

---

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

---

O PASSADO PRESENTE NA EDUCAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA:  
UMA ANÁLISE DO GOLPE

FRANCISCO GUEDES PAES



Trabalho de Dissertação apresentado  
ao Programa de Pós-Graduação em  
Educação – UNESP Campus de Rio  
Claro, requisito para obtenção do  
título de Mestre em Educação.

**Fevereiro - 2018**

**FRANCISCO GUEDES PAES**

**O PASSADO PRESENTE NA EDUCAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA:  
UMA ANÁLISE DO GOLPE**

Trabalho de Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Educação – UNESP/ Campus de Rio Claro, como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação.

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marilena A. Jorge  
Guedes de Camargo**

Rio Claro - SP  
2018

780 Paes, Francisco Guedes  
P126p O passado presente na história da educação musical: uma  
análise do golpe / Francisco Guedes Paes. - Rio Claro, 2018  
106 f. : il., figs., quadros

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista,  
Instituto de Biociências de Rio Claro  
Orientadora: Marilena Aparecida J. G. de Camargo

1. Música. 2. Educação musical. 3. Educador musical. 4.  
Subversão. I. Título.

**CERTIFICADO DE APROVAÇÃO**

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: O PASSADO PRESENTE NA EDUCAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA: UMA ANÁLISE DO GOLPE

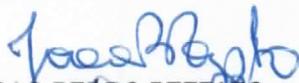
**AUTOR: FRANCISCO GUEDES PAES**

**ORIENTADORA: MARILENA AP J GUEDES CAMARGO**

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em EDUCAÇÃO, pela Comissão Examinadora:



Profa. Dra. MARILENA AP J GUEDES CAMARGO  
Departamento de Educação / UNESP - Instituto de Biociências de Rio Claro - SP



Prof. Dr. JOAO PEDRO PEZZATTO  
Departamento de Educação / UNESP - Instituto de Biociências de Rio Claro - SP



Profa. Dra. CLÁUDIA CRISTINA FIORIO GUILHERME  
Departamento de Educação / FHO -UNIARARAS/Fundação Herminio Ometto de Araras - SP

Rio Claro, 01 de fevereiro de 2018

*Dedico esta dissertação ao Amadeus, companheiro desta escrita.*

## **AGRADECIMENTOS**

À orientadora Professora Doutora Marilena Aparecida Jorge Guedes de Camargo por acreditar em mim e conseguir ver potencialidades que não sabia que tinha ou que pudesse vir a desenvolver. Obrigado por me dar esta oportunidade de crescer enquanto ser humano, por estar comigo neste percurso. Compreendendo seu exemplo de humildade e tranquilidade, pude, ao final desta jornada, ser uma pessoa melhor, mais segura e madura.

Aos membros de minha banca de qualificação e defesa: Profa. Dra. Claudia Cristina Fiorio Guilherme e Prof. Dr. João Pedro Pezzato, pela valiosa análise do trabalho, seus acertados comentários e sugestões e pela paciência.

A Thaís Pancheri pela companhia amorosa, que sempre me socorreu com uma xícara de café e um abraço nos momentos de cansaço e dificuldades.

Ao Gurae, que sempre me incentivou a leitura. À minha mãe Fátima, que sempre cuidou de tudo para que pudéssemos estudar. À querida tia Denise, por ser a pedagoga que pega pela mão e leva ao conhecimento, pelo carinho, conselhos e orientações.

Aos colegas desta caminhada Kassy e Cassiano que sempre ajudam a me manter lúcido diante de tanto trabalho.

Finalmente, agradeço a UNESP, a todos os meus professores e a todos que diretamente e indiretamente fizeram parte deste trabalho.

*A pergunta sobre a racionalização própria à música – e à arte em geral – encontra sua resposta no fato de que, na arte, a racionalização se projeta sobre os próprios meios artísticos. Assim, a racionalização da música é a racionalização dos meios musicais...”*  
(Max Webber, 1995, p. 39-41)

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo discutir a educação musical no Brasil a partir da análise dos documentos do Sumário do Comunismo Internacional, produzidos durante o regime militar brasileiro, a fim de revisar o impacto do percurso histórico-político da educação musical no Brasil a partir da década de 1960 e suas consequências para a educação musical. Por meio da análise, é possível levantar um panorama mais aprofundado sobre as condições em que se deram as perseguições, bem como as condições do ensino musical, da música erudita e das políticas que intervinham diretamente nessa área da educação. Em 1971, o ensino de música sofreu um golpe muito forte quando foi deixado de lado na educação formal, ou seja, quando saiu do currículo escolar. Mas as condições que levaram a essa precarização do ensino de artes não foram repentinas, esse blecaute de aproximadamente 30 anos apenas volta a ver a luz das políticas públicas com a LDB 9394 de 1996. Com a reestruturação da comissão da verdade no Brasil, se inicia um novo percurso de pesquisa, no qual os próprios órgãos de justiça do país garantem o acesso a novos documentos, possibilitando o aprofundamento da pesquisa deste gênero, que passa a ter um aspecto muito importante como ponto de abertura para novas discussões acerca da história da educação musical dentro do regime militar brasileiro.

**PALAVRAS-CHAVE:** Educação Musical. Educador Musical. Música. Subversão.

## **SUMMARY**

This work aims to discuss the need to better understand the image of the musician, music and music educator from the analysis of the documents of the Summary of International Communism, produced during the Brazilian military regime, in order to review the impact of the historical-political music education in Brazil from the 1960s, and its consequences to musical education. Through the analysis it is possible to get a more detailed picture of the conditions under which the persecutions took place, as well as the conditions of music education, classical music and policies that intervened directly in this genre of education. In 1971 the teaching of music takes a very strong blow when it is put aside in formal education, but the conditions that led to this precariousness of the teaching of arts did not arise overnight, this blackout of about 30 years just to see again the light of the public policies with the LDB of 1996. With the restructuring of the truth commission in Brazil, a new research course begins where the country's own judicial organs guarantee the access to new documents, enabling the deepening of the research of this genre, which has a very important aspect as an opening point for new discussions about the history of musical education within the Brazilian military regime.

**KEY WORDS:** Musical Education. Musical Educator. Music. Subversion.

## LISTA DE IMAGENS

<b>Imagem 1</b>	Capa do relatório do Comunismo Internacional	53
<b>Imagem 2</b>	Identificação do documento	54
<b>Imagem 3</b>	Carimbo de identificação do DEOPS	54
<b>Imagem 4</b>	Documento do Sumário 05 de 1971	68
<b>Imagem 5</b>	Documento do Sumário 05 de 1971	72
<b>Imagem 6</b>	Documento do Sumário 01 de 1972	80
<b>Imagem 7</b>	Documento do Sumário 05 de 1973	80
<b>Imagem 8</b>	Documento do Sumário 10 de 1973	85

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b>	Emergência do Conhecimento Intuitivo Segundo Swanwick.	18
<b>Quadro 2</b>	A Aplicação do Canto Orfeônico	33
<b>Quadro 3</b>	Reflexões sobre o nacionalismo, a educação musical	34

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

<b>CBPE</b>	Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais
<b>CGT</b>	Comando Geral dos Trabalhadores
<b>CNV</b>	Comissão Nacional da Verdade
<b>CRPEs</b>	Centros Regionais de Pesquisas Educacionais
<b>DEOPS</b>	Delegacia Estadual de Ordem Política e Social
<b>DOPS</b>	Delegacia de Ordem Política Social
<b>ANI</b>	Agência Nacional de Informações
<b>INEP</b>	Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos
<b>ISEB</b>	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
<b>LDBE</b>	Lei de Diretrizes e Bases da Educação
<b>PNE</b>	Plano Nacional de Educação
<b>SEMA</b>	Superintendência de Educação Musical e Artística
<b>SNI</b>	Serviço Nacional de Informações
<b>UNESCO</b>	Organização das Nações Unidas para Educação Ciência e Cultura
<b>UNICEF</b>	Fundo das Nações Unidas para a Infância
<b>USAID</b>	Agência dos Estados Unidos para o Desenvolvimento Internacional

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO I - O EDUCADOR MUSICAL BRASILEIRO: IMAGENS</b>	
<b>1. A Música na Escola.....</b>	<b>16</b>
<b>1.1 Apontamentos: Educação Estética.....</b>	<b>20</b>
<b>1.2 O percurso histórico e teórico.....</b>	<b>21</b>
<b>1.3 O recorte do problema .....</b>	<b>23</b>
<b>1.4 Procedimentos metodológicos.....</b>	<b>25</b>
<b>CAPÍTULO II - EDUCAÇÃO MUSICAL ANTES DO PERÍODO MILITAR</b>	
<b>2.1 As origens do educador musical brasileiro.....</b>	<b>28</b>
<b>2.2 O canto orfeônico.....</b>	<b>30</b>
<b>2.3 Anísio Teixeira: a fundação e a importância do SEMA.....</b>	<b>35</b>
<b>2.4 Rumos da educação musical nas décadas de 1950 e 1960.....</b>	<b>40</b>
<b>CAPÍTULO III - ORIGEM DOS DOCUMENTOS ESTUDADOS: A IMAGEM DO MÚSICO E DO EDUCADOR MUSICAL BRASILEIRO</b>	<b>45</b>
<b>3.1 Sumários do Comunismo Internacional.....</b>	<b>47</b>
<b>3.1.2 Caracterização do documento.....</b>	<b>50</b>
<b>3.2 À música nos relatórios do comunismo e categorização.....</b>	<b>55</b>
<b>3.2.1 Características comportamentais.....</b>	<b>55</b>
<b>3.2.2 Letras de músicas, estilos musicais e repertório.....</b>	<b>60</b>
<b>3.2.3 Orquestras e óperas.....</b>	<b>62</b>
<b>3.2.4 Perseguições nominais ou a personalidades.....</b>	<b>66</b>
<b>3.2.5 Influências comunistas em evidência.....</b>	<b>73</b>
<b>3.2.6 Divulgação na mídia.....</b>	<b>81</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>84</b>
<b>REFERÊNCIAS E FONTES PRIMÁRIAS.....</b>	<b>89</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>98</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo analisar o contexto histórico político na educação musical do Brasil, para esclarecer o percurso que levou à extinção da educação musical do currículo da escola com a criação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação nº 5.692 de 1971.

A trajetória desta pesquisa coincide diretamente com a minha própria trajetória como professor de música, pois sempre estive ligado com as temáticas que envolvem a arte e a educação, mais especificamente a educação musical, e, estando completamente inserido nesse contexto, como professor, aluno e músico, sempre atuando nos diversos níveis de ensino, do infantil ao ensino universitário, passando inclusive pelo ensino técnico dos conservatórios, acabei me deparando com várias questões e inquietações que me levaram ao caminho da pesquisa, para só assim poder entender o cenário no qual estou inserido.

Tomei contato com a música na década de 90 e acabei, inevitavelmente, trilhando um caminho que muitos outros amigos e companheiros de caminhada musical também trilharam. Na impossibilidade de cursar música na escola regular, ou na impossibilidade de poder pagar pelos meus estudos, fui acolhido numa banda de música popular da Igreja Católica, precisamente na igreja Aparecida, na cidade de Rio Claro, São Paulo, quando a febre da renovação carismática atingia seu auge com o padre Marcelo Rossi, e, conseqüentemente, fazia com que padres, bispos e clérigos passassem a investir mais em instrumentos, equipamentos musicais, garantindo a formação de seu público. Apesar de toda motivação contida nos meus primeiros anos desta trajetória, apenas tive contato com os instrumentos de verdade no porão de uma igreja, onde a contrapartida para ter acesso a esses meios de produção da arte de produção musical era o "tocar na missa".

Quando cursava o Ensino Médio, realizava paralelamente a essas atividades o curso de técnico em mecânica do Instituto Paula Souza, e, ainda nesse período, tive meu primeiro contato com uma orquestra vinculada a uma escola de música, realizando minha matrícula na "Escola Livre de Música professor Fábio Marasca", vinculada à Orquestra Sinfônica de Rio Claro. Ali tive meu primeiro contato com a orquestra, seu conteúdo e sua cultura. Algumas questões começavam a ficar pelo caminho, como, por exemplo, por que foi tão difícil entrar em contato com a música erudita, a ponto de somente tê-lo feito aos

17 anos de idade? Por que era tão difícil entrar em contato com uma cultura musical dita de alta qualidade? Segui meu caminho tocando violoncelo na orquestra e tendo aula com músicos da região. Convivendo com muitos questionamentos sobre a formação musical, dei o próximo passo, inspirado por músicos e estudantes que falavam muito bem do curso. Ao final dos meus estudos do Ensino Médio, abandonei o curso de mecânica para seguir o que estava dentro de mim, me matriculei no conhecido "Conservatório de Tatuí", o CMDCC Carlos de Campos. Sem saber, no ano de 2002 me inscrevi em um curso técnico oriundo de uma política para a educação que tem seus autos situados dentro do regime militar. O conservatório oferece até hoje, desde sua criação, o curso de técnico em instrumento musical, que é o carro chefe da formação da instituição.

Frequentei o conservatório por três anos, chegando até o sexto ano ou nível (de um total de oito), em 2004 fiz um curso preparatório para o vestibular e ingressei na UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas, na modalidade bacharelado em violoncelo. Nessa universidade, com uma grade curricular relativamente versátil, consegui cursar várias disciplinas do curso de Pedagogia da Faculdade de Educação, como por exemplo a disciplina EL211 - Política Educacional: Estrutura e Funcionamento da Educação Brasileira, entre muitas outras, porém isso não dava conta de produzir respostas às minhas inquietações, mas apontava para muitos caminhos sobre as necessárias reflexões acerca da história da educação musical que levava à minha formação e também à história das ações político-educacionais que produziam o cenário da educação musical de 2006.

Nessa época vivia-se o final de um período "bom" para a música erudita e a educação musical no Brasil como um todo. A reestruturação da OSESP, da OSB, Orquestra do Teatro São Pedro, Festival de Campos do Jordão, festivais diversos (em Ourinhos, Curitiba e Fortaleza), Orquestra do Paraná, Philarmônica de Manaus, Sinfônica de Goiás, Orquestra de Minas Gerais, Filarmônica do MS, entre muitas outras.

No cenário educacional, os PCNs de 1997 traziam de volta à escola obrigatoriedade da disciplina de música, o que acabou não ocorrendo como planejado, pois havia uma falta muito grande de professores aptos a lecionar as disciplinas na rede. Em 2016, amparados pelas discussões da década anterior,

foram criados novos cursos de licenciatura em música nas universidades, nas modalidades presencial e a distância.

