar se um espaço amplo como o Ituiutaba Clube, de certa forma, não intimidou os jovens aprendizes de música.

Como já relatamos, o encontro foi realizado por mais dois anos e, pelos documentos, foi descontinuado.

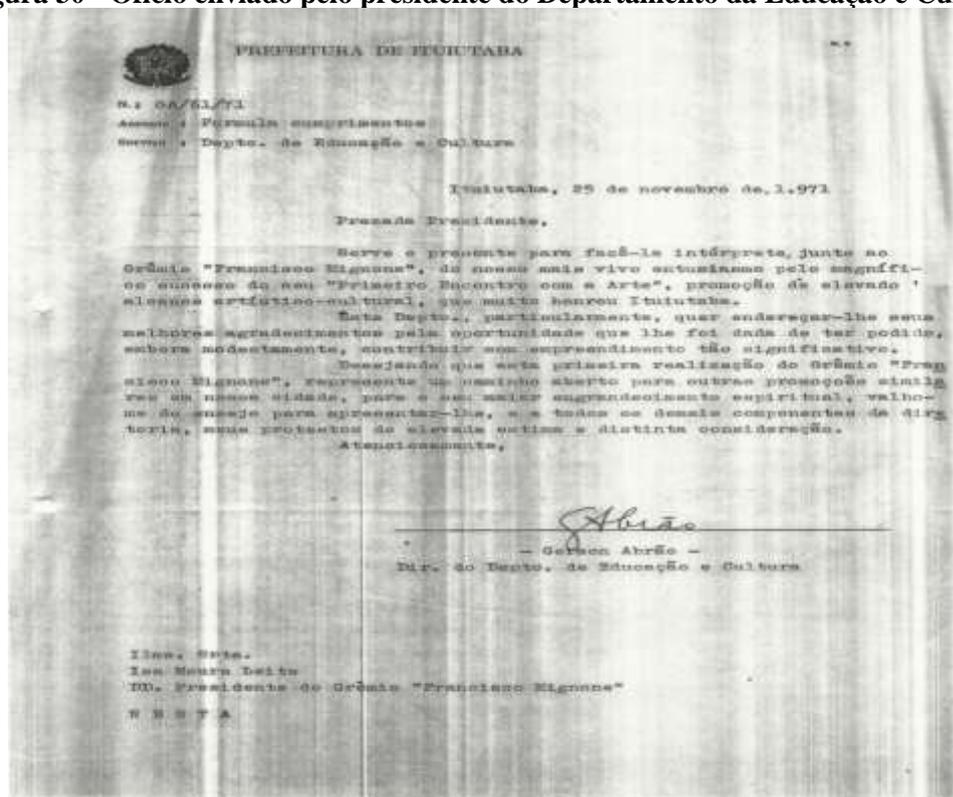
No ofício enviado pelo Diretor do Departamento de Educação e Cultura Gerson Abrão à Diretora do Grêmio, Isa Moura, ele menciona o “engrandecimento espiritual” que o evento proporcionou à sociedade. Entretanto, o Conservatório de Ituiutaba necessitava de condições concretas, em termos financeiros, para se manter.

Na memória de uma das alunas da gênese da escola, ela relata: “Após a estadualização, os alunos ainda precisavam contribuir para a manutenção da escola, aqueles alunos que não tinham como contribuir se sentiam constrangidos” (Aluna nº 4, 2010).

É importante compreender o novo contexto que o Conservatório teria sendo uma escola do Estado, ela precisaria se democratizar para atender um número maior de alunos e justificar a sua existência.

À medida que a escola ampliou-se a diretora e os professores tiveram consciência da importância do Conservatório se tornar cada vez mais autossuficiente e se uniram para promover eventos que manteriam a escola. Estes eventos deveriam ter um alcance maior, que estabelecesse uma via de mão dupla com a sociedade, aproximando-a de uma forma prazerosa, ao mesmo tempo em que a moldava e permitisse ser moldado por ela, assim a instituição poderia se consolidar.

Figura 30 - Ofício enviado pelo presidente do Departamento da Educação e Cultura



Fonte: Acervo do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade.

No ano de 1972 não houve o II Encontro com a Música, pois ele foi prorrogado. O Grêmio Francisco Mignone promoveu o recital da pianista Cristina Pavan Capparelli no Ituiutaba Clube no dia 25 de Agosto, ela executou obras de Beethoven, Samuel Barber, Debussy, Camargo Guarnieri e Chopin. Valor simbólico do Ituiutaba Clube como local de eventos é digno de nota, ele era considerado o mais nobre da cidade e frequentado pela elite. Este recital demonstra que, na gênese, o Conservatório de Ituiutaba mantinha uma relação amigável com o Conservatório Estadual de Música de Uberlândia (Cristina Capparelli é filha da diretora Cora Pavan Capparelli), fato que, posteriormente, foi abalado pelas políticas educacionais.

Figura 31 - Recital de Cristina Maria Pavan Caparelli

<u>Dados Biográficos</u>	<u>Programa</u>	
CRISTINA MARIA PAVAN CAPPARELLI		
Dezete cedo demonstrou sua grande inclinação para a música. Iniciou seus estudos aos 7 anos no Conservatório Musical de Uberlândia. Estudou na classe do Professor Alberto Franzsch. Formou-se com louçanismo, tendo recebido os graus de Professora de Música e Instrumentista, na classe da Professora Isabel Mourão. Frequentou as Cursos Internacionais de Férias de Teresópolis nos anos de: 1963, 1964, 1965 e 1966, sempre se distinguindo por sua aplicação e musicalidade.	Beethoven	Sonata - Op. 101 Allegretto, ma non troppo Vivace alla Marcia Adagio, ma non troppo, con affetto Allegro
1964 — Brochou o prêmio "A mais jovem Solista" no Festival de Música Francesa da Pró-Arte.	Samuel Barber	Excursions I - Un poco allegro II - Tempo lento da tibia III - Allegretto IV - Allegro molto
1965 — Curso de interpretação da Oitava Sinfonia de Beethoven com Jacques Klein.	Debussy	Raféris dans l'eau
1966 e 1967 — Participou nos concursos Universitários promovidos pela U.E.E. de Minas Gerais.	Camargo Guarnieri	4 Postais
1968 — Primeiro lugar no concurso "Jovens Talentos" do Instituto Musical Uberabense.	Chopin	Balada Op. 10 n.º 4 Ballade n.º 4, Fam.
1969 — Prêmio de melhor aluna da classe da Professora Dayse de Lorenz em Teresópolis - Rio de Janeiro. Participou como executante, do curso ministrado no Rio de Janeiro, na Sala Cecilia Meireles, pelo Professor Seifhofer de Viena. Faz Música de Câmara e Assila em Pró-Arte do Rio de Janeiro, orientada pelo Professor Alberto Jaffa e pela Professora Esther Sehnar.		
1970 — Boba nos EEUU, no Alverno College.		
1971 — Ganhou o concurso Chopin nos EEUU, promovido pela Polanski Cultural Society, Milwaukee - USA.		
1972 — Setenhas volta aos EEUU para continuar seus estudos de Música e Terapia pela Música.		

Fonte: Acervo do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade.

3.2 As Festas e os Festivais de Música

Para a manutenção do Conservatório, foram feitos arranjos para promoções de eventos, que contribuiriam neste aspecto.