Ingressei na primeira turma de licenciatura em música da UNICAMP no ano de 2006. Naquela época, a minha curiosidade buscou saber quando foi que esta modalidade do ensino superior, tão importante no processo de formação tanto do leigo como do estudante em qualquer nível de formação, havia desaparecido. Entendi que minha formação é fruto de uma ação política enraizada nos PCNs – Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN p.22), firmados dez anos antes. O próprio documento do PCN recupera de uma forma muito breve a história do ensino de arte no Brasil onde ele aponta a integração entre “diferentes orientações, quanto às finalidades, formação, atuação dos professores”, e denota com clareza que o seu enfoque principal se refere as políticas educacionais, os aspectos filosóficos, pedagógicos, estéticos.

No primeiro momento, as inquietações relacionavam-se com a qualidade do ensino, conteúdo musical e compreensão do cenário musical no qual estava inserido. Seja na minha formação, ou no contexto onde me encontrava, tanto da minha vivência musical cotidiana, erudita ou popular, industrial ou acadêmica, muitas questões encontradas referiam-se à maneira como as pessoas se relacionavam com o conteúdo musical, e se compreendiam seu percurso histórico.

Ao longo deste percurso, no qual buscava entender as questões do cenário atual, foi inevitável olhar para o passado. A fim de entender as origens desta formação e poder vislumbrá-la sob uma perspectiva mais abrangente, tratei então de compreender melhor a história da educação musical brasileira, em busca da minha própria história e dos autores que relatavam os fatos concretos.

Entende-se que no Brasil, após a promulgação da Constituição de 1988, houve um movimento de reorganização da classe dos músicos, rumo ao reestabelecimento da educação musical como parte da formação curricular das escolas de primeiro e segundo grau.

A Constituição Nacional (1988), na Seção I – Da Educação, no artigo 206, diz que “o ensino será ministrado com base nos seguintes princípios: [...] II – liberdade de aprender, ensinar e divulgar o pensamento, a arte e o saber”.

A Constituição de 1988 trazia consigo apontamentos na educação que culminaram em uma nova LDB, que apontava em seu texto as direções do novo modelo de ensino a serem desenvolvidas por todo o país. Apesar da nova LDB não carregar no corpo do seu texto orientações sobre o ensino de arte, tampouco sobre o ensino de música, a nova Constituição trazia à tona novos horizontes sobre o ensino de música, sobretudo o ensino de música nas escolas, onde a ABEM – Associação Brasileira de Educação Musical se estruturou para a organização de seu primeiro encontro, lançando sua primeira revista de pesquisa científica em 1992 (ABEM, 1992).

Além do curso de música, frequentei o curso de Pedagogia, curso este que me ajudou a ter um outro olhar e enfoque sobre a educação musical, e um outro entendimento sobre a ação político-educacional, assim como sua consequente interferência nesta história, entendendo a dimensão das consequências da ação política no fazer musical de escolas, orquestras e conservatórios.

Esta pesquisa investiga, dentro de um enfoque para a educação musical, a imagem do educador musical durante a ditadura, especificamente entre as décadas de 1960 e 1970. A escolha do objeto de estudo é uma consequência do percurso deste pesquisador que escreve. A lei de 1971, neste caso, é o ponto de referência de uma pesquisa que se propôs a levantar a história da educação musical brasileira no século XX, a fim de tornar inteligível a ação política educacional musical que leva às atuais condições de educação e mercado musical.

Neste caso não houve um ponto de partida, mas dois. O primeiro ponto de partida são as origens da educação musical brasileira, tal como é feito de maneira convencional na pesquisa histórica. O segundo, não menos importante, é o próprio momento atual, observando os problemas existentes e fazendo ao mesmo tempo o percurso inverso, olhando a história do presente em direção ao passado.

## CAPÍTULO I - O EDUCADOR MUSICAL BRASILEIRO: CONSTRUINDO UMA IMAGEM

### 1.1 Música e escola

Ao dissertar sobre a educação musical no Brasil, entende-se que este é um campo muito vasto, tanto em questões temporais quanto espaciais. São pelo menos 500 anos de história sem abordarmos sequer a música indígena, o que traria à pesquisa um caráter milenar, de uma riqueza cultural inigualável.

Aqui tratamos da educação formal, e, apesar da especificidade temporal do tema desta dissertação, é necessário estabelecer algumas balizas sobre a maneira que esta pesquisa compreende esse campo. Para entender nosso primeiro marco, utilizaremos os apontamentos de Souza (2000).

Para a autora, a música, o canto e muitos outros saberes sociais passaram na segunda metade do século XIX por um processo de escolarização.

Pode-se dizer que, no século XIX, assistimos à escolarização de vários outros saberes sociais, além do conhecimento científico, como, por exemplo, a ginástica, a música e o canto, os valores morais e cívicos, o desenho, a escrituração mercantil, o sistema de pesos e medidas, as noções de horticultura e arboricultura, os trabalhos manuais, a higiene, a puericultura, a economia doméstica, entre outros. Souza (2000, p.15)

Vive-se neste período que corresponde da metade em diante o século XIX o reconhecimento por parte do estado da educação musical e de sua importância pois profissão de músico passa a ser regulamentada e torna-se um componente da escola regular. Souza (2000, p.15) ainda aponta Ruy Barboza<sup>1</sup> como um dos responsáveis pela construção de um currículo onde a música toma seu lugar na educação do país:

No parecer sobre a reforma do ensino primário, Rui Barbosa propôs um programa enciclopédico tendo em vista a necessidade de ampliação da cultura escolar para o povo, isto é, a formação de uma classe trabalhadora conformada às exigências do desenvolvimento econômico e social do país. Esse programa compreendia: educação física, música e canto, desenho, língua materna, rudimentos das ciências físicas e naturais, matemática e taquimetria, geografia e cosmografia, história, rudimentos da economia política e cultura moral e cívica.

---

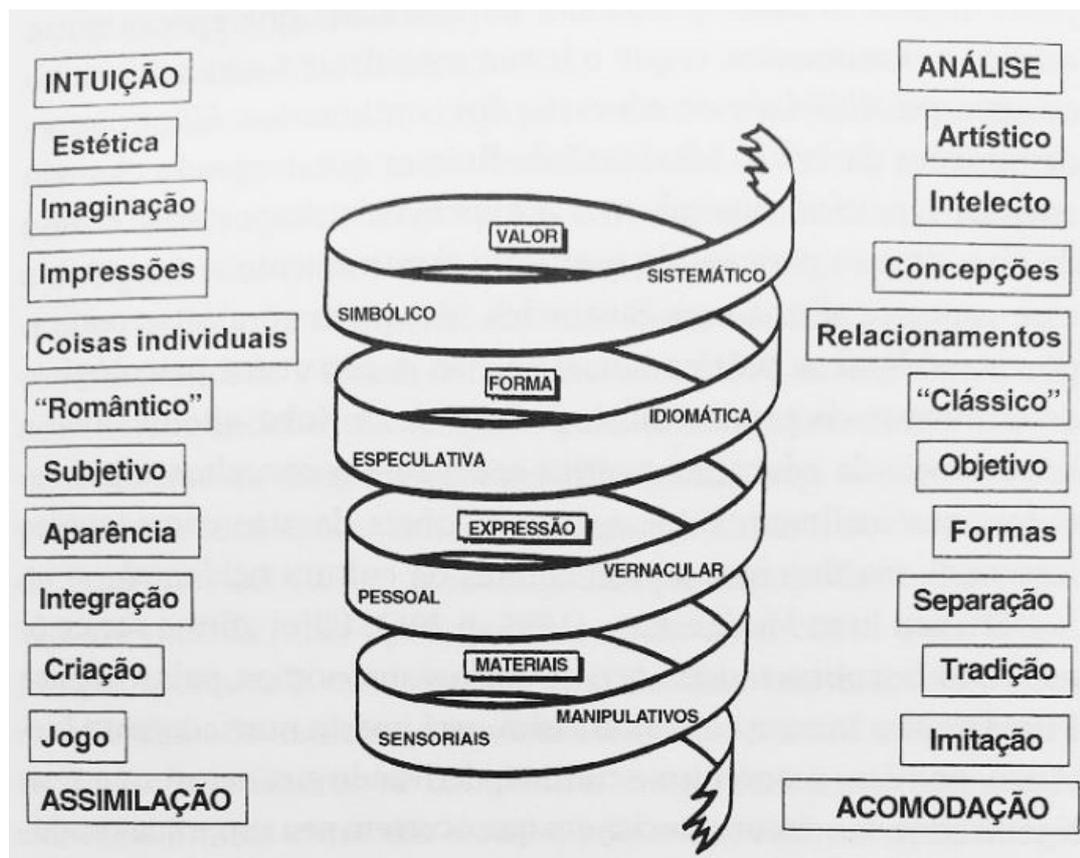
<sup>1</sup> Ruy Barbosa de Oliveira foi um polímata brasileiro, tendo se destacado principalmente como jurista, advogado, político, diplomata, escritor, filólogo, jornalista, tradutor e orador

Observamos também o caráter higienista que deveria ser produzido pela música enquanto componente curricular:

A música produz n'alma uma verdadeira cultura interior, e faz parte da educação do povo. Tem por efeito desenvolver os vários órgãos do ouvido e da palavra, adoçar os costumes, civilizar as classes inferiores, aligeirar para elas as fadigas do trabalho, e proporcionar-lhes um inocente prazer, em vez de distrações muitas vezes grosseiras e arruinadoras. (Barbosa 1947, p. 103)

Com este caráter higienista atravessamos o século, e as novas descobertas da ciência passaram a ter influência no desenvolvimento da educação musical no século que se seguiu. A educação musical passou a ter uma tradição na escola no começo do século XX. Nesse período, essa área de educação para arte e educação estética passou a ser implantado de maneira efetiva nas grades curriculares em escolas das Américas e da Europa. Conforme o século XX avançava, os fenômenos ligados à música passaram a ocupar um maior interesse dos estudiosos. Com o incremento da pesquisa sobre música nas universidades e o advento da profissão psicólogo da música surgiram novos questionamentos, como a tentativa de determinar o que é música ou musicalidade a fim de se desenvolver as bases científicas, filosóficas e epistemológicas da música.(FONTERRADA 2006 p.96).

Num primeiro momento, procurava-se entender o talento musical. Em 1919, na Universidade de Iowa, o professor Carl Seashore criou o primeiro sistema de teste para medir o talento musical. Esses testes consistiam em mais de 200 questões, podendo ser avaliada a percepção dos parâmetros sonoros: altura, duração, intensidade, timbre, distinções rítmicas e melódicas. Essas foram as primeiras experiências de ordem quantitativa, diga-se de passagem, com inspirações positivistas, que tinham por objetivo entender a qualidade de elementos de difícil distinção, dado o seu alto caráter de apreensão de origem subjetiva.



Quadro 1 (Swanwick, 1994, p.87.) (SWANWICK, K. *Musical Knowledge: Intuition, Analysis and Music Education*. London Routledge, 1994 in: FONTERRADA 2005).

Com as pesquisas de Seashore, surgem, concomitantemente, no mundo da ciência, uma quantidade de psicólogos, músicos e estudiosos que passam a propor uma série de procedimentos novos para desenvolver as questões sobre a musicalidade a partir de embasamento científico. Esses apontamentos históricos relacionam-se temporalmente com algumas teorias novas da educação e da psicologia, como, por exemplo, o construtivismo de Jean Piaget ou a teoria histórico-cultural de Lev Vygotsky. Entende-se, portanto, que a música, a educação e a psicologia passaram a trabalhar juntas no começo do século XX, dando o primeiro pontapé nas pesquisas avançadas do gênero dentro do modelo de ciência conhecido.

É nesse contexto que um desdobramento possível da música se mostra relevante dentro da Educação Escolar, pois cria uma rede de significados dentro da psicologia do desenvolvimento, da psicologia social e da psicologia da arte.

Apesar de não haver uma efetiva discussão sobre a música, Lev Semionovich Vygotsky, em uma de suas primeiras obras, *Psicologia da Arte*, cria uma base sólida na psicologia para desenvolvimento e aplicação de um gênero que foi desenvolvido em diversas vertentes que permearam as discussões sobre música e educação durante o século XX, perpassando até mesmo a própria produção musical e artística, que atravessou o século desde meados do final do Romantismo musical, ou seja, de composições de Arnold Schoenberg e seus discípulos, chegando até mesmo à música eletroacústica.

Na América do Norte houve reverberações desse modelo psicológico musical aplicado na escola dentro dos processos de composição, improvisação, execução musical, escuta, tema desenvolvido, entre outras características musicais<sup>2</sup>. Nesse caso, percebemos que as primeiras pesquisas da educação musical, da psicologia da educação musical ou da psicologia da música, refletiram por quase um século nos estudos científicos da psicologia do desenvolvimento, dando à música dentro da psicologia da arte uma vertente de estudo própria, sem se dissolver de sua base de estudos oriunda da psicologia da arte firmada no começo do século.

Com o desenvolvimento das atividades de educação musical no começo do século coincidem nas décadas seguintes a influência da Escola Nova, que será apresentada a música por Anísio Teixeira<sup>3</sup>. No Brasil segundo Nagle (1974, p. 190), deu-se entre os anos de 1920 e 1929:

a ampliação da rede escolar, o melhoramento das condições de funcionamento das instituições escolares existentes, a criação de novas instituições, até mesmo de caráter paraescolar – com o que se estende o raio de ação da escola e novas funções lhe são atribuídas.

Entendemos, portanto, que a construção do caráter da educação música na transição do século XIX para o século XX tinha em sua política a característica de dar a população pobre e considerada infantilizada um arcabouço maior de

---

<sup>2</sup> The musical mind (SLOBODA 1985). (the development of psychology of music (DAVID HARGREAVES 1986) (Dianne Deutsch the psychology of music (1982).

<sup>3</sup> Anísio Spínola Teixeira foi um jurista intelectual, educador e escritor brasileiro. Personagem central na história da educação no Brasil nas décadas de 1920 e 1930, difundiu os pressupostos do movimento da Escola Nova, que tinha como princípio a ênfase no desenvolvimento do intelecto e na capacidade de julgamento, em preferência à memorização.

vivências da sociedade burguesa para que o convívio social se tornasse algo mais apropriado aos interesses da sociedade industrializada.

### **1.1 Apontamentos: Educação Estética**

Sobre as condições em que se desenvolveram as iniciativas musico-educacionais de Rui Barbosa apontamos a literatura estética dos textos de Schiller<sup>4</sup>. Após o contato com a sinfonia 9 de Beethoven, que inclui em seu texto o a poesia de Schiller. No seu livro Educação Estética do Homem que do final século XVIII, influenciado por uma nova condição burguesa que procurava um sentido em sua vida, Schiller apresenta uma referência estético educacional dentro das condições históricas do Iluminismo, neste caso de um Iluminismo alemão, que também tem suas bases estéticas de caráter musical construídas no sólido alicerce musical erudito da contrarreforma. Esses valores estéticos e musicais oriundos do período barroco tiveram, sim, um desdobramento significativo nas músicas clássicas e românticas. Tanto na construção do texto da Nona Sinfonia de Beethoven como na construção do texto A Educação Estética do Homem, que se denota aqui, são os valores pelos quais o modelo de sociedade europeia valorizava pela primeira vez a autonomia do músico enquanto criador, artista e compositor. Constituía-se também nestes valores os atributos estéticos que o homem artista deveria carregar consigo.

A percepção da educação estética, da educação estética musical e do significado da arte se desenvolvem de maneira aprofundada na obra de Theodor Adorno. Adorno aponta que o desenvolvimento da arte está vinculado ao surgimento da indústria, onde a Indústria Cultural posta a arte entre os bens de consumo. Para o autor, a ciência da arte tornou-se sintética, falsa, enfeitada<sup>5</sup>.

Vamos pensar aqui que algumas reflexões são necessárias quando o assunto envolve música, consumo, escola, educação musical e educação estética. Essas reflexões passam necessariamente pelo pensamento de Adorno, pois o autor é um marco teórico para o campo da sociologia da música, apresentando ponderações filosóficas sobre o processo de formação do ouvinte,

---

<sup>4</sup> Johann Christoph Friedrich von Schiller, mais conhecido como Friedrich Schiller, foi um poeta, filósofo médico e historiador alemão.

<sup>5</sup> Teoria Crítica Estética e Educação; Editora de Autores Associados/Editora UNIMEP 2001.

sobre a Indústria Cultural e a construção ideológica simbólica dentro do fenômeno de consumo da arte.

## **1.2 O percurso histórico e teórico**

No processo de investigação, quando se olha para o passado em direção ao presente, busca-se entender, a partir de uma linearidade inicial, os vários percursos de uma História. Nesse percurso passado-presente os caminhos são escolhidos conforme o surgimento de diversas bifurcações históricas, que dão ao autor do objeto de pesquisa diversas possibilidades de entendimento desse caminho.

É possível perceber, portanto, um emaranhado de fios onde várias pontas foram cortadas e muitas outras foram emendadas, dando à trama uma diversidade de caminhos ricos e vastos. Penso que nesse caminho, ou nesse fio de trama, o pensamento binário de início e fim do fio do tempo existe, mas aqui ganha uma nova dimensão, pois, uma vez cortados, os fios ganham várias pontas, que se isolam ou se entrelaçam, e a riqueza se dá pela escolha dos vários pontos de partida e chegada da investigação. Os cruzamentos ou nós detêm características próprias, que permitem que cada linguagem temporal e espacial dialogue de maneira diversa com um determinado ponto.

Mas qual o sentido de todas estas explicações uma vez que este emaranhado é muito complexo? O sentido reside no diálogo entre a simplicidade e a complexidade da ciência na sua aplicação, que trata da consciência dos emaranhados multiculturais humanos, da complexidade do todo e da simplicidade do olhar que vê o todo de fora como uma coisa só. Trata-se de um ponto de partida, mas não de um ponto de chegada, pois não há retorno, uma vez que o retorno é a escolha de um ponto de partida num emaranhado que já se perdeu.

O problema deste trabalho surge da minha experiência no campo profissional. Desde meados de 2003 atuo como aluno, professor, músico de orquestra, músico popular, coordenador, dentre muitas outras funções, que me apresentaram a problemas seríssimos nas áreas de formação e desenvolvimento da educação musical. Uma vez constatada a variedade e a grande quantidade desses problemas, iniciei uma busca a fim de conhecer a

origem dos mesmos, já que as soluções se apresentam de forma positiva apenas em locais isolados, dentro de microestruturas que não envolvem a ação do Estado.

No centro da metodologia desta dissertação encontra-se um gênero historiográfico recente, visto que a publicação do livro de Andreas Huyssen, professor de literatura comparada na Universidade de Columbia, em Nova York, apontado nesta bibliografia, tem sua primeira edição brasileira impressa no ano de 2014.

Mas os pontos de uma história não estão numa linha, e sim numa rede onde muitos acontecimentos se entrelaçam para produzir uma história muito mais complexa, que é produto e consequência de símbolos e signos que influenciam os significados e as tensões do mundo em que vivemos. Essa releitura da história a partir da conexão desses pontos é o foco da abordagem da memória dentro da metodologia.

A política da memória é um fenômeno que aconteceu nas décadas de 1980 e 1990, oriunda de uma necessidade dos alemães sobre como lidar com a história da Segunda Guerra Mundial e do Holocausto. Essa questão de como lidar com passados problemáticos (no caso do Brasil, o período militar) começou a substituir a questão das utopias e da imaginação sobre o futuro nas esferas ocidentais. O início do século XX foi marcado por diversas formas de utopias tais como o fascismo, o comunismo e a modernização ao estilo americano. Essa imaginação temporal entrou em colapso e enfraqueceu em meados dos anos 1970, e é a partir daí que a memória, ou a política da memória cria força.

Em primeiro plano, sua origem remonta aos escritos de Hannah Arendt sobre o julgamento de Eichmann em Jerusalém (HUYSSSEN, 2014, p.13) pois, a partir deste acontecimento histórico, os depoimentos passaram a ter um papel importante num julgamento político uma vez que os depoimentos das testemunhas tiveram um papel mais importante que o dos réus e até mesmo da acusação dentro do processo. A partir disso passou-se a dar crédito à ideia de que depoimentos individuais, apesar da confiabilidade das lembranças, eram um aspecto importante da aceitação do passado. Depois disso se tornou um pensamento aceito em várias comissões da verdade em vários países.

Por volta de 1990, Jan Assman, um egiptólogo alemão, criou um novo termo, "Mnemo-história", que seria um subcampo da historiografia, trazendo a

noção de que a história é objetiva e a memória subjetiva. Memória e história agora têm uma ligação e passaram a fazer parte da esfera acadêmica com uma outra conotação, onde o ceticismo dos historiadores ao discurso da memória acabou por adquirir um novo significado nos últimos vinte ou trinta anos (HUYSEN, 2014, p.34).

Com a criação das comissões da verdade no Brasil e na África do Sul na década de 1990 a historiografia mudou nos últimos 50 anos, e essas alterações trouxeram novas contribuições à análise da história da educação e, conseqüentemente, à educação musical.

Esta reflexão parte da história pessoal do pesquisador refletindo a constatação de Fonterrada (2005) de que a LDB de 1971 apaga toda a luz existente na educação musical pública do Brasil até então, e promove um apagão de quase trinta anos, revertido a duras penas a partir da década de 1990 por iniciativas da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM), hoje com um caráter sólido, organizado e produtivo, encontrada num campo de atuação político educacional para o qual este trabalho vislumbra oferecer contribuições, segue:

A educação musical ficou ausente no currículo da escola por cerca de trinta anos e só voltou a ser contemplada pela LDB no ano de 1996. A crise da educação musical no Brasil tem seu início, após a declaração do ato institucional nº 5, quando o então governador do estado de São Paulo Laudo Natel estava em seu primeiro mandato. Já no seu segundo mandato a partir de 1971, os educadores musicais desapareceram da escola, após a promulgação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação n. 5.692 de 1971, quando o ensino de música foi substituído pela atividade de Educação Artística.

É a partir desta constatação gerada pelo percurso de pesquisa que o objeto de estudo é escolhido e aprofundado dentro desta investigação.

### **1.3 O recorte do problema**

Ao longo do percurso desta pesquisa foi possível encontrar trabalhos que abordavam temas semelhantes, que utilizavam perspectivas diferentes e apontavam novos problemas. O mapeamento se deu em longo prazo, uma vez

que se propunha a entender o máximo possível das dinâmicas do campo estudado.

Dentro da minha trajetória no curso de Pedagogia, encontrei nas disciplinas de História da Educação um material de pesquisa muito rico, porém pouco aprofundado. Nos arquivos de jornais impressos disponíveis na internet fiz a minha primeira delimitação do objeto de estudo a partir da constatação de que esse material fornecia apontamentos sobre esse período que se julga obscuro na história do Brasil, apontado por Fonterrada (2005) como um período de escuridão para a música.

A fala de músicos importantes em jornais nesse período de escuridão, já a partir de meados dos anos de 1970, apontava para o fato de que o ensino de música tinha um bom desenvolvimento sob a tutoria do inigualável músico brasileiro maestro Heitor Villa Lobos que, inspirado por Mário de Andrade, moveu grande esforço para mobilizar a educação musical em âmbito nacional. Aponta por exemplo César Camargo Guarnieri na Folha de São Paulo. Em 25 de setembro de 1978:

Qualquer tentativa de se melhorar a qualidade do ensino musical sempre é vetada. E o que temos como panorama na nossa frente não é nada animador. A maior parte dos conservatórios são verdadeiras arapucas preocupadas apenas em arrancar o dinheiro do aluno. Como é que o responsável por um conservatório, além do mais, pode ser uma pessoa que não conhece composição, como dentistas ou tocadores de sanfona que existem por aí. O dinheiro que se investe em certos setores da vida brasileira é absurdo e, a cultura, mais uma vez fica de lado. Cultura não é uma coisa para se renegar. Um país se mede pela sua intelectualidade e parece que não estamos assim tão bem. Por tudo isso é que ainda digo que muita coisa tem que ser feita pela música.

Neste material jornalístico temos dois pontos importantes na pesquisa. O primeiro deles refere-se ao fato de que apesar da censura, da ação tendenciosa de editoriais jornalísticos e, levando-se em consideração que a educação musical brasileira é moldada pelos músicos, e não pelos políticos ou entusiastas, percebe-se que muito material crítico foi publicado nos jornais referindo-se à alteração das políticas educacionais para o ensino de arte não as relacionando diretamente com o regime implantado. O segundo refere-se ao fato de que o regime tecnicista somado à implantação da Lei nº5.692/71 cria nesta década, uma série de problemas práticos que foram amplamente discutidos nos jornais.

Portanto, a natureza do recorte, da delimitação dos problemas e dos objetivos desta pesquisa tem como ponto central o ano de 1971, mas inclui também os caminhos que levaram a esse ponto e suas consequências imediatas, levadas a uma perspectiva crítica da Educação para a Arte.

#### **1.4 Procedimentos metodológicos**

Ao longo da elaboração da primeira versão do projeto de pesquisa, ainda no processo de soprar a névoa que obscurecia a problemática da interferência da ação política e suas consequências na educação para a arte, houve a constatação de um emaranhado de fatos e questionamentos sobre a real dimensão e profundidade do assunto. Com o aprofundamento da leitura, muitas ideias e apontamentos surgiram. No entanto, no desenvolvimento do processo de adequação metodológica infelizmente algumas questões acabaram ficando para um outro plano de estudo.

Para o desenvolvimento da pesquisa foi utilizada a análise documental com base numa metodologia qualitativa. Deve-se levar em consideração o fato de que este estudo trabalha com a memória sob uma perspectiva relativamente nova no Brasil, fundamentado no trabalho do autor Andreas Huyssen, que trata da utilização da memória do pós-guerra baseado em análises da arte do século XX, onde o discurso torna-se chave para o desenvolvimento metodológico.

O início desta pesquisa se desenvolve baseado num necessário levantamento histórico bibliográfico que visa localizar onde as atividades musicais e educacionais se entrelaçam até compreendermo-las.

A partir deste ponto da pesquisa apontamos a análise documental como centro do desenvolvimento metodológico da dissertação. Justifica-se primeiro o título, entendendo que o campo de investigação social e temporal estão intimamente ligados:

as sociedades humanas existem num determinado espaço cuja formação social e configuração são específicas. Vivem o presente marcado pelo passado e projetado para o futuro, num embate constante entre o que está dado e o que está sendo construído (MINAYO, 2001 p.13)

Também se justifica aqui a linguagem de escrita que hora assume a primeira pessoa dada a ligação de seu interlocutor com o conteúdo analisado e hora se distancia do campo para que uma nova forma de se enxergar a pesquisa delinear-se:

não é apenas o investigador que dá sentido a seu trabalho intelectual, mas os seres humanos, os grupos e as sociedades dão significado e intencionalidade a suas ações e a suas construções, na medida em que as estruturas sociais nada mais são que ações objetivadas (MINAYO, 2001 p.14)

Minayo (2001, p.215) também aponta para as questões metodologias que envolvem a construção da identidade entre sujeito e objeto científico:

existe uma identidade entre sujeito e objeto. A pesquisa nessa área lida com seres humanos que, por razões culturais, de classe, de faixa etária, ou por qualquer outro motivo, têm um substrato comum de identidade com o investigador, tomando-os solidariamente imbricados e comprometidos, como lembra Lévi-Strauss<sup>6</sup> (1975): "Numa ciência, onde o observador é da mesma natureza que o objeto, o observador, ele mesmo, é uma parte de sua observação".

Apresentado o lugar do observador na pesquisa, neste caso como participante de sua própria história, as buscas pelas informações de caráter histórico e documental passam a se justificar dentro da metodologia:

pesquisa consiste numa busca mais sistemática daqueles dados que o pesquisador selecionou como os mais importantes para compreender e interpretar o fenômeno estudado. (LUDKE e ANDRÉ, 2014 p. 9).

Entendemos portando que a escolha dos Sumários do Comunismo Internacional se trata de um documento que de certa maneira expõe a imagem do músico que se identifica com esta história de educação musical. Justifica-se:

Os dados coletados são predominantemente descritivos. O material obtido nessas pesquisas é rico em descrições de pessoas, situações, acontecimentos; inclui transcrições de entrevistas e de depoimentos, fotografias, desenhos e extratos de vários tipos de documentos. Citações são frequentemente usadas para subsidiar uma afirmação ou esclarecer um ponto de vista. Todos os dados da realidade são considerados importantes. O pesquisador deve, assim, atentar para o maior número possível de elementos presentes na situação estudada, pois um aspecto supostamente trivial pode ser essencial para a melhor compreensão do problema que está sendo estudado. Questões aparentemente simples, como: por que as carteiras nesta escola estão dispostas em grupos nas primeiras fileiras nas terceiras e quartas séries? e, outras desse tipo,

---

<sup>6</sup> LÉVY-STRAUSS, C. "Aula Inaugural". In: Alba Zaluar (org.). Desvendando máscaras sociais. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975, p. 211-244.)

precisam ser sempre colocadas e sistematicamente investigadas. (LUDKE e ANDRÉ, 2014 p. 12).

Portanto, dado o percurso histórico da investigação e seu amplo campo de investigação, assumimos a pesquisa documental como norteadora da investigação.

## **CAPÍTULO II - UM PANORAMA SOBRE A EDUCAÇÃO MUSICAL ANTES DO PERÍODO MILITAR**

### **2.1 As origens do educador musical brasileiro**

A educação musical brasileira formal sempre foi oriunda de valores originados na Europa após o descobrimento, quando os primeiros educadores do país eram os jesuítas, e é nessa época que é originada a educação como conhecemos nas escolas. Na prática e na ação desta educação conceitos são importantes e refletem o rigor metodológico militar, com uma base possível na educação musical grega e romana:

era grande o valor atribuído à música, pois acreditava-se que ela colaborava para a formação do caráter e da cidadania...os cantos conferiam aos jovens um senso de ordem, dignidade, obediência às leis, além da capacidade de tomar decisões (FONTERRADA, 2005, p. 26).