Em reunião com a Congregação no dia 6 de agosto de 1974 ficou resolvida a realização de um pagode para a comemoração da semana do folclore, sendo que o evento teria uma rainha a "Rainha do Pagode", o critério para ser a eleita a rainha seria a aluna que

obtivesse a maior venda de votos, a renda seria revertida à caixa escolar¹⁹. Esta festa teve inspiração em eventos anteriores, como o da “Rainha do Acordeom” que, como vimos, eram prestigiados e atraíam a atenção dos pais dos alunos.

O evento teve um saldo positivo. Indagamos a Guaraciaba sobre o cunho da festa, em outras palavras, porque uma escola de música erudita promoveu uma festa tão popular. Ela colocou que o evento dava autonomia à escola, custeando as suas despesas de um ano inteiro e para ela isto que era importante, não ter que pedir a ajuda para manter a escola.

O Pagodão, com o decorrer dos anos, foi se tornando um evento que era aguardado e prestigiado pela sociedade de Ituiutaba, havia leilões de animais que eram doados pelos fazendeiros, concurso que escolhia o casal com o melhor desempenho de dança no baile e eleição dos melhores pagodeiros.

O jornal que noticiou a festa mostra o nono Pagodão, foram nove anos ininterruptos nos quais os professores, serventes e alunos ajudavam na organização da festa. As tarefas eram divididas de acordo com o perfil dos professores e serventes, sendo que nas primeiras festas, os pais que conseguiam vender quatro mesas, por exemplo, eram isentados de contribuir durante o ano para seus filhos estudar. A diretora Guaraciaba relatou que no ano de 1982 ela teve de remanejar as mesas para aumentar os lugares, porque a procura era muita e já havia esgotado os ingressos.

Figura 32 - Reportagem sobre a festa “Pagodão”



Fonte: Acervo do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade.

^{19c} A Caixa Escolar, se refere, ao instituto escolar implantado pela a educação pública do Estado de Minas Gerais no ano de 1911, que teve sua trajetória iniciada na França oitocentista, país de tradição republicana, quando neste mesmo século, foi assimilada pelo o governo do Brasil Imperial como sugestão de Leôncio de Carvalho. A Caixa Escolar foi criada, como um mecanismo para garantir a frequência das crianças pobres, pois a frequência era fundamental para, através da escola, as crianças e suas famílias recebessem a instrução necessária à constituição do cidadão republicano. Pode-se entender também como uma entidade de cunho filantrópico” (CARVALHO; BERNARDO, 2011, p. 142-143).

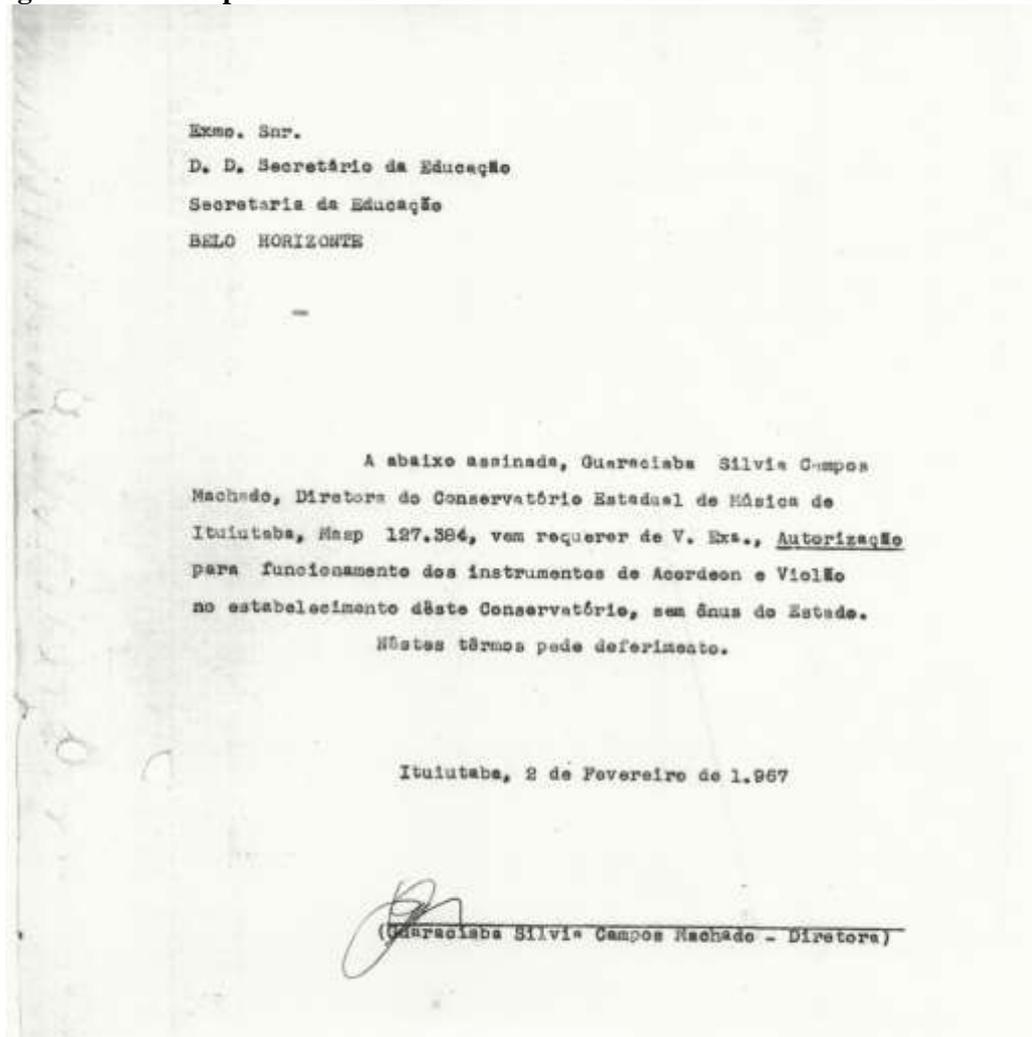
O evento dialogava com a cultura local, no artigo acima podemos observar que eram prestadas homenagens aos pagodeiros e suas esposas, da cidade e regiões circunvizinhas de Ituiutaba, Santa Vitória e Campina Verde, sendo que as quadrilhas também eram homenageadas e havia apresentações de grupos de danças folclóricas do Conservatório. A presença de todos era garantida devido ao atrativo show de música sertaneja com a dupla Milionário e José Rico.

Certeau, na obra “Invenção do Cotidiano”, nos revela que o cotidiano é aquilo que nos é dado a cada dia (CERTEAU, 1996). A forma de fruir a música em uma comunidade essencialmente agrícola como Ituiutaba era diferente da realidade praticada dentro do Conservatório, onde predominava o estilo Clássico-Romântico. Tendo este ponto em vista torna-se mais fácil entender porque um evento como o “Pagodão” era bem aceito pela comunidade. Entretanto, é importante assinalar que à medida que a escola consolidava-se um público apreciador de música erudita foi se formando, que prestigiava a produção musical dos alunos.

Outro importante evento ocorria no mês de julho, eram os festivais de música. A respeito destes festivais não encontramos documentos, no entanto ele se faz presente na memória dos professores que ajudavam a diretora Guaraciaba durante as férias a escolher os candidatos.: “O festival era de músicas populares inéditas, as músicas eram selecionadas por fitas cassete, os concorrentes se originavam do Rio de Janeiro de São Paulo e de outras regiões do país, o evento tinha como objetivo promover as músicas que expressassem uma identidade com as músicas brasileiras dos grandes festivais”.