Além de colocar em evidência a capacidade de controle social, segue a apropriação do estado por esta ferramenta de educação Greco Romana:

Do mesmo modo, em Atenas, sob a legislatura de Sólon, esperava-se manter a moral e a cidadania responsável, base do bem comum, do poder e da fama do Estado, por meio da educação musical. (FONTERRADA, 2005, p.27)

Deve-se levar em conta também uma característica que se refere à capacidade do colonizador de subjugar e impor, neste caso, a cultura lusitana, desconsiderando a cultura e os valores locais, substituindo-os pelos da pátria portuguesa. Após o descobrimento a partir do século XVI, a educação no Brasil acompanhava, ou pelo menos tentava acompanhar, os modelos europeus ligados à escolarização. Logo, sua educação musical não poderia ser diferente:

Quem teve a oportunidade de assistir ao filme “A missão”, deve lembrar-se da orquestra formada por meninos índios, que retrata muito bem essa condição (FONTERRADA, 2005, p. 208).

Essas orquestras de meninos índios tratavam-se das tradições jesuítas de educação musical, que por seu caráter laico e pela sua não vinculação

obrigatória com o estado apresentam apenas embriões do que seria a educação musical do século XX.

O Padre Cardim, que foi reitor do colégio da Bahia, visitou várias missões entre os anos de 1583 e 1590. Relata que, no comum das aldeias, há escolas de ler e de escrever, aonde os padres ensinam os meninos índios: e alguns, mais hábeis também ensinam a contar, cantar e tanger; tudo tomam bem, e há já muitos que tangem flautas, violas, cravos e oficiam missas em canto d'órgão, coisas que os pais estima muito. Estes meninos falam português, cantam a noite a doutrina pelas ruas, e encomendam as almas do purgatório. (ARANHA, 2006, p.145)

Com a ordem jesuítica fundada por Inácio de Loyola, e dentro de seus princípios metodológicos, originou-se no Brasil a primeira proposta pedagógica em educação musical, na qual os curumins das missões eram “treinados” e aprendiam música e autos europeus.

Em 1808 com a chegada da família real de Portugal ao Brasil, a situação se modificou, pois, a música, até então restrita à Igreja, estendeu-se aos teatros, que costumavam receber companhias estrangeiras de óperas, operetas e as zarzuelas de origem espanhola. No entanto, não há uma referência clara sobre a modificação das estruturas de ensino da música a não ser pelo repertório predominantemente europeu (FONTERRADA, 2005 p.209).

Em 1854 foi instituído oficialmente o ensino de música nas escolas públicas brasileiras. O próximo passo importante se deu com a Proclamação da República em que pela primeira vez, com a publicação do decreto n.981 de 28 de novembro de 1890, passou-se a exigir a “formação especializada do professor de música”, quando então a profissão do professor de música começava a se estabelecer. A partir daí era possível prever o seu desenvolvimento e fortalecimento (FONTERRADA, 2005, p 210.) Já no século XX, algumas novidades contribuíram para dar um novo alento à educação musical, aqui já visível a influência da escola nova.

O professor Anísio Teixeira, discípulo de John Dewey – cuja filosofia influenciara muito a educação brasileira-, ao fazer a proposta da Escola Nova, trouxe ao Brasil as ideias de seu mestre, segundo as quais, a arte deveria ser retirada do pedestal que se encontrava e colocada no centro da comunidade. (BARBOSA, 1992, p.32).

Dewey<sup>7</sup> aponta em sua obra para a arte como elemento central da educação, no entanto sua visão considerada pragmática acabou ofuscando em sua obra esta condição.

## 2.2 O canto orfeônico

A década de 1930 apresenta-se para o Brasil como ponto de partida para a educação musical no âmbito nacional. Nesse período, com o final da velha República e com a consolidação do Estado Novo, músicos eruditos, intelectuais, pedagogos, entre outros personagens da escola, criaram dentro de novas perspectivas educacionais um cenário propício ao desenvolvimento de políticas públicas que abordassem com rigor e respeito a educação musical, tal como ocorria em outros países. Nesta primeira fase, que alcança um período de quase 20 anos, especialmente depois de 1937, foram realizados muitos eventos dentro das escolas públicas e privadas, nas quais o cotidiano das aulas tinha como metodologia e base de desenvolvimento o canto orfeônico.

Com a reforma Francisco Campos<sup>8</sup>, o canto orfeônico passou a ser uma matéria obrigatória no currículo do ensino secundário. Essa disciplina, em seus objetivos, tinha como proposta desenvolver a percepção e a capacidade disciplinar do aluno através do canto, "transformando o aluno em um mediador fundamental entre o poder público e as massas políticas, esse era o texto da nova legislação". Segundo as determinações legais, a programação central da disciplina deveria ser formada por hinos e canções patrióticas, que tinham como objetivo "desenvolver no aluno a capacidade de aproveitar a música como meio de renovação e formação moral, intelectual e cívico" proporcionando-lhe "o necessário meio de adestramento dos órgãos auditivos e da fonação" (ibidem decreto número 19.890, de 18 de abril de 1931).

O grande trânsito de músicos dado pelos movimentos migratórios após a Primeira Guerra Mundial trouxeram também à música tupiniquim um caráter que

---

<sup>7</sup> John Dewey foi um filósofo, pedagogo e pedagogista norte-americano. É considerado o expoente máximo da escola progressiva norte-americana

<sup>8</sup> Nome da primeira reforma educacional de caráter nacional, realizada no início da Era Vargas (1930-1945), sob o comando do ministro da educação e saúde Francisco Campos. Essa reforma, de 1931, foi marcada pela articulação junto aos ideários do governo autoritário de Getúlio Vargas e seu projeto político ideológico, implantado sob a ditadura conhecida como "Estado Novo".

já havia sido inserido na poesia brasileira, e em outros movimentos artísticos, o que se convencionou chamar na música de nacionalismo musical.

Neste movimento, compositores e maestros como Francisco Mignone, Lorenzo Fernandes, Camargo Guarnieri, Villa Lobos, entre outros, estavam dentro de um processo de incorporar elementos da música popular, folclórica e rural em suas obras, como a base da verdadeira expressão artística brasileira, e que deveria ser cuidadosamente separada - segundo as considerações da época - das formas deletérias praticadas na cidade, com suas tendências para o popularesco de apelo fácil e para a degradante influência estrangeira.

Villa Lobos e os entusiastas deste modelo de educacional, imaginaram um povo em uma classe musical dotada de uma sonoridade natural e verdadeira, seria este povo" o depositário da Alma da nação brasileira (WISNICK, 1982, p.131)

este povo rústico, bom e ingênuo das pequenas cidades do grande sertão nacional diferia profundamente de um outro que, nas grandes cidades, aparecia como seu contrário: "as massas urbanas, cuja presença democrático-anárquica no espaço da cidade (nos carnavais, nas greves, no todo dia das ruas) espalhada pelos gramofones e rádios através do índice do samba em expansão, provocava estranheza e desconforto". As reflexões sobre as raízes nacionais da música brasileira, que muitas vezes cruzavam-se com as pesquisas sobre folclore e com estudos etnográficos das populações do interior do país, encontraram na década de 1930 um solo fértil para se desenvolver, não mais como um debate musicológico, e sim como parte das políticas públicas implementadas pelas instituições culturais do Estado brasileiro. (PARADA, 2008, p.174).

Villa Lobos, além de ser o personagem central da música erudita no Brasil, peça-chave das reflexões da música popular brasileira e da música erudita internacional, é também fundamental para a história da educação musical do Brasil<sup>9</sup>.

Entre os anos de 1937 e 1946 o ensino do canto orfeônico no Brasil teve como resultado documental de suas atividades e projetos ligados à educação musical a produção de dois relatórios como "parte das políticas culturais do estado novo" (VILLA LOBOS, 1946, p.502).

---

<sup>9</sup> Neste ponto abro um parêntese para deixar como reflexão a capacidade visionária do professor Anísio Teixeira em conseguir transportar a genialidade de Villa-Lobos para o campo da educação, no qual não apenas desenvolveu um modelo plausível em sua época, como também plantou sementes da educação musical de resultados frutíferos até os dias de hoje.

Parada (2008, p.174) apresenta Villa-Lobos em seus relatos como um dos muitos intelectuais de sua geração que participaram efetivamente de uma ruptura na ordem cultural da sociedade brasileira. A partir de movimentos de 1930, "a atmosfera da música nacional era de incompreensão, tinha um caráter de crescente materialidade das multidões", desinteressadas de qualquer espécie de cultura e divorciadas da grande e verdadeira Arte Musical, o que produzia um grande mal-estar entre os artistas e intelectuais.

Parada (2008) define Villa-Lobos como reivindicador em sua época da renovação moral e cívica das massas. Por meio do desenvolvimento da música nacional, o autor afirma que nas ações do músico havia um direcionamento para organização de uma campanha pelo ensino popular de música. Villa Lobos tinha um público jovem escolar, e trazia dentro de sua metodologia a centralidade do canto orfeônico<sup>10</sup> como fator de "energia cívica revitalizadora e o poderoso fator educacional". No Brasil, o canto orfeônico era conhecido e praticado desde 1912, mas somente com o trabalho de Villa-Lobos ganhou alcance e importância no cenário musical educacional.

O canto foi apresentado na sala de aula como ferramenta de estudo do conhecimento estético e estético musical. Além disso, apresentava-se como projeto de cultura cívica, pois, para o próprio Villa-Lobos, o canto orfeônico tinha uma finalidade pragmática: "a construção de um ambiente cotidiano de solidariedade e disciplina, e sua prática não deveria ser confundida com manifestações de ordem puramente estética" (PARADA, 2008, p.176).

O começo da década de 1930 é marcado como início da época em que Villa-Lobos decidiu viajar pelo país. Nessa época, percorreu cerca de 60 cidades do interior do estado de São Paulo fazendo conferências e demonstrações com o objetivo de elucidar a sua prática musical educacional aos seus formadores. Através do SEMA - Superintendência de Educação Musical e Artística foi realizado um projeto para formar professores capazes de ministrar as primeiras noções de música e o canto orfeônico nas escolas públicas de todo o Brasil. O SEMA foi, sobretudo, um grande projeto de formação desses professores de música, onde a contribuição do maestro Villa-Lobos no canto orfeônico se converteu no maior movimento de educação musical de massas ocorrido no

---

<sup>10</sup> O canto orfeônico" originado do francês "orphéon" uma tradição do século XIX em quase toda Europa, designando o canto coral à capela

Brasil, porém, a imagem do movimento acabou ficando profundamente ligada ao governo de Getúlio Vargas sobretudo pelo cunho nacionalista.

Nas cidades por onde Villa-Lobos passava, seja munido de seu violoncelo, violão, violino, seja ao piano com coros ou orquestra, eram distribuídos, com auxílio das autoridades administrativas locais, folhetos ou panfletos contendo esclarecimentos sobre a finalidade cívica da música em detrimento de uma postura de agressão estética ou de divertimento

<b>Implantação do Canto Orfeônico</b>	
Villa-Lobos é oficialmente convidado por Anísio Teixeira, em 1932	<ul style="list-style-type: none"> <li>- em 5 meses realiza 1ª apresentação pública;</li> <li>- divide os cursos de orientação e aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico em 4 etapas:               <ol style="list-style-type: none"> <li>1) Curso de declamação rítmica</li> <li>2) Curso de preparação ao ensino do Canto Orfeônico</li> <li>3) Curso especializado de Música e Canto Orfeônico</li> <li>4) Curso de Prática de Canto Orfeônico;</li> </ol> </li> <li>- cursos 1 e 2: professores de escola primária;</li> <li>- curso 3: professor especializado;</li> <li>- curso 4: caráter eminentemente prático - reuniões e estudos voltados aos métodos de ensino, programas, análises.</li> </ul>
Preocupações	<ul style="list-style-type: none"> <li>- preocupação com o texto;</li> <li>- fornecer subsídios para executar corretamente os hinos oficiais;</li> <li>- unificação nacional.</li> </ul>
Outras iniciativas	<ul style="list-style-type: none"> <li>- curso de Especialização de Música Instrumental: músicos de banda;</li> <li>- fichas individuais de avaliação: participação das famílias na avaliação da influência do Canto Orfeônico nas atitudes dos alunos;</li> <li>- organiza cordão carnavalesco "Sodade do Cordão".</li> <li>- faz apelo aos interventores nos estados mostrando vantagens do Canto Orfeônico;</li> <li>- organiza Guia Prático em 6 volumes;</li> <li>- divulgação no exterior do Canto Orfeônico;</li> <li>- 1941: afastamento para criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, em 1942, hoje Instituto Villa-Lobos.</li> </ul>
Atividades práticas	<ul style="list-style-type: none"> <li>a) Centro de Coordenação: reuniões semanais</li> <li>b) Sabatinas Musicais: audição, participação de virtuosos, etc.</li> <li>c) Centro de Pesquisas Musicais: pesquisar, reavivar obras, etc.</li> </ul>

Quadro 2 – A Aplicação do Canto Orfeônico. In: BORGES, Gilberto André. Educação Musical e política educacional no Brasil. Florianópolis:2007. Disponível em: [http://www.musicaeducacao.mus.br/artigos/gilbertoborges\\_educacaomusicaepoliticaeducacional.pdf](http://www.musicaeducacao.mus.br/artigos/gilbertoborges_educacaomusicaepoliticaeducacional.pdf).

Com o passar dos anos, já sob a batuta do Governo Federal, em São Paulo, Villa-Lobos conseguiu reunir professores, alunos, soldados e operários num coro com cerca de 12 mil vozes<sup>11</sup>. Esse evento contou com propagandas e

<sup>11</sup> A cerimônia musical promovida por Villa-Lobos se deu em um cenário de extrema tensão política, uma vez que o período de interventoria de João Alberto foi muito turbulento. Sua designação como interventor federal no Estado de São Paulo abriu grave crise entre o novo governo e os grupos dirigentes daquele Estado. Em sua administração, marcada por seu

técnicas modernas de divulgação, já que os folhetos foram lançados de aviões e prospectos foram entregues nas escolas e fábricas - sendo esse o primeiro grande exercício de mobilização organizada de massas urbanas realizado pelo poder público.