Estes festivais atraíam muito artistas interessantes e movimentava a cidade com pessoas com costumes diferentes que, muitas vezes, chocavam a tradicional população O festival de Música Popular promovidos pelo Conservatório ampliou os espaços de fruir a música e deu visibilidade a outros instrumentos. A diretora Guaraciaba buscou desde os primeiros anos ampliar o quadro oferecido pelo Conservatório, a princípio o acordeom, que era o seu instrumento e, posteriormente, o violão, que era um instrumento com características e custo mais populares que o piano. Desde fevereiro de 1967 ela pleiteava ao Secretário de Educação a inclusão destes instrumentos no Conservatório sem ônus para o Estado, conforme o ofício:

Figura 33 - Ofício para autorizar a inclusão de acordeom e o violão no Conservatório



Fonte: Acervo do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade.

No ano de 1973 Abadio da Costa Filho foi convidado para lecionar o violão no Conservatório sem um vínculo formal com o Estado. Para se inserir no contexto da escola ele teria de formalizar o seu aprendizado, sendo assim, simultaneamente ele estudava o piano e a teoria musical com os professores da instituição. As lembranças do professor Abadio (2010, relato oral) em relação à reação dos professores de piano são muito interessantes:

Eu estudava o piano com a professora Julieta Balli e eu estava iniciando a leitura musical, ou seja, pela partitura. Julieta era muito humana comigo, no entanto sempre que eu tinha oportunidade eu buscava tocar as músicas populares de ouvido a minha vivência musical era esta e eu queria muito explorar aquele instrumento que era novo para mim. Às vezes algum professor ficava me observando, achavam os acordes bonitos, certo dia eu cheguei para ter aula e tinha um cartaz escrito: “É proibido tocar música popular nestes Pianos”. Foi muito triste, porque aquilo me desmotivou a continuar estudando o piano, e eu continuei com o violão.

Romper com a cultura musical dominante Clássico-Romântico era inaceitável e toda música que se situasse fora destas fronteiras não tinha valor pedagógico no contexto do Conservatório. De acordo com Nettl (1995, p. 87) a concepção nestas instituições é “unimusal” ou “mono cultural”, e se manteve inquestionável durante décadas.

Outro ponto se refere ao peso que tem as partituras; de acordo com Kingsbury (1943), uma das convenções predominantes em que se baseia a formação ministrada neste tipo de ensino é a “autoridade contingente da partitura”, ou ainda de acordo com Nettl (1995), “uma sociedade da música escrita”, ou seja, parte do pressuposto que o aluno tem que tocar o que está escrito na “partitura”. Daí pode surgir questionamentos: como se processa a transmissão musical? Seria de uma forma unilateral?

Abadio da Costa Filho continuou dando aulas de violão informalmente, até este instrumento ser incluído no currículo do Conservatório. Para dar continuidade à sua formação de violonista ele precisou fazer o curso técnico do instrumento no Conservatório Estadual Cora Pavan Capparelli. Com o Maestro António Dáia prosseguiu o estudo da parte teórica da música e, em troca, o acompanhava na flauta.

A vivência musical do professor Abadio demonstra que existem outros caminhos na aprendizagem de um instrumento. Ele foi educado em seu lar, sendo que seu pai era músico popular e tocava violão e cavaquinho. Vivenciou junto ao seu pai um período especial da música popular brasileira, com compositores como Noel Rosa, Lupicínio Rodrigues, Cartola e outros desta geração, assim ele aprendeu a apreciar e executar estes músicos.

Na reunião de oito de outubro de 1975 foi tratado o assunto referente à implantação do Centro Escolar de Arte. Foram discutidas as possibilidades desta mudança, os recursos materiais e humanos a serem adquiridas, as áreas que poderiam ser implantadas e as matérias de maior aceitação. Seria feito um estudo e um planejamento das áreas a serem criadas em outras palavras, a inserção de outros instrumentos. Nesta reunião, tratou-se da possibilidade de expansão do Conservatório de Música. Nesta data foi tratado o evento III Encontro Com a Arte, que seria realizado na segunda quinzena de novembro. Foram discutidas as atividades a serem desenvolvidas e apresentadas nessa semana e o trabalho foi dividido entre os professores.

No dia 15 de dezembro de 1975 foram tratados os assuntos cotidianos, ou seja, verificação do programa de piano, teoria e demais matérias. A diretora propôs aos professores que fizessem uma renovação de matérias, isto é, renovar o sistema de aulas teóricas, motivando mais o aluno. Quanto ao programa de instrumento, os professores deveriam

estudar o problema de cada ano separadamente, observando as dificuldades, os interesses e o aproveitamento dos alunos.

Foi estipulada a criação de um jornalzinho do Conservatório, que ficaria a cargo das alunas que participaram do Grêmio, sob a orientação dos professores. Assim, ficaram responsáveis os seguintes professores para o primeiro jornal: Abrão Calil Neto, Julieta Balli e Calimério Augusto Soares Netto. Não foi encontrada nenhuma edição deste jornal.

No ano de 1976 houve uma mudança nas reuniões pedagógicas, elas se tornaram semanais, coordenadas pela área de piano, tendo como secretaria Cristina Plazzi, professora de piano.

No dia 22 de dezembro de 1976 realizou-se uma reunião da congregação, dirigida pelo Senhor Inspetor Tarcísio de Souza Azevedo, onde foram tratados os seguintes itens: direitos e deveres do pessoal docente; contratado ou efetivo; licença saúde; licença gestação; contratação do professor não efetivo, com os documentos a serem apresentados junto com o requerimento preenchido pelo professor; a autorização para lecionar, quando o professor não é habilitado; e o contrato que o professor assinaria caso concorde com os termos descritos a serem cumpridos no decorrer do ano de validade de contrato.

Foi mencionada a prioridade para contratação do professor de primeira a quarta séries, de quinta a oitava séries e de primeira a quarta séries do primeiro grau. Nesta data já constava a participação dos professores de violão, João Marcos de Souza, Abadio da Costa Filho e José Mauro Alves. O Conservatório já contava com doze anos de história.

Novos instrumentos foram incluídos no currículo do Conservatório, com o reconhecimento do Estado. A prioridade de matrícula nos ensinos iniciais e a preferência de contratação de professores nestes níveis demonstram que escola estava se expandindo e, em parte, deixando de dar prioridade a alunos que tinham um conhecimento prévio.

Em 1977 o Conservatório mudou-se para a Rua 20, entre as avenidas 13 e 15, no centro da cidade, local nobre. O prédio era um antigo hotel com térreo e três andares.

O Conservatório só não ocupava o lado esquerdo do prédio do térreo onde funcionava uma loja de discos. Na frente do lado direito do prédio funcionava uma sala de teoria e canto coral, no primeiro andar ficavam, ao fundo, as salas de violão em um corredor. Eram salas pequenas, próprias para aula individual. Na entrada do primeiro piso tinha, à direita, uma sala ampla onde eram dadas as aulas de teoria e solfejo e duas salas pequenas, eram de piano onde trabalhavam o professor Abrão e a professora Anita Azambuja. À esquerda ficava a Secretaria da escola e a sala da direção. Ao fundo do primeiro piso localizava as salas de instrumento de cordas dedilhadas, o violão e o cavaquinho, e os

banheiros. No piso inferior, que era como se fosse um porão, existiam as salas de instrumento de sopro e a sala dos professores. O segundo andar era o andar dos pianos e do acordeom, havia um amplo salão onde a congregação se reunia e no terceiro andar tinha a sala de artes plásticas.

A inserção dos instrumentos de cordas dedilhadas e o acordeom no Conservatório foram dando outro alcance à escola, aproximando-a cada vez mais da população.