**Figura 1 – O canto orfeônico em Villa-Lobos**



Quadro – 3- Rita de Cassia Fuci Amatto; Momento **Brasileiro: Reflexões sobre o nacionalismo, a educação musical e o canto orfeônico em Villa-Lobos** Revista Eletrônica Complutense de Investigación en Educación Musicales, Volumen 5 Número 2. (2008).

passado recente como membro da Coluna Prestes, foi dada autorização para o funcionamento do Partido Comunista Brasileiro, então Partido Comunista do Brasil (PCB), e feita uma ameaça de confisco às fábricas que não acatassem as medidas sociais decretadas. Junto com Miguel Costa, comandante da Força Pública estadual, João Alberto organizou a Legião Revolucionária, partido político que buscava promover a mobilização de massas em apoio ao novo regime. Neste confronto com as forças políticas tradicionais do Estado, seu governo, que se estendeu até julho de 1931, foi agitado por fortes tensões, agravadas pelo rompimento do Partido Democrático (PD) com o governo federal, ocorrido no mês de março. A presença de Villa-Lobos neste cenário não ocorreu de forma acidental nem desinteressada - ao organizar o evento dava uma demonstração de "tenentismo" artístico convencido da capacidade mobilizadora e regeneradora da música. (PARADA, 2008, p.177).

Neste ponto entendemos que um conjunto muito amplo de fatores sejam educacionais, estéticos, políticos entre tantos outros confluíram para todo o desenvolvimento musical do estado novo, no entanto, também percebemos que as medidas políticas agem diretamente sobre a transformação dos espaços da educação musical.

### **2.3 Anísio Teixeira: a fundação e a importância do SEMA**

O convite de Anísio Teixeira surgiu em 1931, no entanto, Villa-Lobos apenas assumiu a Superintendência de Educação Musical e Artística do Distrito Federal (SEMA), criada pelo Departamento de Educação da Prefeitura do Distrito Federal, apenas no ano seguinte, 1932.

Podemos entender que o ponto de partida da consolidação do ensino de música nas escolas acontece a partir do canto orfeônico, implantado devido à música brasileira de Heitor Villa-Lobos. O maestro pode vislumbrar de uma maneira mais plena o seu projeto após sua entrada no SEMA. Além da vontade do maestro, observa-se o fato de que estas construções musicas pedagógicas dentro da escola surgiram a partir de ações políticas, estas ações implantava de fato medidas que refletiam no cotidiano escolar. A primeira ação importante aqui é a criação do Decreto 18890/ 1931, esse decreto previa um plano de ação para a implantação do canto orfeônico, só a partir desse decreto as vontades do maestro puderam ser respeitadas dentro da escola. Segundo Villa-Lobos (1946), só implantação do ensino musical na escola renovada, por intermédio do canto coletivo, seria capaz de iniciar a formação de uma consciência musical brasileira.

Segundo a orientação política do estado, era preciso toda a energia a serviço da Pátria e da coletividade, utilizando a música como meio de informação e de renovação moral, cívica e artística de um povo.

A partir dessas constatações de Villa-Lobos, em documentos e relatórios do próprio Ministério da Educação, fica claro que o ensino de música tinha como base a educação moral e cívica, ou até formação moral e cívica, deixando explícito assim um caráter nacionalista, oriundo dos anseios políticos de Getúlio Vargas.

Souza (1991) destaca que a educação musical no período de 1930 a 1945 possui relações diretas com o sistema político do período:

Aula de música é entendida e utilizada principalmente como funcional. Isso se mostra mais claramente na concepção de Villa-Lobos, que, tanto do ponto de vista institucional (leis, decretos, material didático, formação de professores), como do ponto de vista metodológico (a prática do canto orfeônico), tenta viabilizar a proposta oficial de uma educação moral e cívica (SOUZA, 1991, p.17).

É importante salientar dentro desse contexto que era não apenas Villa-Lobos que preparava o repertório a ser aplicado, outros professores, próximos do maestro, também participavam das composições dos hinos. Bellochio (2000) aponta que o canto orfeônico tinha por base a reprodução e repetição de um repertório musical separado por pessoas alheias à escola, ou seja, músicos sem ligação direta com o ensino. Esse repertório, por sua vez, excluía a possibilidade de desenvolver canções socialmente contextualizadas. O importante para o projeto de canto orfeônico era fazer com que a escola cantasse e se reunisse em grandes concentrações de demonstração coletiva da escola brasileira.

Com a saída de Villa-Lobos do SEMA e o fim do Estado Novo, começou a diminuir a intensidade da Educação Musical. O SEMA tornou-se menos rígido em relação à orientação que dava aos professores de música, e a maioria destes, sem esta realimentação diretiva, não soube o que ensinar. Portanto, pouco a pouco, as escolas, principalmente as públicas, foram calando o seu canto.(FUKS, 1991, p. 124).

O ponto chave desse tópico se apresenta a partir da criação da Superintendência de Educação Musical e Artística. Criado em 1932, por Anísio Teixeira, teve como seu primeiro diretor o maestro Heitor Villa-Lobos, indicado exatamente por Anísio. Esse órgão realizava sobretudo a organização dos processos de formação de professores que atuavam nas escolas.

era desejo do Sema e de Villa-Lobos que a escola brasileira se educasse através do Canto. Para tal desenvolveu-se um minucioso programa de canto coletivo, em que além dos hinos patrióticos escolares obrigatórios nas instituições de ensino, foi a ela oferecidos um repertório de cantos especialmente organizados por Villa-Lobos com a colaboração dos professores do SEMA" (FUKS, 1997, p.90).

A formação dos professores, no período que a disciplina de canto orfeônico estava diretamente ligada e vinculada ao SEMA, era orientada e direcionada às atividades cívicas e artísticas por meio dos hinos oficiais. Com a obrigatoriedade do canto orfeônico institucionalizada no ensino escolar, coexistiu com ela a necessidade de um contingente de professores aptos em sua formação a desenvolver esta modalidade de canto nas escolas.

(...) foram criados cursos rápidos ou de férias cuja duração área de um mês (...) a metodologia adotada, canto orfeônico (...) preocupava-se mais com a quantidade, o que no caso leva algumas vezes, uma queda na qualidade de ensino na escola pública (FUKS,1993, p.145)

(...) em 1933, foram criados os cursos de orientação e aperfeiçoamento do ensino de música e canto orfeônico, destinados em parte a professores atuantes com 1º, 2º e 3º séries primárias e, em parte, a professores especializados. Em 1942 foi criado o Conservatório Nacional de canto orfeônico, e passou a ministrar esses cursos. Com a criação do conservatório Villa Lobos pediu demissão do Sema pois assumiu a direção desta instituição (...) (BELLOCHIO, 2000, p.147)

Concomitante ao canto orfeônico na escola, liderado por Liddy Chiafarelli e Sá Pereira, iniciou-se no Conservatório Brasileiro de Música um trabalho de iniciação musical que deveria atingir crianças na faixa etária dos 5 aos 6 anos de idade. Isso também implicou no processo de formação de professores que atuavam na pré-escola e nas SIEF; segundo Rocha:

esse trabalho contrapunha-se ao modelo pedagógico vigente na época. Sob influência das ideias da Escola Nova e das leituras em Dewey, Claparèd, Teixeira, Lourenço Filho e outros, buscava-se a construção de um trabalho musical que potencializasse as possibilidades musicais dos alunos, tanto individual quanto coletivamente, “o que poderia conduzi-lo a uma carreira profissional, ou motivá-lo a continuar uma vivência estética” (ibid., p. 221). Rocha destaca que a metodologia de Iniciação Musical assentava-se em atividades de complexidade gradativa. Essas atividades eram caracterizadas como brinquedo, jogo e trabalho, gradação defendida por John Dewey. O repertório utilizado pela Iniciação Musical constava de músicas folclóricas, música erudita brasileira e música erudita em geral. (ROCHA, 1998 p10).

A partir desse movimento paralelo de ensino musical, já no ano de 1948, foi criado um curso de especialização para os professores de iniciação musical, que seria uma etapa posterior à formação do curso de música.

Depreende-se daí o fato de que o professor de Música, antes de ter formação metodológica, deveria ter formação musical, ser um músico. Esse modelo não difere do modelo pedagógico do “3+1”, que vigorava como modelo mais amplo para a formação de professores nesse período.

O curso [de especialização] tinha duração de dois anos. No primeiro ano, os alunos deveriam fazer observações das aulas de Iniciação Musical dadas às crianças, e cursar disciplinas, tais como: História da Pedagogia, Psicologia da Educação, Metodologia, Pedagogia e Método de Iniciação Musical (...). O segundo ano era reservado para a redação de uma monografia e estágios em classes de Iniciação Musical, nos quais as professorandas praticavam a aplicação do método com as crianças do CBM. Para a conclusão do curso exigia-se ainda que fosse ministrada uma aula para crianças e se defendesse a monografia, ambas tendo uma banca de cinco professores para a avaliação. (ROCHA, 1998).

No período Pós-Guerra, dentro de movimento imigração de várias pedagogias musicais para o Brasil, observou-se, já em meados de 1950, um processo de expansão da educação musical. A iniciação musical de Liddy Mignone revê a constituição do projeto orfeônico e caracteriza-o como recreação musical “que ora se apresenta como uma disciplina no curso de formação geral da criança, ora como um tipo de atividade, ou ainda, uma forma de conduzi-la, na qual o aspecto lúdico seria estimulado”<sup>12</sup>. Com essa nova concepção, cria-se a necessidade de promover estudos sobre a educação musical.

No final de 1950 Liddy Mignone cria o Centro Para Estudo de Iniciação Musical da Criança, com o objetivo de promover cursos, palestras e debates acerca do tema da música na escola e da educação musical.

Este novo ideário da educação musical, agora relacionado com o ensino da arte, que pautava seu modelo em "reproduções", caminhava na direção de modelos "pró-criatividade":

A Educação através da Arte (...) recuperou a valorização da arte infantil e a concepção de arte baseada na expressão e na liberdade criadoras. Para que isso ocorresse, era necessário a total independência da criança ou do jovem, que deveriam produzir seus trabalhos artísticos sem intervenção do adulto. (FUSARI, 1992, p. 35).

---

<sup>12</sup>ROCHA, 1998, p. 223.

No Brasil, o movimento escolanovista<sup>13</sup> se viu num campo de diversas interpretações e suas ideias eram encontradas onde havia carência de reflexões e suas bases filosóficas e teóricas. Sobretudo no que diz respeito à livre expressão, a escola acabou esvaziando o conteúdo específico inerente à música,

ficando carente de processos reflexivos e avaliativos condizentes com sua própria natureza, esse fazer musical escolar pautou-se pela realização de práticas musicais desconexas e sem propostas a médio e longo prazo, o que ainda hoje, infelizmente, perpassa o cotidiano de algumas práticas de professores nas escolas.

Entre os anos 20 e 70, as escolas brasileiras viveram outras experiências no âmbito do ensino e aprendizagem de arte, fortemente sustentadas pela estética modernista e com base na tendência escolanovista. O ensino de Arte volta-se para o desenvolvimento natural da criança, centrando o respeito às suas necessidades e aspirações, valorizando suas formas de expressão e de compreensão do mundo. As práticas pedagógicas que eram diretivas, com ênfase na repetição de modelos e no professor, são redimensionadas, deslocando-se a ênfase para os processos de desenvolvimento do aluno e sua criação. (BRASIL, MEC, PCNs Arte, 1997, p. 26)

Segundo Fonterrada (2005 p.214) surge dentro do movimento de educação musical no Brasil, paralelo ao movimento migratório da segunda guerra, a escola Humanista da música. Segundo a autora, ampliou-se o interesse dos músicos brasileiros pela educação:

O casal Ernst e Maria Aparecida Mahle em Piracicaba, apenas para citar alguns nomes. Esses professores eram herdeiros diretos dos educadores musicais que revolucionavam, desde o início do século XX, a educação musical europeia: Jacques Dalcroze, Carl Orff e Zoltán Kodály que, não obstante as diferenças entre as propostas, objetivos e procedimentos metodológicos de cada abordagem, tinham em comum a

---

<sup>13</sup> A Escola Nova, também chamada de Escola Ativa ou Escola Progressiva, foi um movimento de renovação do ensino, que surgiu no fim do século XIX e ganhou força na primeira metade do século XX. Inspirados nas ideias político-filosóficas de igualdade entre os homens e do direito de todos à educação, esses intelectuais viam num sistema estatal de ensino público, livre e aberto, o único meio efetivo de combate às desigualdades sociais da nação. o ideal da escola seria o de libertar o aluno da tutela do adulto para o colocar sob a tutela da própria consciência moral. Na prática, deveria existir um modelo escolar no qual se confiaria aos alunos a disciplina e o seu funcionamento. Defendia o desenvolvimento do trabalho escolar no sentido de permitir ao aluno a passagem daquilo que denominava de autoridade consentida (quando a criança recebe a matéria prima dos seus juízos e forma hábitos) para a autonomia crescente, uma vez que senhores de si mesmo, as crianças sê-lo-ão também da sua pequenina república (a escola). (Adolphe Ferrière, por Sabela Jardim, Perseu Silva, Renata Motta e Simone Cupello, Propostas e Apostas Pedagógicas em Educação Infantil, 21 de maio de 2012) disponível em: <http://apostasemei.blogspot.com.br/2012/05/adolphe-ferriere.html>

desvinculação da aula de música de ensino do instrumento, o incentivo á pratica musical, o uso do corpo e a ênfase ano desenvolvimento da percepção auditiva. (...) (FONTERRADA 2005 p.214)

As características deste ensino humanista ficam evidentes no discurso acima. Entendemos que o instrumento e o foco da aprendizagem passavam necessariamente pelo ser humano.

No entanto esta escola ou modelo humanista não chegou a atingir de forma concreta o ensino público:

Embora em ampla sintonia com o que acontecia com a educação musical mundial, os educadores brasileiros trabalhavam em escolas de música especializadas, atingindo o ensino público apenas indiretamente. Este muito pouco mudara em relação à música, mesmo após a substituição do Canto Orfeônico pela Educação Musical em 1964 (FONTERRADA 2005 P.214)

No final do parágrafo ainda se explicita as mudanças ocorridas em direção a imagem do músico que buscamos neste trabalho.

## **2.4 Rumos da educação musical nas décadas de 1950 e 1960**

Muitas vezes, é dado um caráter histórico-científico à educação musical levando em conta somente as fontes da historiografia voltadas à educação, esquecendo da possibilidade de utilizar o jornal impresso como possível metodologia.

O artigo “Com o lápis na mão, fazendo música e contas”<sup>14</sup> é uma entrevista de 1978 com Camargo Guarnieri<sup>15</sup>, ex-assessor do Departamento de Música do Ministério da Educação, onde ele discute as políticas de investimentos nas escolas e conservatórios musicais relacionando a necessidade, o objetivo e as consequências desses investimentos financeiros. Este artigo de jornal continha informações sobre o período antecedente ao golpe, que compreendiam da década de 50 até a década de 70. O artigo data do ano de 1978, e nesse espaço de tempo, diversos problemas da educação musical não foram trabalhados, pois encontra-se de maneira concomitante a esse período a

---

<sup>14</sup> FOLHA DE SÃO PAULO, arquivo digital.

<sup>15</sup> A obra musical de Camargo Guarnieri é formada por mais de 700 obras e é provavelmente o segundo compositor brasileiro mais executado no mundo, superado apenas por Villa-Lobos. Pouco antes de sua morte recebeu o prêmio "Gabriela Mistral", sob o título de "maior compositor das Américas"

censura imposta pelo regime militar, censura essa que atingiu os meios de comunicação de forma a calar a voz ou as vozes da música erudita no Brasil, calando também a educação musical

Naturalmente, ainda com o lápis na mão para fazer contas. Ainda compondo e dando aulas particulares, viajando constantemente para dar aulas em cidades como Goiânia, Uberlândia ou Santos, e mantendo acesa a esperança de que suas obras sejam editadas e o ensino da música erudita totalmente reformulado (Folha de São Paulo. 25 de setembro de 1978)

Na continuação do texto, ele descreve a precariedade do ensino musical de seu tempo, ou seja, no período pós-golpe:

(...) Qualquer tentativa de se melhorar a qualidade do ensino musical sempre é vetada. E o que temos como panorama na nossa frente não é nada animador. A maior parte dos conservatórios são verdadeiras arapucas preocupadas apenas em arrancar o dinheiro do aluno. Como é que o responsável por um conservatório, além do mais, pode ser uma pessoa que não conhece composição, como dentistas ou tocadores de sanfona que existem por aí. O dinheiro que se investe em certos setores da vida brasileira é absurdo e, a cultura, mais uma vez fica de lado. Cultura não é uma coisa para se renegar. Um país se mede pela sua intelectualidade e parece que não estamos assim tão bem. Por tudo isso é que ainda digo que muita coisa tem que ser feita pela música (...) (Folha de São Paulo. 25 de setembro de 1978).

No trecho seguinte, o maestro descreve sua atuação musical na década de 1950, descrevendo brevemente o cenário no qual estava inserido:

(...) Isso foi em 1958, mas poderia perfeitamente ser introduzido hoje no Brasil. Como assessor do Departamento de Música do Ministério da Educação, apresentei um plano para o ensino musical, levando em consideração que as escolas de música existentes não tinham capacidade para oferecer formação adequada ao músico. Ele foi muito bem aceito, a princípio. Naquela época havia cerca de 300 escolas de música em todo país, para cerca de 300 somente em São Paulo, atualmente. No projeto o aluno entraria 8 horas da manhã e sairia às 6 da tarde, onde receberia, além do ensino musical, o conhecimento geral. Mas teria que passar por um teste vocacional para evitar que formássemos músicos incompetentes – sem talento. Após esses sete anos de ensino, eles poderiam optar pelo ensino da música ou ser aprendiz de música propriamente dita. Haveria uma grande escola padrão em cada capital e nas grandes cidades. Sugeri também que se apresentasse o plano antes de entrar no Congresso para votação aos responsáveis pelos conservatórios. O resultado não poderia ser mais desastroso. Recebi três cartas depois de seis meses, e todas eram contra a ideia. Assim, o plano foi arquivado e nunca mais se falou dele (...) (Folha de São Paulo. 25 de setembro de 1978).

Anterior a esse período, no ano de 1950 o jornal fala de sua “Carta Aberta”, na qual o maestro elucida os problemas da educação musical brasileira e seu inconformismo com o esquecimento:

(...) inconformado com os rumos que a música erudita tinha tomado no Brasil, e que já foram denunciados em 1950 através da carta aberta aos músicos e críticos do Brasil, Camargo Guarnieri apresentou durante o governo de Juscelino Kubitschek um plano que pretendia incentivar e melhorar o nível do ensino da música no Brasil. Só que ele não foi aceito, e hoje o compositor lembra com medo que, depois de morrer, poucos tomem conhecimento de que ele existiu (...) (Folha de São Paulo. 25 de setembro de 1978).

Entendemos que a referida entrevista de Camargo Guarnieri é uma parte importante de nosso pensamento teórico, uma vez que suas ideias serviram de início a esta pesquisa. Dada a importância deste compositor a música e educação musical do Brasil entendemos ser necessário manter viva a memória do compositor.

Dando continuidade, apresentamos a ação política que antecedeu a lei de 1971. Esta lei surge diante de um contexto onde a educação formal e a educação musical passam por um período de iluminação no Brasil:

Depois de trinta anos como proposta de ensino para a música nas escolas regulares, o Canto Orfeônico, enfraquecido em seu conteúdo e em sua metodologia de aplicação, é substituído pela Educação Musical, termo que aparece pela primeira vez na legislação educacional brasileira com a LDB 4024/61 (BRASIL, 1997).

Estas luzes da educação surgem são apontadas por Fernandes (1997), e fazem menção a educação musical como uma área importante ao desenvolvimento pessoal:

A partir dos anos de 1960 as mudanças estético-musicais, embasadas nas perspectivas pós-modernas, trazem novas configurações pedagógicas para o campo da música. Surgem, nessa época, propostas como as das oficinas de música; e as definições para a área passam a conceber a criação musical, a exploração de novos recursos sonoros e a educação auditiva, como componentes fundamentais da Educação Musical em suas diferentes modalidades de ensino (FERNANDES, 1997).

É dentro deste contexto de iluminação da educação musical que a lei LDBN de 1961 é sancionada pelo congresso nacional brasileiro. Também

apontamos para um ar de novas inspirações e necessidades de mudança apontadas pela população:

Durante a Segunda República, inicia-se a discussão da primeira LDB – Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, a qual tramita a partir de 1948 e é promulgada EM 1961 (Lei 4024/61). Também é o momento em que surge o Movimento de Cultura Popular em Pernambuco e o método Paulo Freire de alfabetização de adultos. O país respira uma urgência por mudanças, apoiadas na cultura popular e nos movimentos sociais (BORGES, 2007, p.7).

O movimento de ascensão do comunismo irá se mostrar no terceiro capítulo como o foco e mote do governo militar para revogar a lei em pauta, segue:

O clima político torna-se extremamente tenso após a vitória da Revolução Cubana: é a ascensão do comunismo na América Latina. A mesma ideia de segurança nacional que sustentou o Estado Novo serve enquanto justificativa para outra ditadura, a qual estaria sendo instituída, diziam os militares, na salva-guarda do estado de direito no Brasil. São os desdobramentos da Guerra-Fria que assola o mundo, bipolarizado entre capitalismo e comunismo (BORGES 2007, p.7).

Segundo Borges (2007) a constituição do grupo Música Viva<sup>16</sup> se dá em meados da década de 1940 e produz um manifesto, onde defende um ensino ideologicamente engajado. Neste manifesto, não se referem diretamente à Educação Musical, mas sim à educação entendida em seu âmbito de integralidade:

MUSICA VIVA, compreendendo que o artista é produto do meio e que a arte só pode florescer quando as forças produtivas tiverem atingido um certo nível de desenvolvimento, apoiará qualquer iniciativa em prol de uma educação não somente artística, como também ideológica; pois não há arte sem ideologia (MARIZ: 1999, 298.in: BORGES, 2007)

Por fim Borges (2007) aponta para o caráter tecnicista da lei que segundo Fonterrada (2005) iria obscurecer a educação musical por cerca de 30 anos:

Neste manifesto, o grupo se posiciona na vanguarda da produção musical brasileira, extrapolando inclusive o pensamento escolanovista. Este tipo de ideal educacional jamais encontraria eco no regime autoritário imposto ao país após 1968. A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional promulgada pelo governo militar, lei 5.692/71 assume um caráter tecnicista e aponta a terminalidade de segundo grau. O ensino polivalente das artes afasta a prática musical das escolas, principalmente das escolas públicas. É posto em marcha um processo de sucateamento dos serviços prestados pelo Estado (e isto inclui a

---

<sup>16</sup> Grupo Música Viva foi um grupo ou movimento musical brasileiro iniciado no Rio de Janeiro em 1939, sob liderança de Hans-Joachim Koellreutter

educação) em função do investimento em infraestrutura feito neste período com vistas a promover o 'milagre econômico'.

O caminho da educação musical brasileira fica brevemente explicitada neste capítulo. Apontamos agora para esta lacuna a qual se dá nosso problema metodológico. Dada a destruição de vários documentos da ditadura, a censura de vários meios de comunicação constituiremos a partir de uma análise documental, a imagem da educação musical que leva a lei que coloca a música currículo da escola num legado de segundo plano na década posterior.

### **CAPÍTULO III - ORIGEM DOS DOCUMENTOS ESTUDADOS: A IMAGEM DO MÚSICO E DO EDUCADOR MUSICAL BRASILEIRO**

Após a abertura política brasileira no início dos anos de 1990, iniciativas de vários tipos foram tomadas para impedir o acesso aos arquivos da repressão. O caso do DEOPS/SP<sup>17</sup> é um exemplo: os arquivos da instituição foram transferidos para a Polícia Federal, junto com um dos seus antigos diretores, Romeu Tuma, e lá ficou até 1991, quando veio para o Arquivo Público do Estado de São Paulo graças à luta de várias organizações de ex-perseguidos e familiares. Esse caso aponta o tratamento aos arquivos da repressão: manter o sigilo da documentação. Seja por meios oficiais, ou por ações individuais, uma quantidade ainda desconhecida de documentos relacionados à repressão do período da ditadura civil-militar continua sem possibilidade de consulta pública no país. A manipulação inadequada desses arquivos nos faz acreditar que eles ainda existem, mas a forma com que ela operou impede a sua localização (APESP, 2017).

Um caso emblemático desse tipo de situação é o das atas da Comissão Especial de Investigação Sumária (CEIS), da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A CEIS, instituída em 1964, tinha a função de realizar um expurgo dos “elementos comunistas” do quadro da universidade logo após o golpe. Apesar de longamente buscados por professores e alunos da instituição, cassados do quadro da universidade por decisão da CEIS, esses papéis só vieram a público em 2010, quando um pesquisador os encontrou no centro de

---

<sup>17</sup> Em 1930, a Delegacia de Ordem Política e Social foi desmembrada em duas: a de Ordem Política e a de Ordem Social. Era constituído pelo Gabinete do Delegado, pelas delegacias de Ordem Política e Ordem Social, Durante a segunda metade da década de 1940 a 1969, o DEOPS abrigava as Delegacias de Ordem Política, de Ordem Social, de Estrangeiros, de Ordem Econômica, de Armas e Explosivos e, também, o Serviço Secreto. A Delegacia de Ordem Social era responsável por investigar todos os tipos de movimentos sociais, como greves, campanhas contra a carestia, associações de amigos de bairros, bem como fiscalizar a ação dos sindicatos e dos trabalhadores organizados, produzindo inquéritos, relatórios e prontuários de presos e investigar os movimentos nas cidades do interior do estado de São Paulo. As questões políticas ficavam a cargo de uma delegacia especializada. Além de acompanhar comícios e eleições, esse setor ainda fornecia informações sobre a situação política nas cidades do interior, dos partidos políticos, personalidades e cargos. Em seu acervo, encontram-se cortes de jornais agrupados por tema, relatórios e inquéritos que, por sua vez, também possuem duplicatas arquivadas na série prontuários. A partir da década de 1960, com a demanda crescente do aparelho repressivo militar, essa delegacia ampliou suas atribuições, passando a investigar as ações dos movimentos estudantis e das organizações clandestinas. Larissa Correa Rosa. Artigo publicado na edição nº33 de outubro de 2008 em [www.historica.arquivodoestado.sp.gov.br](http://www.historica.arquivodoestado.sp.gov.br).

documentação da Universidade de Caxias do Sul (UCS). A trajetória desse acervo até chegar ao amplo conhecimento público é bastante ilustrativa dos caminhos percorridos para ocultação de arquivos da repressão. A documentação, de caráter público, foi desviada por um dos professores que fez parte da CEIS, e ficou guardada em seu acervo pessoal. Quando faleceu, sua família vendeu o acervo onde estavam incluídas as atas para a UCS. A partir desse momento, esse material foi para o centro de documentação e pesquisa da universidade, mas como não se sabia da existência dessa parte do acervo e de sua importância, ela ficou por muito tempo perdida, mesmo que acessível. Finalmente, um pesquisador identificou sua importância por acaso ao investigar aquele centro de documentação (APESP, 2017).

Podemos dizer que dentre as medidas de ocultamento de arquivos utilizadas pelos integrantes do aparato repressivo a destruição e queima de documentos tiveram papel de destaque (APESP, 2017). Em razão disso, por muito tempo se acreditou que informações importantes tinham sido perdidas para sempre. Mas esses desvios de acervos para particulares demonstram como a própria lógica da repressão criava uma capilaridade dessa documentação. Muitas vezes, isso permitiu que partes desses documentos resistissem à ação sistemática para sua destruição.

Atualmente, para garantir a conservação desses documentos, existe o Arquivo Público do Estado de São Paulo (APESP). Criado em 1892, esse, que é um dos maiores arquivos públicos brasileiros, está vinculado à Secretaria de Governo e é responsável pelo desenvolvimento e coordenação da política estadual de arquivos por meio da gestão, preservação e acesso aos documentos públicos.

Segundo fonte da APEESP, aproximadamente 25 milhões de documentos textuais, 2,7 milhões de documentos iconográficos e cartográficos, 45 mil volumes de livros, mais de seis mil títulos de jornais e 2.300 títulos de revistas, provenientes de diversas secretarias de Estado, arquivos e entidades privadas estão disponíveis para consulta ao público gratuitamente, na sede do Arquivo Público ou pela Internet. São mais de um milhão de páginas de documentos.

Os documentos custodiados e preservados pelo Arquivo Público são únicos, originais e serviram para diversos historiadores – de Sergio Buarque de

Holanda a seus sucessores – escreverem sobre a história do Brasil. Cinco conjuntos documentais desse acervo são considerados patrimônio da humanidade pelo Programa Memória do Mundo da UNESCO.

Depois de um intenso debate que mobilizou amplos setores da sociedade, deu entrada no Arquivo o acervo do extinto Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo, e por se tratar do órgão de perseguição o temido DEOPS-SP. Pela primeira vez, o Arquivo recebia um acervo sensível para a história recente do país, tornando muito clara a sua missão dali para frente: resgatar a memória de anos de autoritarismo em parceria com associações civis, entidades de classe, estudantes e professores das universidades de São Paulo.

No DEOPS-SP encontram-se prontuários de pessoas famosas, como o escritor Monteiro Lobato e a poetisa Patrícia Galvão, além estudantes, operários, pessoas desaparecidas e anônimos que foram alvo da repressão<sup>18</sup>.

Também merecem destaque os acervos fotográficos dos jornais Diários Associados, Última Hora, Movimento e Aqui São Paulo, além das coleções de fotos e álbuns que retratam importantes personagens, paisagens e atividades econômicas entre o final do século XIX e início do século XX, pois forneceram muitos caminhos para a investigação da ditadura.