Figura 34 - Apresentação do Grupo Vocal e do Conjunto de Chorinho



Fonte: Acervo do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade.

O Grupo Vocal e o Conjunto de Chorinho eram formados por músicos com uma vivência popular, Abadio Costa e sua família, e também pelo Maestro António José Dáia na flauta transversal com uma formação erudita. A referência aos músicos “Ituiutabanos” denota um reconhecimento por parte de um público apreciador de um repertório como o “choro” as “serestas”. É interessante que observamos na nota do jornal, referência as “músicas tradicionais no repertório mineiro”, isto nos remete a uma tradição cultural que naturalmente foi florescendo no Conservatório de Ituiutaba. A preocupação em prestar homenagem a políticos importantes da cidade ajudava a diretora nos momentos que o apoio político era necessário.

Figura 35 - Prédio do Conservatório à Rua 20 com a 13 e a15



Fonte: Acervo do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade.

Analisando como eram distribuídos os conteúdos podemos observar certa hierarquia: o segundo andar era amplo e ali eram as salas de piano e acordeom, também havia um salão onde se realizava as reuniões e as apresentações dos alunos. Este andar também era mais protegido em termos acústicos.

Na ata do dia 6 de junho de 1977 podemos verificar que ficou agendada no mês de agosto, dia 19, uma apresentação da Rede Nacional de Música nesta cidade, segundo a comunicação do Instituto Nacional de Música (FUNARTE), pelo Maestro Carlos Nobre.

Guaraciaba comunicou seu recital no dia 18 de junho, onde seriam apresentadas suas composições inéditas e também de alunos e professores. Guaraciaba Campos e Dr. Adelor Alves de Gouveia compuseram um hino em homenagem à cidade de Ituiutaba, no ano de 1972.

Querida Ituiutaba

Ituiutaba terra enluarada
 Berço de um povo varonil
 Através da Cachoeira Dourada
 Ilumina o coração do Brasil
 Do pontal ela é a pioneira
 Lavoura pecuária e educação
 No cenário do progresso é a primeira
 A acenar a bandeira no Sertão

Nos destinos do Brasil
 A sua glória é apanágio de um povo lutador
 Seus eventos já se acham na história
 Escrita com bravura e com amor

Ituiutaba terra enluarada
 Berço de um povo varonil
 Através da Cachoeira Dourada
 Ilumina o coração do Brasil
 Do pontal ela é a pioneira
 Lavoura pecuária e educação
 No cenário do progresso é a primeira
 A acenar a bandeira no Sertão

Surgiu pelo destino do pontal
 Neste fértil Triângulo Mineiro
 Construindo um Estado sem igual
 Para exemplo do povo brasileiro

Ituiutaba terra enluarada
 Berço de um povo varonil
 Através da Cachoeira Dourada
 Ilumina o coração do Brasil
 Do pontal ela é a pioneira
 Lavoura pecuária e educação
 No cenário do progresso é a primeira
 A acenar a bandeira no Sertão
 (Gravação realizada em 1972)

O hino é uma exaltação a cidade e a seu povo, os autores buscaram enfatizar as principais atividades econômicas da cidade e também a sua importância na área educacional. Este hino foi utilizado para a participação de Ituiutaba no concurso estadual intitulado “Mineiro Frente a Frente”, sendo que o hino era um dos requisitos, a cidade foi para a final. A música foi interpretada pelo cantor Nilton Cesar, antigo aluno de Guaraciaba Campos na Escola de Acordeom que se tornou, posteriormente, cantor reconhecido nacionalmente.

Na memória dos professores este período do Conservatório foi extremamente produtivo, pois os professores tinham muita dedicação, trabalhavam se preocupando com a atividade extraclasse e tinham os professores coordenadores em cada período, isto foi apontado na ata do dia 25 de Janeiro de 1978 quando os coordenadores foram escolhidos.

3.3 A Consolidação do Conservatório: Centro Musicalização “Guaraciaba Campos”

O Conservatório foi ampliando a sua clientela, se a princípio atendia um número restrito de alunos devido à oferta de instrumentos se restringirem ao piano e aos instrumentos de sopro, a realidade foi mudando. A demanda de vagas para as séries iniciais fez com que a

Diretora Guaraciaba, junto ao corpo docente no ano de 1981, decidiu ampliar o Conservatório, criando um anexo para atender os alunos das séries iniciais da escola, tanto as crianças como os adultos que nunca tinham estudado música.

A iniciativa partiu do professor Abrão Calil Neto, que solicitou a ajuda do Governo Estadual para financiar o aluguel do novo prédio. Porém, os pedidos foram negados, desta forma, para não dispensar os alunos, os professores assumiram o compromisso de pagar o aluguel do novo prédio e de mantê-lo. Em homenagem a diretora, o Centro de Musicalização levou seu nome, “Guaraciaba Campos”, neste momento, o Conservatório segundo dados fornecidos por Abrão ao Jornal Folha de Ituiutaba, a escola tinha 1.300 alunos e empregava 140 professores.

As atividades no Centro de Musicalização Guaraciaba Campos eram os instrumentos piano, violão, flauta, clarineta e acordeom, além das atividades corporais, balé, caratê, judô, capoeira, bandinha rítmica, trabalhos manuais, criatividade, iniciação musical, jardinagem, pré-musical, oficina de artes para as crianças da pré-escola.

A função de coordenar o Centro de Artes foi delegada ao professor Abrão Calil Neto, sendo que em entrevista ao Jornal Folha de Ituiutaba ele chamou a atenção de como o trabalho intelectual desenvolvido pelo Conservatório fez a cidade crescer culturalmente, enfatizando que antes do Conservatório existir não havia praticamente nada que movimentasse a cidade em termos culturais.

A Inauguração do Centro de Musicalização se deu no mês de março, no início do ano letivo de 1982, e não contou com a participação de nenhuma autoridade para prestigiar a iniciativa, nem mesmo a Secretaria da Cultura (Nilson Vilela) ou a divisão de Cultura (Alciene Ribeiro Leite)²⁰. O não envolvimento das autoridades em evento como este nos ajuda a discernir que o prestígio político da diretora Guaraciaba já não era o mesmo. Apesar da iniciativa em fundar o Centro de Musicalização ir além de uma motivação política, tendo em vista que envolveu categorias diferenciadas, como pais, alunos e professores que acreditavam na necessidade de ampliar o Conservatório para atender uma clientela diferenciada, o boicote dos representantes da “cultura” demonstrou que a motivação das autoridades neste momento histórico era enfraquecer qualquer iniciativa da diretora

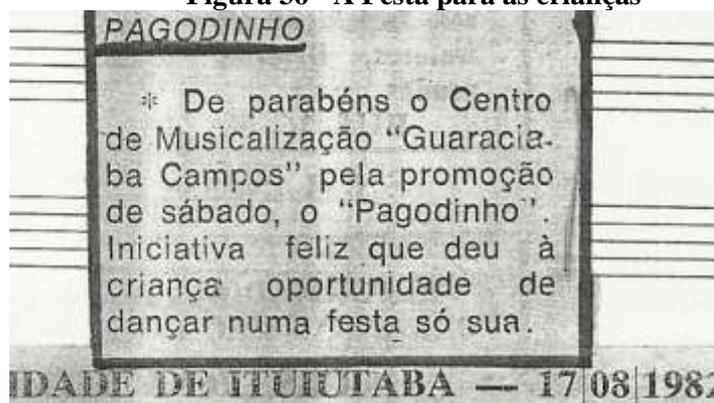
²⁰Fonte: Jornal Folha de Ituiutaba, 5 de Março de 1982. A ausência por parte do Secretário da Cultura Nilson Ribeiro Vilela e de Alciene Ribeiro Leite denota a fragilidade política da diretora Guaraciaba, o não comparecimento demonstra a indiferença dos políticos diante de iniciativas que beneficiam a população, mas que, para neutralizar os atos dos oponentes, são tratados com desdém e descaso.

Guaraciaba e sua equipe, neutralizando assim os seus empenhos em ampliar a ensino de Educação Musical em Ituiutaba e ignorando os anseios da população.

Guaraciaba (2010) pronunciou-se:

Uma vez mais quem colabora conosco são os pais de nossos alunos que reconhecem nosso trabalho, sendo o Centro de Musicalização uma extensão do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli, caberia ao Estado arcar com as despesas, é um absurdo que os professores tenham que pagar o aluguel.

Figura 36 - A Festa para as crianças



Fonte: Acervo do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade.

A modelo do Conservatório o Centro de Musicalização, promoveu a sua festa para as crianças, e arrecadou fundos que ajudavam a manter o anexo do Conservatório. Vale lembrar que o incentivo a dança também é uma forma de fruir a música e desenvolver o senso rítmico. Cumpre citar que pedagogos como Émile Jaques Dalcroze (1865-1950) realizaram um trabalho pedagógico e profissional, com a voz, música e encenação, focando o movimento e correlacionados. Dalcroze ressaltou a originalidade da rítmica e a indissociabilidade do movimento musical e corporal como forma de expressão humana (SILVA, 2008).

Figura 37 - Inauguração do Centro de Musicalização



Fonte: Acervo do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade.

O valor da iniciativa dos professores em abrir este anexo e atender a população é inquestionável. O endereço do Centro de Musicalização Guaraciaba Campos era na Avenida

17, entre as Ruas 20 e 22. Era um sobrado amplo, muito bonito, com muito espaço ao redor, perfeito para as crianças, pois elas podiam usufruir de atividades ao ar livre, algo que não era possível no prédio anterior.

A busca de uma residência apropriada ao público que atenderia a nova realidade da escola mostra o envolvimento que a diretora e os professores demonstraram pelas necessidades dos alunos naquele momento histórico do Conservatório. Durante três anos e meio os professores pagaram o aluguel, prazo razoável para as autoridades reconhecerem o valor do trabalho, mas infelizmente o projeto teve que ser descontinuado. A exemplo deste esforço, no ano de 1982 a diretora Guaraciaba Campos, com a ajuda dos professores, fez uma promoção para a manutenção do Centro de Musicalização. Colocou à venda 2.150 chaves de um Fiat, no valor de 1000,00 cruzeiros cada uma, sendo que a renda foi destinada a caixa escolar do anexo do Conservatório.

Figura 38 - Entrega da chave premiada



Fonte: Acervo do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade.

O trabalho dos professores no Conservatório ampliou o ensino de música em Ituiutaba, entretanto, isto não era garantia, de postos de emprego para os mesmos. Ainda no ano de 1982 no mês de Junho, o Governo do Estado de Minas Gerais, atendendo a Lei de nº 7.737 de 13 de Junho de 1980, efetivou no Conservatório de Ituiutaba professores de Uberlândia e Uberaba para as vagas de Educação Artística que encontravam disponíveis em Ituiutaba. Isto porque os Conservatórios de Uberlândia e Uberaba eram instituições da década de 1950 e por estarem em exercício há mais tempo que Ituiutaba. Logicamente estas escolas levaram vantagem por atenderem as exigências da Lei.

Figura 39 - Efetivação dos professores de Uberlândia em Ituiutaba



Fonte: Acervo do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade.

A diretora Guaraciaba explicou que na segunda fase de efetivação prevista na Lei 7.737 de 13 de junho de 1980 prevê, no artigo 16 parágrafo segundo da resolução 3925 de 07/08 /1981, que o servidor, ao requerer esta efetivação, deverá designar o cargo e a localidade a

que pretendia concorrer desde que houvesse vagas na mesma. Em Ituiutaba foi publicada a relação com 26 vagas no cargo de Educação Artística, sendo que este foi o embasamento legal que os professores de Uberlândia e Uberaba usaram para efetuar seus pedidos para o Conservatório de Ituiutaba. Os professores do Conservatório de Ituiutaba não foram efetivados para estes cargos, porque não preencheram todos os requisitos exigidos: ter sido convocado no período de 1º de Janeiro a 31 de julho de 1979, em Escola Estadual ou Órgão Regional de Ensino; e ter dois anos de efetivo exercício no Magistério Público Estadual até 31/01/80. Este impasse causado por um critério extremamente subjetivo para efetuar as efetivações, criando descontentamentos, poderia ser resolvido com concursos públicos específicos para cada instrumento, onde o professor poderia demonstrar se estava apto ou não a ocupar o seu cargo. Para as áreas teóricas este critério tampouco foi usado, o que, de certa forma, não incentivava a qualificação do profissional na área de música.

A insatisfação dos profissionais da música foi se tornando cada vez mais evidente, à medida que alguns profissionais foram buscando a formação superior e não tinham seus direitos reconhecidos, sendo muitas vezes equiparados perante a Lei a profissionais aquém da sua formação.

Este fato se torna evidente em 1983, quando a professora Isa Maria Vilela de Moura, por se sentir lesada na classificação, questionou os critérios utilizados para obtenção do Registro de Educação Musical junto ao Centro de Artes da Uni-Rio.

Esta portaria de nº 723 de 21/ 10/ 1977 foi utilizada em um momento histórico no qual eram escassos os cursos superiores de música no Brasil e havia a necessidade de legalizar a situação dos profissionais com formação nos conservatórios, após a instituição das Universidades. Mesmo estas sendo poucas, estes registros já deveriam ter sido extintos para não causar distorções e injustiças entre os profissionais da Educação Musical.

A professora Moura declarou ao Jornal que a Diretora Guaraciaba estava emitindo estes diplomas, poder que não era delegado a ela, o que obrigou o Jornal Folha de Ituiutaba a se retratar, como pode ser visto na imagem a seguir.

Figura 40 - Retratação do Jornal Folha de Ituiutaba

Esclarecimento

No artigo "K entre nós", publicado em "Cidade de Ituiutaba", do dia 27.11.82, o Dr. Manoel Tibúrcio enfatizou as palavras de uma professora, referindo-se à obtenção do Registro de Educação Musical, junto ao Centro de Artes da Uni-Rio.

Quero esclarecer, que não é QUEM QUISER o registro que deverá se dirigir ao Conservatório, e sim quem PREENCHER as condições da seguinte Portaria:

PORTARIA N. 723,
de 21.10.1977
D. O. 25.10.1977

REGISTRO DE PROFESSOR DE EDUCAÇÃO MUSICAL

O Ministro de Estado da Educação e Cultura, no uso da atribuição que lhe confere o artigo 6º da Lei n. 4024, de 20 de dezembro de 1971;

considerando o Decreto n. 61.400/67 que autoriza o Instituto Villa-Lobos a emitir o registro de Prof. de Educação Musical;

considerando que o Instituto Villa-Lobos passou a integrar, através de seus Departamentos, o Centro de Artes da EFIRJ;

considerando a Resolução n. 10, de 16 de Outubro de 1969, e o Parecer n. 571/69 que estabelece a denominação de Licenciatura em Música para o Curso de Professor de Educação Musical;

RESOLVE:

Art. 1º — Fica autorizado o Centro de Artes da Federação das Escolas Federais Isoladas do Estado do Rio de Janeiro a emitir os seguintes registros:

- 1) Professor de Disciplinas Específicas dos Cursos Técnicos de Música;
- 2) Professor de Educação Musical.