### **3.1 Sumários do Comunismo Internacional**

Os Sumários do Comunismo Internacional representam, por parte do Serviço Nacional de Informações (SNI), um esforço de divulgar suas análises de conjuntura através do aparelho de estado da repressão, ou seja, repressão de movimentos contrários aos interesses do governo militar. São documentos produzidos sob a ótica da Guerra Fria, e fortemente marcados pela Doutrina de Segurança Nacional, que influenciou vários protagonistas do governo ditatorial. Como o seu nome sugere, aqui o principal objetivo é tratar de governos comunistas e movimentos de esquerda no exterior – especialmente na América Latina –, relacionando-os, muitas vezes, aos grupos de esquerda que nessa época atuavam no Brasil. Os Sumários trazem textos doutrinários sobre

---

<sup>18</sup> O Arquivo Público do Estado de São Paulo - APESP - disponibiliza em seu Repositório Digital documentos, álbuns, fotografias, periódicos, livros, jornais, revistas, mapas, entre outros. No caso de obras que não sejam de domínio público, a utilização é de responsabilidade exclusiva do usuário e depende da autorização expressa dos detentores dos direitos, ou na forma da Lei de Direito Autoral (Lei 9.610 de 16 de fevereiro de 1998).

questões como comunismo, nacionalismo e democracia, além de análises dos métodos de ação da esquerda e do cenário internacional do momento (APESP, 2017).

Segundo Moraes (1999, p.7) ainda que diferentes autores proponham diversificadas descrições do processo da análise de conteúdo, estabelecemos em nossa análise de conteúdo cinco etapas:

- 1 - Preparação das informações;
- 2 - Unitarização ou transformação do conteúdo em unidades;
- 3 - Categorização ou classificação das unidades em categorias;
- 4 - Descrição;
- 5 - Interpretação.

Todos os documentos relativos ao Sumário do Comunismo foram lidos com o objetivo de se encontrar qualquer menção a música, educação musical, orquestras, operas, rádios, cantores, composições e todo tipo de atividade ligado a imagem da música e do músico. Foram consideradas irrelevantes as informações onde não era possível estabelecer ligações, por exemplo um cantor ou compositor que tivesse sido perseguido sem que o documento explicitasse de maneira pejorativa ou exaltando o mesmo sem ligações com sua arte. Foram analisados todos os Relatórios disponíveis no arquivo do estado e feita uma tabela onde continham as observações importantes deste documento, segue:

#### **Quadro de documentos Analisados:**

<b>Relatório nº mês/Ano</b>	<b>Conteúdo referente à música no documento</b>	<b>Características gerais quantitativas (citações no documento)</b>
<b><u>Relatório 07 1970</u></b>	Nada relevante consta	-
<b><u>Relatório 08 1970</u></b>	Nada relevante consta	-
<b><u>Relatório 09 1970</u></b>	Constam informações relevantes	6
<b><u>Relatório 10 1970</u></b>	Constam informações relevantes	2
<b><u>Relatório 11 1970</u></b>	Constam informações relevantes	1
<b><u>Relatório 12 1970</u></b>	Constam informações relevantes	1
<b><u>Relatório 01 1971</u></b>	Nada relevante consta	-

<b><u>Relatório 02 1971</u></b>	Constam informações relevantes	2
<b><u>Relatório 03 1971</u></b>	Nada relevante consta	-
<b><u>Relatório 04 1971</u></b>	Constam informações relevantes	1
<b><u>Relatório 05 1971</u></b>	Constam informações relevantes	9
<b><u>Relatório 06 1971</u></b>	Constam informações relevantes	2
<b><u>Relatório 07 1971</u></b>	Constam informações relevantes	3
<b><u>Relatório 08 1971</u></b>	Constam informações relevantes	3
<b><u>Relatório 09 1971</u></b>	Nada relevante consta	-
<b><u>Relatório 10 1971</u></b>	Constam informações relevantes	3
<b><u>Relatório 11 1971</u></b>	Nada relevante consta	-
<b><u>Relatório 12 1971</u></b>	Constam informações relevantes	6
<b><u>Relatório 01 1972</u></b>	Constam informações relevantes	4
<b><u>Relatório 02 1972</u></b>	Nada relevante consta	-
<b><u>Relatório 03 1972</u></b>	Constam informações relevantes	1
<b><u>Relatório 04 1972</u></b>	Constam informações relevantes	2
<b><u>Relatório 05 1972</u></b>	Nada relevante consta	-
<b><u>Relatório 06 1972</u></b>	Constam informações relevantes	2
<b><u>Relatório 07 1972</u></b>	Nada relevante consta	-
<b><u>Relatório 08 1972</u></b>	Nada relevante consta	-
<b><u>Relatório 09 1972</u></b>	Nada relevante consta	-
<b><u>Relatório 10 1972</u></b>	Constam informações relevantes	1
<b><u>Relatório 11 1972</u></b>	Nada relevante consta	-
<b><u>Relatório 12 1972</u></b>	Nada relevante consta	-
<b><u>Relatório 01 1973</u></b>	Nada relevante consta	-
<b><u>Relatório 02 1973</u></b>	Constam informações relevantes	1
<b><u>Relatório 03 1973</u></b>	Nada relevante consta	-
<b><u>Relatório 04 1973</u></b>	Constam informações relevantes	2
<b><u>Relatório 05 1973</u></b>	Constam informações relevantes	4
<b><u>Relatório 06 1973</u></b>	Constam informações relevantes	5
<b><u>Relatório 07 1973</u></b>	Nada relevante consta	-

<b><u>Relatório 08 1973</u></b>	Constam informações relevantes	1
<b><u>Relatório 08 1973</u></b>	Constam informações relevantes	-
<b><u>Relatório 10 1973</u></b>	Nada relevante consta	-

Fonte: Dados colhidos pelo autor.

Cada documento analisado tem muitas variáveis, a música aparece em alguns casos como o inimigo da nação, no entanto em muitos outros relatórios não há qualquer menção a atividade musical. Segundo Moraes (1999):

a análise de conteúdo, em sua vertente qualitativa, parte de uma série de pressupostos, os quais, no exame de um texto, servem de suporte para captar seu sentido simbólico. Este sentido nem sempre é manifesto e o seu significado não é único. Poderá ser enfocado em função de diferentes perspectivas. Por isso, um texto contém muitos significados.

Para melhor esclarecer a análise, passamos primeiro por uma caracterização do documento, em seguida dividiremos nas seguintes categorias: comportamental; letras e música, estilos musicais e repertório; relações a orquestras e óperas; perseguições nominais ou a personalidades; influências comunistas em evidência; e por fim mecanismos de divulgação na mídia.

### **3.1.2 Caracterização do documento**

No documento anexo, a folha de rosto do arquivo aparece com um indício de confidencialidade, seguido do emblema da Presidência da República. O Serviço Nacional de Informações, da agência de São Paulo S.N.I. –SP, se coloca em destaque na parte superior da página do primeiro documento e de todos os outros. Logo abaixo, está a data de 4 de agosto de 1970, encaminhado pelo chefe do SNI de São Paulo ao Delegado Chefe do SS-DEOPS, como um assunto de encaminhamento, sem referência ao anexo sumário de informações número 6 (ANEXO, 4).

Provavelmente esse documento não deve ser o primeiro, pois não há a descrição do que ele seria. Esse documento segue como todos os outros documentos do sumário comunista, com as mesmas informações, estando todas na mesma ordem, a única coisa que difere um documento de outro é a capa,

alguns contém capa e outros não. Normalmente, a partir do ano de 1971 os documentos passam a ter capa.

O documento tem o seguinte destino: “Encaminha-se a vossa senhoria um exemplar do sumário de informações sobre o comunismo internacional nº 6 de 7 de junho de 1970, preparado por este serviço. Renovo à vossa senhoria protestos de elevada estima e consideração” (Sumário do Comunismo Internacional, nº6 de 1970).

O documento tem carimbo e assinatura de Walter José Faustini, com referência ao Tenente Chefe Sistema Nacional de Informações, junto ao carimbo da mesma instituição do setor de São Paulo, ainda com a referência do carimbo da Presidência da República.

No final no documento, na parte inferior da folha, existem mais quatro carimbos. O carimbo de confidencial que sempre é colocado em todas as folhas dos documentos na parte de superior e na parte inferior; um outro importante, encontrado no retângulo de arestas fechadas, contém a seguinte informação “a revolução de 64 é inevitável e consolidar a democracia no Brasil”. O carimbo abaixo desse contém a seguinte informação, também no retângulo de arestas fechadas: “destinatário é responsável pela manutenção e sigilosidade deste documento”; e, por último, sempre abaixo, na primeira folha, para a organização do fichamento do documento, o carimbo do Departamento de Ordem Nacional.

A segunda folha dos documentos apresenta no alto do seu cabeçalho a indicação de reservado e a referência à Presidência da República, ao Serviço Nacional de Informações e à Agência Central.

Seguem-se em todos os documentos muitas anotações a lápis e caneta, sendo visível que essas anotações foram feitas em épocas distintas, com canetas de cores e tons diferentes.

No centro da segunda página dos documentos há o título “Comunismo Internacional”, seguido do sumário de informações, nesse caso, de 6 de junho de 1970 (ANEXO, 5).

Ainda como na referência da página primeira, segue o carimbo do departamento de ordem nacional, que provavelmente serviria para o arquivamento e gerenciamento dos documentos.

Na terceira página do documento o primeiro título é (ANEXO, 6) “Difusão Externa”. Nos títulos que seguem, há uma provável descrição da circulação

deste documento, apresentando a Presidência da República na figura do chefe de gabinete, o Legislativo apontado pelo presidente do Senado Federal e presidente da Câmara dos Deputados, e o Poder Judiciário na figura do presidente do Superior Tribunal Federal, do presidente Supremo. Também há autoridades eclesiásticas, aparentemente da Igreja Católica nas figuras do núcleo apostólico Arcebispo de São Paulo Dom Ângelo Rossi; Arcebispo de Porto Alegre; Arcebispo de Salvador Arcebispo do Rio de Janeiro Bispo de Diamantina; também seguem os Ministérios Civis; Ministério da Marinha e Ministério do Exército.

Na parte inferior da página há uma referência à difusão interna e redistribuição pelas agências, neste caso as delegacias do Sistema Nacional de Informações.

No arquivo do Estado de São Paulo consta que esse documento foi encontrado numa dessas delegacias, aparentemente a distribuição desta era relativamente restrita, visto que só um exemplar de cada documento foi encontrado.

Em caráter ainda especulativo, acredita-se que possa existir uma quantidade muito grande de documentos que foram destruídos. Na terceira página do Sumário do Comunismo Internacional aparece a distribuição de 181 documentos a cerca de 29 agências Ministérios e afins onde provavelmente foram destruídos posteriormente.

Todas as páginas número quatro dos os documentos do Sumário do Comunismo Internacional (ANEXO, 7) carregam em si o mês e o ano da produção do documento e, logo a seguir, a seguinte frase em destaque na parte superior: “Conheça o inimigo”, com um subtítulo, logo abaixo: “O que ele faz e o que ele diz” (sic).

Nesta página, são citadas em retângulos frases de comunistas influentes. No caso do primeiro documento, ele começa com uma frase de Mao Tsé-Tung: “Devemos apoiar tudo o que o inimigo combate e opor-nos a tudo que o inimigo apoie”. Essa página contém um dos pontos-chave desta pesquisa, cujo objetivo era procurar os caminhos que levaram à criação da LDB 1971, na qual o ensino de música era retirado da escola. O ensino de música, bem como ensino de artes, foi reduzido a uma categoria baixa e insignificante dentro do sistema educacional. Na descrição do documento que segue, neste mesmo

Capítulo, poderemos ver que além dos muitos inimigos físicos, inimigos de guerra, e inimigos políticos, a música e as artes serão apontadas dentro de alguns dos documentos como “o inimigo”. No tópico “*Conheça o Inimigo: o que ele faz e o que ele diz*”(sic) há uma referência à música e à arte, ou seja, o inimigo do Estado também está figurado na produção cultural de uma nação.

Nos relatórios, foram procurados registros sobre a atividade musical. Seguem apenas os dados sobre música contidos nos mesmos.

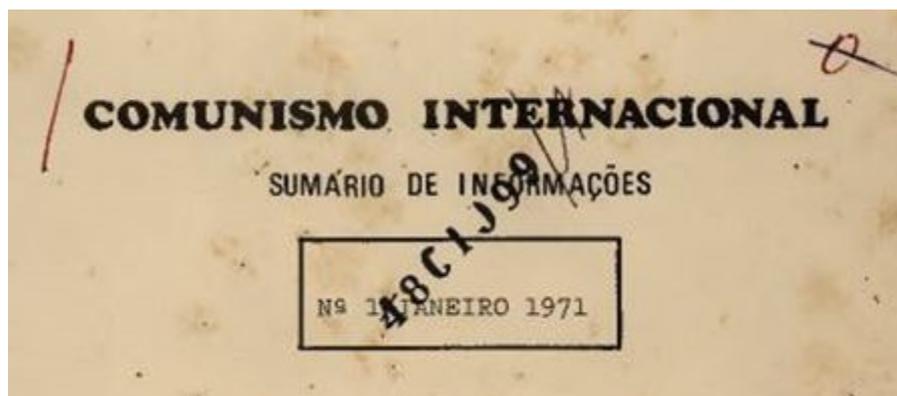
Nesta pesquisa, são analisados os Relatórios do Comunismo Internacional produzidos pela Agência Internacional de Informações, que data do mês de junho de 1970 até o mês de outubro de 1974, e correspondem a um total de 40 relatórios pois 1972 o ano começa com o relatório de nº 01 relatório.

Na página 5 do documento sempre consta um calendário com os principais eventos comunistas internacionais (ANEXO, 8), na página 6, consta o índice de cada relatório (ANEXO 9).

A partir do ano de 1971 o relatório passa a ter uma capa específica:

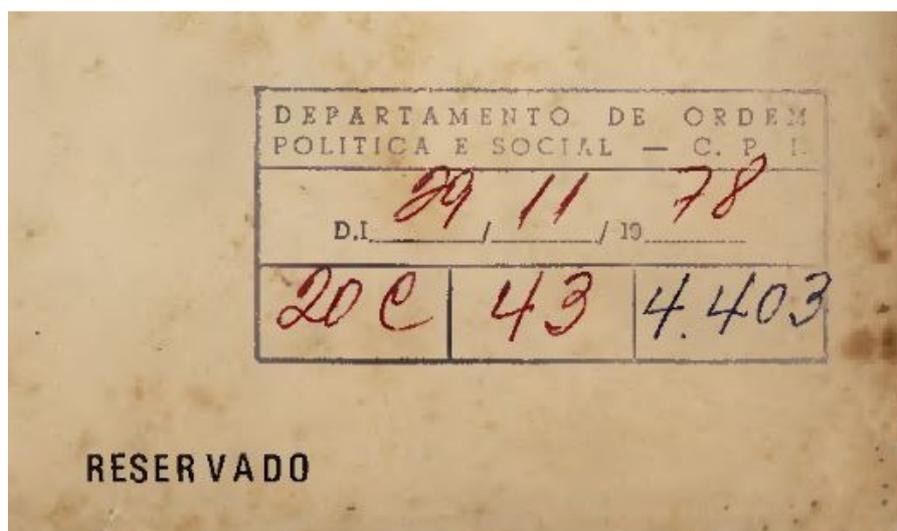


Figura 1 – Capa do relatório 01 de 1971.