Art. 2º — Os candidatos que preencham as condições das Portarias de ns. 427/64, 212/66, 255/58 e do Artigo 1º da Portaria de n. 288/69, terão direito ao Registro de Professor de Educação Musical.

Art. 3º — Ficam revogadas disposições em contrário.

NEY BRAGA

Assim, qualquer pessoa interessada em obter informações a respeito deverá se dirigir ao Centro de Artes, único órgão responsável pela emissão destes Registros.

A DIREÇÃO
CONSERVATORIO E. MÚSICA — ITUIUTABA
CIDADE DE ITUIUTABA — 04/12/1982

Fonte: Acervo do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade.

Apesar de ficar comprovado que a emissão dos registros não era de responsabilidade da diretora, os artigos que a professora Isa Maria Vilela Moura publicou no Jornal Folha de Ituiutaba, alegando que a senhora Guaraciaba estava fornecendo diplomas, causou um desgaste, dando oportunidades para a conjuntura política justificar a sua exoneração. Os fatos históricos demonstraram que determinados personagens deste movimento ansiavam desde a gênese do Conservatório pelo o afastamento da diretora.

Figura 41 - Manifesto dos professores do Conservatório



Fonte: Acervo do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade.

Os professores do Conservatório Estadual de Música de Ituiutaba apresentaram ao Exmo. Senhor Governador Tancredo Neves, ao Senhor Secretário da Educação Dr. Octávio Elísio Alves de Brito e ao Exmo. Senhor Dr. José Fued Dib, presidente do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), um manifesto assinado por 112 funcionários daquele estabelecimento, pedindo a permanência da senhora Diretora Guaraciaba Sílvia Campos.

Em um trecho deste manifesto os funcionários dizem:

Tomamos a liberdade de escrever-vos diante de insistentes comentários que correm, de que, outra pessoa passará a ocupar a Direção de nossa Escola. Como nossa Diretora é pessoa querida por nós, competente, dinâmica, admirada por toda comunidade, tendo sido a fundadora desta escola tornando-a grande e respeitada, não gostaríamos desta mudança. (Jornal Cidade de Ituiutaba)

Subscreveu este manifesto os funcionários do Conservatório Estadual de Música citados no artigo acima, do Jornal Cidade de Ituiutaba.

O pedido da comunidade escolar não foi acatado e Guaraciaba Campos foi exonerada do cargo de direção, mais uma vez os professores expressaram o carinho pela diretora

reconhecendo a importância do Conservatório para cidade de Ituiutaba. No total de 117 professores, apenas cinco não concordavam com a permanência da diretora.

Figura 42 - Manifesto dos professores do Conservatório

Nossas palavras a você, Guaraciaba

Nossa vida é uma jornada. Com pedaços bons, com pedaços maus. Com dias de sol e com dias cinzentos, nublados. Com lágrimas e sorrisos, encontros e desencontros. As mãos da dor semeiam e colhem felicidade também. Sofrimento e alegria, como o joio e o trigo, crescem, vivem e florescem juntos, no campo largo e misterioso do coração. A desilusão, o cansaço, o desalento e a frustração pertencem à mesma essência da vida. São a outra metade da laranja, a parte amarga. São o outro lado da mesma medalha, a face escura.

O que vale e conta é o que fazemos com todo o material pesado, triste e sofrido que o dia a dia coloca em nossos ombros.

Ninguém mais que você, Guaraciaba, soube carregar, com altivez, a sua cruz. Apesar de seu imenso trabalho, deixa todas as ocupações importantes e muitas vezes inadiáveis, para estar à disposição de seus professores, de seus alunos. Interrompida milhares de vezes, volta, com o mesmo sorriso; ao seu intenso labor. O dever é sua única preocupação, não se interessando com o que lhe diz respeito.

Há em você, Guaraciaba, qualquer coisa de franco, de límpido, de suave, que alegre e infunde confiança. Sua força moral lhe vem do preceito de CRISTO — "Fazer o bem aos que vos fazem mal" — Perdoa lealmente, de bom coração, de toda alma, de olhos fechados, sem retorno; sem reserva, sem inquietação.

O trabalho, em nosso Conservatório, torna-se dia a dia mais amplo e mais árduo. E com que galhardia o afronta a grande Diretora, como se tudo lhe fora extremamente fácil e leve. Nada escapa aos seus olhos vigilantes. Tudo percebe. Interessa-se por tudo que concerne aos estudos, por tudo o que pode contribuir para o progresso da comunidade.

Como a Diretora Guaraciaba ama a sua escola, os seus professores os seus alunos! Só este amor foi capaz de transformar o Conservatório Estadual de Música de Ituiutaba em um dos maiores do Estado e quem sabe, do Brasil.

O Centro de Musicalização cuja semente tão pequena brotou em suas mãos dinâmicas, hoje é uma estrela de tão grandeza a iluminar a cultura de nossa cidade.

Quantas vezes nossos pequenos grandes artistas estão participando em festividades nas demais escolas, levando cultura e arte a tantas outras crianças...

Culturalmente podemos afirmar: Ituiutaba antes do Conservatório e Ituiutaba depois do Conservatório. Quem te viu, quem te vê.

Devemos isto a você, Guaraciaba, a sua luta, ao seu trabalho a sua grandeza de alma.

Por tudo isso, Guaraciaba, os seus professores do Centro de Musicalização, querem lhe dizer publicamente e de todo coração:

"Tudo o que é grande, belo e duradouro, nasce de uma crise, de uma dor".

Professores do Centro de Musicalização "Guaraciaba Campos". CIDADE DE ITUIUTABA — 07/12/1983

Fonte: Jornal Cidade de Ituiutaba – acervo CEM- José Zóccoli Ituiutaba.

Nossas Palavras a você, Guaraciaba.

Nossa vida é uma jornada. Com pedaços bons, com pedaços maus Com dias de sol e com dias cinzentos nublados. Com lágrimas e sorrisos, encontros e desencontros. As mãos da dor semeiam e colhe felicidade também sofrimento e alegria, como joio e o trigo, crescem vivem e florescem juntos, no campo largo e misterioso do coração. A desilusão, o cansaço, o desalento e a frustração pertencem à mesma essência da vida. É a outra metade da laranja, a parte amarga. É o outro lado da mesma medalha, a face escura.

O que vale e conta é o que fazemos com todo material pesado, triste e sofrido que o dia a dia coloca em nossos ombros.

Ninguém mais que você, Guaraciaba soube carregar, com altivez, a sua cruz. Apesar do seu imenso trabalho deixa todas as ocupações importantes inadiáveis, para estar à disposição de seus professores, de seus alunos. Interrompida milhares de vezes, volta com o mesmo sorriso; ao seu intenso labor. O dever é sua única preocupação, não se interessando com o que lhe diz respeito.

Há em você, Guaraciaba, qualquer coisa de franco, de límpido, de suave, que alegre e infunde confiança. Sua força moral lhe vem do preceito de CRISTO- "Fazer o bem aos que vos fazem mal." – Perdoa lealmente, de bom coração, de toda alma, de olhos fechados, sem retorno; sem reservas, sem inquietação.

O trabalho em nosso Conservatório torna-se dia a dia mais amplo e mais árduo. E com que galhardia o afronta a grande Diretora, como se tudo fora extremamente fácil e leve. Nada escapa aos seus olhos vigilantes. Tudo percebe. Interessa-se por tudo que concerne aos estudos, por tudo que possa contribuir para o progresso da comunidade. Como Diretora Guaraciaba ama a sua escola, os seus professores, e os

seus alunos! Só este amor foi capaz de transformar o Conservatório Estadual de Música de Ituiutaba em um dos maiores do Estado e quem sabe do Brasil.

O Centro de Musicalização cuja semente tão pequena brotou em suas mãos dinâmicas, hoje é uma estrela de primeira grandeza a iluminar a cultura de nossa cidade.

Quantas vezes nossos pequenos grandes artistas, estão participando em festividades nas demais escolas, levando cultura e arte a tantas outras crianças.

Culturalmente podemos afirmar:

Ituiutaba antes do Conservatório e Ituiutaba depois do Conservatório. Quem te viu quem te vê. Devemos isto a você, Guaraciaba, a sua luta ao seu trabalho a sua grandeza de alma.

Por tudo isso, Guaraciaba, os seus professores do Centro de Musicalização querem lhe dizer publicamente de todo coração:

“Tudo o que é grande, belo e duradouro, nasce de uma crise, de uma dor.”

Professores do Centro de Musicalização “Guaraciaba Campos.”

Cidade de Ituiutaba – 07/12/1983.

As palavras dirigidas à Diretora Guaraciaba demonstram que houve por parte dos professores um reconhecimento da dimensão do trabalho que ela realizou em Ituiutaba em prol do Conservatório. Os educadores que se empenharam na gênese de escolas foram percussores de uma modernidade e abriram portas para outros se profissionalizarem, isto pode nos ajudar a entender a linguagem de gratidão, embora rebuscada e cheia de comparações que nos remetem a ofícios sagrados nas palavras dos professores. A prática educacional, na gênese das escolas brasileiras, pode, sem exagero, ser comparada a um sacerdócio, pois o envolvimento de profissionais que fundaram escolas como a Diretora Guaraciaba era irrestrito. Estes consideravam a escola como uma extensão de si mesma, devido a este fato o desligamento destes educadores de seus postos era doloroso e deixavam um enorme vazio. A relevância do seu trabalho se mostrou na sua habilidade de organizar uma equipe de professores e dar voz àqueles que tinham condições de agregar conhecimentos aos colegas e estabelecer limites para adequar à escola aos padrões estabelecidos da época. O temor dos professores na substituição da Diretora Guaraciaba era que, pelo fato do cargo ser comissionado, qualquer pessoa, mesmo não tendo nenhum envolvimento com a música, poderia ser designada para o mesmo, e isto poderia significar um retrocesso para o Conservatório. A preocupação não era em vão, a nova direção não se comprometeu com o Centro de Musicalização Guaraciaba Campos e logo depois de seu afastamento ele foi descontinuado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pesquisar a origem e o desenvolvimento de escolas como o Conservatório Estadual de Música Dr. José Zóccoli de Andrade, considerando o contexto político, social e econômico que ele esteve inserido, nos fez enxergar a importância deste tipo de pesquisa para as produções historiográficas da educação.

A importância desta pesquisa se baseia em observar como a educação foi fundamental no processo de modernização e averiguar os fatores que privilegiaram determinadas regiões do Brasil em detrimento de outras.

Foi importante constatar como as instituições tornavam-se realidade, em um período de intensa urbanização, com a parceria de personagens “anônimos” e as contribuições voluntárias dos envolvidos no mesmo ideal.

O tema não foi esgotado, resgatamos parte da história desta matriz escolar, quando nos propomos a buscar as suas origens de forma global e também na cidade de Ituiutaba, entretanto foi apenas um recorte histórico, restam ainda outros fatos a serem pesquisados. Podemos nos basear no Centro de Musicalização Guaraciaba Campos: teria ele sido extinto se Guaraciaba não tivesse sido exonerada? Qual foi a sua importância para a qualificação dos professores que tiveram de se adequar para atender uma clientela diferenciada e para crianças e adultos que nunca haviam estudado música? Muitos fatos que estão aparentemente distanciados vivem em nossa memória e nos interpelam que, se investigados, podem nos beneficiar.

Outro fator importante é observar como o ensino de música no Conservatório foi se adequando à nossa realidade, sabendo que ele foi derivado de uma matriz europeia, aparentemente distante a nossa realidade. O momento é propício para reflexões, tendo em vista a implantação da música nas escolas regulares e sabendo da importância desta disciplina na “Educação dos Sentidos” (Rousseau), é interessante buscar novos caminhos.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Introdução. In: GALLET, Luciano. *Estudos de Folclore*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1934.

ARNOLD, Denis. Education in Music, Conservatoires. In: STANLEY, Sadie. *New Grove Dictionary of Music*.

BALANDIER, Georges. *O Poder em Cena Brasília*. Brasília: Universidade de Brasília, 1982. p. 05-78.

BERMAN, Marshall. *Tudo Que é Sólido Desmancha No Ar: A aventura da modernidade*. Tradução: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo Companhia das Letras, 1982.

BESEN, Carlos Lucas. *A Educação Musical na Visão de Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1991.

BOTO, Carlota. *A Escola do Homem Novo: Entre o Iluminismo e a Revolução Francesa*. São Paulo, Universidade Paulista, 1996.

CAMPBELL, Patrícia Shehan. *Lessons From the World: A Cross- Cultural Guide to Music-Teaching and Learning*. Nova Iorque: Schirner Books, 1991.

CARVALHO, Rosana Areal; BERNARDO, Fabiana de Oliveira Bernardo. Caixa Escolar: Instituto Inestimável Para a Execução do Projeto da Educação Primária. *Educação Em Foco*, Juiz de Fora v. 16, n. 3, p. 141-144 2011.

CERTEAU, Michel. *A invenção do Cotidiano*. Rio de Janeiro ed. Vozes, 1996.

CHARTIER, Anne Marie. *Práticas de Leitura e Escrita: História e Atualidade*: São Paulo Autêntica, 2007.

CUNHA, Luiz A; GÓES, Moacir de. *O Golpe na Educação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ESPERIDIÃO, Neide. *Conservatórios: Currículos e Programas sob Novas Diretrizes*. Instituto de Artes-UNESP, 2002a.

_____. Educação Profissional: reflexões sobre o currículo e a prática pedagógica dos conservatórios. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 7, p. 69-74, set. 2002b.

FORQUIN, Jean Claude. *Escola e Cultura: as bases sociais e epistemológicas do conhecimento escolar*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. *Memória Musical de São Carlos: Retratos de um conservatório*. Programa de Pós Graduação em Educação-Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, p. 332, 2004.

_____. Memória Educativa Musical: Retratos de um Conservatório. *XVI Congresso da Associação Nacional e Pesquisa e Pós Graduação em Música (ANPPOM)*. Brasília, 2006.

_____. Funções, representações e valoração do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico. *Revista do Conservatório de Música da Ufpel*. Pelotas, n. 1, p. 166-194, 2008.

GONÇALVES, Lilia Neves. *Educar pela a música: Um estudo sobre a criação e as concepções pedagógico-musicais dos Conservatórios Estaduais Mineiros na década de 50*. Dissertação (Mestrado), Instituto de Arte, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1993.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. 2ª ed. Curitiba: Edição do autor, 2009.

HENNION, Antoine. *Comment la musique vient aux enfants: une anthropologie de l'enseignement musical*. Paris: Anthropos, 1988.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. Etnografia da Performance Musical: identidade, alteridade e transformação. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, nº 24, p. 155 a 184, jul/dez 2005.

IGAYARA, Susana Cecília. *O artista-pedagogo o crítico e as alunas de piano: da análise de uma polêmica entre Antônio Sá Pereira (1888-1966) e Oscar Guanabara (1851-1937) à discussão sobre a presença feminina na educação musical no Brasil*. Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação Universidade do Porto, 2008.

FRANCO, I. M.; SOUZA, S. T. A Juventude Estudantil Representada na Imprensa Escrita de Ituiutaba-MG (anos de 1950 e 1960). *Emblemas - Revista do Departamento de História e Ciências Sociais*. 2011, p. 97.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: Dos Primórdios ao Início do Século XX*. Porto Alegre, ed. Movimento, 1976. p. 34-35.

KINGSBURY, Henry. *Music Talent and Performance: a conservatory cultural System*. Philadelphia, Library of Congress, 1943.

KREUTZ, Lúcio. Escolas comunitárias de imigrantes no Brasil: instâncias de coordenação e estruturas de apoio. *Revista Brasileira de Educação*. Universidade do Vale do Rio dos Sinos, n. 15, 2000.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 1ª reimpressão Campinas: Unicamp, 1990. P. 51.

MAGALHÃES, Justino. *Da Cadeira ao Banco: Escola e Modernização (séculos XVIII-XX)*. Lisboa: LivPsic, 2010.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MARTINS, Raimundo. A função da atualização bibliográfica na disseminação do conhecimento musical. Anais do *I Encontro Anual da ABEM*, Rio de Janeiro, 1992. NEIVA, I. K de Andrade *Educação Musical Escolar: Os argumentos acerca do Canto Orfeônico em Minas Gerais (1920-1960)*. Artigo – Grupo de Estudos e Pesquisa em História da Educação da Faculdade de Educação da UFMG, 2008.

NETTL, Bruno. *Heartland excursions: ethnomusicological reflections on schools of music*. Chicago: University of Illinois, 1995.

PAHLEN, Kurt. *História Universal da Música*. São Paulo, ed. Melhoramentos, 1965.

PEREIRA, S. A. *Psicotécnica do Ensino*. Rio de Janeiro, ed. José Olímpio, 1937.

RAIMUNDO, Martins. Educação Musical: Uma síntese histórica como preâmbulo para uma ideia de educação musical no Brasil do século XX. *Revista da ABEM*, n. 1, maio/1992.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *Escola de Música da UFMG: Um Estudo Histórico (1925-1970)*. Belo Horizonte: Santa Edwiges, 1993.

ROCHA, Tânia Regina. Canto Processo de Homogeneização Cultural em Santa Catarina Via Orfeônico Durante a Ditadura de Vargas. Artigo *IV Congresso Brasileiro de História da Educação*, UFSC, 2002.

ROMANELLI, O de O. *História da educação brasileira: a organização escolar*. 15ª ed. Campinas: Autores Associados, 1998.

SAVIANI, Dermeval. A Educação musical no contexto da relação entre currículo e sociedade. *Anais da ABEM*, 9º encontro, Belém, 2000.

_____. *História das ideias pedagógicas no Brasil*. 2ª ed. Campinas: Autores Associados, 2008. p. 4.

SCHWARCZ, Lília Maritz. *As Barbas do Imperador D. Pedro II, Um Monarca nos Trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Carlos Alberto. *Vozes música ação: Dalcroze em cena, conexões entre a música e a encenação*. Dissertação de Mestrado, USP, 2008.

SOARES, Reinaldo da Silva. Negra Nobreza: reis, rainhas e a aristocracia no imaginário negro. *Revista USP*, São Paulo, n. 69, p. 92- 103, março/maio 2006.

SOSNIACK, Lauren A. *Music And Child Development* Denver ed. Frank R. Wilson, Frank L. Roehmann, 1987.

Tijucana (Ituiutaba M.G de 1950 e 1960). *Cadernos de História da Educação*, v. 9, n. 2, jul-dez. 2010.

SOUZA, S. T.; CASTANHO, S. E. M. Instituições Escolares e a História da Educação no Brasil. In: SOUZA, S. T. RIBEIRO, B. O. L. *Do Público ao Privado do Confessional ao Laico: História das Instituições Escolares na Ituiutaba do Século XX*. Uberlândia: EDUFU, 2009.

SOUZA, Rosa de Fátima. *Templos da Civilização: a implantação da escola primária graduada no estado de São Paulo (1890- 1910)*. São Paulo: UNESP, 1988.

_____. *História da organização do trabalho escolar e do currículo (ensino no século XX primário e secundário no Brasil)*. São Paulo: Cortez, 2008.

SWANWICK, Keith. Ensino de instrumental enquanto ensino de música. Tradução de Fausto Borém de Oliveira e Revisão de Maria Betânia Parezzi. *Cadernos de estudos: Educação Musical*, São Paulo, v. 4/5, p. 7-14, 1974.

- TEIXERA, M. Cecília Sanchez. *Antropologia, cotidiano e educação*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- THOMPSON, Paul; *A Voz do Passado: história oral*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- TOFFANO, Maria Jaci. *As Pianistas dos anos 1920 e a geração Jet-lag: O paradoxo feminista*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- TURNER, Victor. *From ritual to Theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.
- VASCONCELOS, Antônio Ângelo. *O Conservatório de Música, professores, organização e políticas*. Instituto de Educação Musical, 2002.
- VEIGA, Cynthia Greive. *História da Educação*. São Paulo: Ática, 2007.
- VESSILIER-RESSI, Michèle (org.). *Arts Spectacle, ANPE – La Documentation Française*, 1995.
- VILLA-LOBOS, Heitor. *A música nacionalista do Estado Novo Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: DIP, 1941.
- VOIGT, André Fabiano. *A Invenção do Teuto-Brasileiro*. Doutorado em História. Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.
- ZOTTI, Solange Aparecida. *Sociedade, Educação e Currículo no Brasil: dos jesuítas aos anos de 1980*. Campinas: Autores Associados/Brasília: Plano, 2004.

APÊNDICES

Apêndice A – Termo de consentimento



UNIVERSIDADE FEDERAL
DE UBERLÂNDIA

FACED - Faculdade de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação

EMAIL: ppged@faced.ufu.br

Av. João Naves de Ávila, 2121 - Campus S. Mônica - Bloco "G" - CEP: 38400-902 - Uberlândia-MG – Fones:
3239-4212

Autorização

Autorizo a publicação da narrativa, na íntegra ou fragmentos, cedida para o desenvolvimento do projeto de pesquisa: “DE ESCOLA DE ACORDEOM A CONSERVATÓRIO ESTADUAL DE MÚSICA Dr JOSÉ ZÓCOLLI DE ANDRADE (ITUIUTABA-MG 1965-1983) desenvolvido pela aluna Nicula Maria Gianoglou Coelho, orientado pelo prof. Dr. Sauloéber Tércio de Souza.

Declaro estar ciente de que o objetivo desta pesquisa Historiográfica é relatar a gênese do Conservatório Estadual de Música Dr. José Zócolli de Andrade em Ituiutaba no Estado de Minas Gerais, fundado em 25 de novembro de 1965, através do projeto do deputado Luís Alberto Franco Junqueira tendo como preponente a professora de acordeom Guaraciaba da Silva Campos natural da cidade Campo Florido localizada no mesmo Estado, tendo início no governo de José Magalhães Pinto conforme a Lei número 3595.

Uberlândia, 23 de outubro 2014

André Roberto Machado