*Figura - Carimbo de Identificação da segunda folha do relatório.*

Os documentos analisados têm um carimbo específico do Departamento de Ordem Política e Social, que provavelmente servia para organizar os documentos do Departamento de Ordem e Inteligência. Abaixo o modelo de carimbo de um relatório de 1970, já com a data de 1978. Não foram feitas menções sobre a organização e origem dos documentos, devido à grande quantidade e pela forma como eles foram adquiridos. São em sua maioria arquivos particulares que provavelmente foram desviados. Sem a origem dos arquivos originais não conseguimos saber a exata classificação desses documentos dentro da Delegacia de Ordem Social.



*Imagem 3 – Carimbo de identificação e organização do DEOPS.*

## 3.2 À música nos relatórios do comunismo

Seguindo as o objetivo da metodologia apresentamos a seguir seis categorias de classificação e análise da documentação.

### 3.2.1 Características Comportamentais

O objetivo da primeira categoria situa-se no fato de que movimentos culturais subversivos traziam consigo pensamento onde a música poderia influenciar o cidadão.

Dentro do tópico de subversão e sequestros na página 337 encontra-se o subgrupo “Atentados terroristas - Mensagens através de músicas”.

Sobre a China – ainda no capítulo referente às potências comunistas – sobre o meio em que estava inserida a música revolucionária. Em Wiáan, mais de 5.000 dirigentes e combatentes do EPL e integrantes das massas revolucionárias, cheios de vigor combativo, realizaram atividades, sem precedentes, de atravessar a nado o rio Yangtsé no mesmo local onde o Presidente Mao nadou, agilmente. Os contingentes de nadadores, em formação, cruzaram o rio em meio aos acordos de música revolucionária. A guarnição da lancha "66-716", olhando a enorme pintura que mostra o Presidente Mao passando revista aos contingentes de nadadores, recordaram suas histórias de combate, durante os 4 anos transcorridos, e gritaram com emoção: "VIVA O PRESIDENTE MAO! VIVA! VIVA!" (Relatório 09 de 1970 p.285)

Há um capítulo específico na página 337 da numeração a lápis, no qual são feitos relatos a respeito de mensagens de atentados terroristas pedem estar escondidas dentro de músicas, e por isso, este tipo de movimentação deve ser acompanhada pela ANI. No caso, o documento retrata um acontecimento da Bolívia, quando uma bomba foi colocada numa antena de transmissão de uma rádio. O documento aponta que as músicas e as transmissões musicais continham informações e códigos que poderiam ser partilhados com guerrilheiros de Téo Ponte, a respeito do local e data de ocorrência do atentado. Percebe-se aqui uma coisa muito importante: o rádio nesta época era o grande meio de comunicação, as comunicações internacionais ocorriam durante a noite, através de ondas de rádio de 7 metros ou mais. Não ocorriam através de ondas curtas de AM ou FM de alcance estadual, pois uma transmissão desta magnitude tem alcance um pouco maior. As ondas de 11 a 16 metros durante a noite alcançavam outros países, ou seja, era possível ouvir transmissões das rádios de Cuba e da rádio de Pequim, na China.

<sup>19</sup>Cinco policiais e agentes civis feridos e danos de monta em diversos locais foi o saldo das explosões de várias bombas a 28 ago. 70. As bombas explodiram no Ministério da Defesa, no presídio nacional, onde se encontravam detidos vários presos políticos, no consulado norte americano e na empresa estadunidense “GRACE”

Os atentados foram realizados após a marcha estudantil operária de protesto pela negativa regime militar de entregar os restos mortais dos guerrilheiros mortos em combate com as forças governamentais a 30 jul. 70. (GEANMA 29 ago. 70).

(2) A Rádio Altiplano, da Bolívia, foi paralisada ontem por terroristas, que colocaram uma bomba de alto teor explosivo ao pé de sua antena de transmissão, na opinião do Governo, os autores do atentado, são elementos do chamado Exército de Libertação Nacional (ELN) que, anteriormente, se utilizaram da emissora para enviar mensagens em código aos guerrilheiros de Teoponte, através de transmissões musicais, (JB 5 Set 70). (Relatório 09 de 1970 p.337)

Até os dias atuais, a China tem um programa de rádio que é transmitido em diversas línguas todas as noites, via “Rádio Pequim”, no qual a visão dos chineses sobre o seu país é emitida em ondas longas. Hoje estas ondas estão fora do mercado dos rádios, no entanto, nas décadas de 50, 60 e 70 era bastante comum as casas possuírem na sua lateral um fio ou arame esticado, com cerca de 11 metros, para que as rádios internacionais pudessem ser ouvidas. Se olharmos em casas antigas, ainda hoje poderemos ver os suportes onde esses fios eram colocados<sup>20</sup>.

Aqui há de se salientar que é possível desenvolver completamente o conteúdo desta dissertação, ou seja, a imagem do músico e o passado da educação musical falando apenas sobre o rádio. Veremos mais à frente que as rádios e transmissões de origens em países comunistas eram considerados grandes inimigos da nação, bem como sua música poderia influenciar o Brasil e outros países que caminhavam para uma democracia como conhecemos hoje.

Na página 4, logo na seção “Conheça o Inimigo”, há um texto de Mao Tsé-Tung que faz uma menção à música, e diz que o objetivo da música era paralisar a vontade de seus soldados. Observe a seguir a relação de valores morais explicitados em conteúdos musicais. É atribuída à música um caráter selvagem e sensual, com o objetivo de paralisar os inimigos no mesmo contexto

---

<sup>19</sup> As citações dos documentos foram feitas em acordo com a grafia da época.

<sup>20</sup> Atualmente existem poucos aparelhos no mercado que operam fora do padrão de ondas curtas, apenas alguns aparelhos pequenos e portáteis muito específicos são comercializados, numa quantidade pequena, em poucas lojas.

em que é citada a discórdia entre gerações, perturbações da ordem, do trabalho, valores e crenças morais A música aqui seria complementar às atividades de prostituição para destruir o exército de Mao:

"Utilizar a cooperação das mais baixas e repulsivas criaturas"  
 "Usar de todos os meios para perturbar o trabalho do governo inimigo"  
 "Incitar os jovens contra os velhos"  
 "Paralisar a vontade dos soldados inimigos através de canções sensuais e músicas selvagens"  
 "Enviar prostitutas para completar o trabalho de destruição"  
 "Acabar com o valor de todas as tradições do inimigo. (Relatório 11 de 1970 p.4)

A intenção Departamento de Ordem Política e Social era também trazer aos órgãos de inteligência as "relações de subversão" em universidades é destacada a seguir. Uma universidade norte-americana acaba por ser alvo de investigações, nas quais os dirigentes da universidade eram classificados como esquerdistas ou como entusiastas da sociedade democrática baseando-se na filosofia marxista, sempre atrelando a esse pensamento um valor pejorativo. "Estudantes nos EUA Ensinam Subversão na Universidade" segue:

Jack Lieberman, mais conhecido por "Jack, o Radical", estudante da Universidade Estadual da Flórida, nesta cidade, depois de suspenso por provocar desordens e por ser contra a convocação militar, resolveu ministrar curso de inverno sobre "revolução" para cerca de dez alunos, sob o título "Teoria e prática revolucionária na América de hoje". Alguns membros do Legislativo exigiram uma investigação do caso. Senadores estaduais escreveram à junta de regentes universitários da Flórida pedindo o término o quanto antes "desse abuso nas instalações educacionais" por parte de Lieberman. Lieberman, ex-dirigente dos esquerdistas em prol de sua sociedade democrática, afirma que suas aulas partem do "ponto de vista da filosofia marxista de que as revoluções não são feitas por indivíduos mediante atos de terrorismo, mas por massas populares em ação"; Jim Oliver, diretor do centro educacional que patrocina o curso, opina: "Qualquer tema é legítimo material de discussão numa universidade livre. Talvez não seja a matéria do curso, mas o indivíduo que o dirige o fato que provocou indignação". Linda Baker, secretária do centro, diz que o grupo patrocina outros cursos, como ciência Krishina, música rock, parto natural, fabricação de velas, reparos de motocicletas e o homossexual na sociedade. (GL de 6 abr. 71) (Relatório 04 de 1971 p.57)

Algumas categorias podem se confundir dentro da análise, aqui optamos por enfatizar a característica comportamental ligada ao gênero musical Rock.

No relatório de agosto de 1971, no primeiro segmento citado, não há uma referência direta à música, mas é feita uma relação entre a televisão e o cinema com a cultura hippie, apontando diretamente para um possível movimento de desordem em território Russo. O fato curioso é que a fala vai contra o movimento comunista, pois abrange os jovens que não deixam de ouvir a música popular ocidental.

<sup>21</sup>Embora os jovens de cabelos compridos não mais inspirem curiosidade e até mesmo os "blue-jeans" já sejam fabricados na União Soviética, não existe nada que lembre o culto "hippy" do Ocidente. Restrições sobre a liberdade de movimento e residência, existentes na maioria das cidades, impedem que se estabeleçam "comunidades" "hippies" como no Ocidente, e as autoridades não são tolerantes com mostras públicas de desordem,

(p.53) O que parece preocupar mais Shelest e o interesse demonstrado pela juventude soviética por novidades ocidentais e um certo ceticismo em relação à ideologia oficial. A mini, midi e mesmo maxissaiais já não são mal vistas por aqui e nenhum jovem sofisticado deixa de ouvir música popular ocidental.

A televisão e os cinemas soviéticos têm apresentado filmes sobre o movimento anti-guerra nos EUA e os jovens que aparecem nesses filmes se tem virtualmente apresentado vestidos à maneira "hippy", Da mesma forma, os esforços soviéticos para encorajar o turismo redundaram no aparecimento de alguns "hippies" ocidentais no território russo. (JB, 15 jul. 71) (Relatório 07 de 1971 p.54)

Diante de todo esse movimento de análise da repressão de conteúdos análogos ao comunismo, o festival de Woodstock não poderia ficar de fora. Nesse relatório, através de citações do livro "A República de Woodstock", são atribuídos a ele o consumo de drogas e o desagregamento social. O festival de Woodstock foi um dos maiores festivais de música de todos os tempos, logo trata-se a imagem do festival de música como elemento de subversão

Um livro, fartamente ilustrado, apresenta lições de como produzir armas caseiras, de como realizar demonstrações e lutas de rua, etc. Catalogado na Biblioteca do Congresso, sob o número 72-157115» tem sua venda efetuada livremente.

Evidentemente, sempre que se refere a "nossa nação", quer significar a bizarra "nação de Woodstock", assim denominada em homenagem ao famigerado festival de música "moderna", droga e desregramento. Na página 72, traz o desenho da "bandeira" dessa nação, desta forma descrita: "Concordou-se em linhas gerais que a bandeira da nossa nação é preta com uma estrela vermelha, de cinco pontas, sobre a qual está

---

<sup>21</sup> Optou-se por manter a grafia do texto original.

desenhada uma folha verde de "marijuana" (maconha). (Relatório 07 de 1971 p.94).

A música moderna era ligada a desordem social e ao uso de entorpecentes. Ainda no mesmo documento, no mês de dezembro de 1971, observamos novamente que o gênero musical rock estava sendo investigado. O rock de Woodstock era constantemente citado nos documentos da segurança nacional.

Abbie Hoffmann (I), o líder "yippie", desiluiu-se com o movimento que tanto contribuíra para criar. Sua guerra contra a sociedade tem sido baseada em drogas, sexo, obscenidade, absurdo, música "rock" e traição.

Ele exemplifica o que Marcuse chamava de "a nova sensibilidade somada ao antigo racionalismo". Sua tese era de que a nova geração, cheia de drogas, fartava-se de sexo, inspirada pela música "rock" e no desprezo pela família, patriotismo e trabalho, formaria uma comunidade não-competitiva, não-agressiva de cooperação e "amor". Seu modelo foi o Conceito de "Rock" de Woodstock, idealizado em seu livro "Woodstock Republic". Quando o juiz do seu julgamento por conspiração lhe perguntou o endereço, retorquiu que morava na "nação Woodstock" "Christian Anti-Communism Crusade" - Relatório 12 de 1971 p.82).

Ao gênero ligava-se valores de destruição da família, uso de entorpecentes são idealizados em um livro. Segue no texto as relações entre o comunismo e a igreja. Neste tópico vemos resquícios da espionagem internacional:

Alguns grupos contentam-se apenas em embriagar-se, outros vão além: leem versos de poetas prescritos, dançam música "pop" proibida, até mesmo organizam discussões políticas, embora seja muito perigoso, da mesma forma que o "strip-tease" amador ou a projeção de filmes pornográficos.

Desse modo, a ênfase forçada e inabalável sobre altos princípios e moralidade dá margem, automaticamente, como forma de protesto, a uma amoralidade clandestina e à total falta de princípios.

São Paulo ensina que, "sem fé, é impossível agradar a Deus". Sem fé, a vida perde todo o propósito e a significação. Durante algum tempo, a fé nas promessas róseas do comunismo forneceu um fermento de idealismo ao império comunista, fé está morrendo e o deserto moral expande-se rapidamente. (Relatório XX 06 1972 p 140.)

Observamos, portanto, no tópico comportamento, que o gênero musical rock, ligava-se diretamente a características comportamentais consideradas subversivas pela ANI, acompanhadas e observadas pela agência.

### 3.2.2 Letras de músicas, estilos musicais e repertório

As especificações sobre a música aparecem pela primeira vez nos documentos no relatório 09, de 1970. A primeira referência à palavra música já ocorre no primeiro parágrafo, falando a respeito do músico Bob Dylan e fazendo referência à palavra rock, atrelando-a a uma imagem de uso de drogas, marxismo, vestimenta psicodélica e capacidade de politizar a juventude.

A esquerda nos atacou, no início, vindo em nós apolíticos, irracionais, loucos drogados que canalizavam a revolta política dos jovens através das drogas, da música "rock" e dos "be-ins". Os hippies nos viam como marxistas, sob uma vestimenta psicodélica e entregues aos entorpexentes, à música "rock" e aos "be-ins" para politizar a juventude. Somente a direita nos tomava por aquilo\_que nós somos. (Relatório 09 de 1970p.14).

O termo música aqui diretamente relacionado com o conteúdo rock e ligado com características como o marxismo, por exemplo. Há também uma referência à música na página 68, segundo a qual a “imprensa, rádio, a literatura, a pintura e a música são poderosas armas ideológicas, pois há um paralelo na história de quando o General Humberto Melo assume o segundo Exército em São Paulo com a ordem e poder para matar. Relacionado a música, esse relatório faz comparações e aponta a degeneração da cacofonia na música.

O Brasil passava na música erudita para o nacionalismo tardio, herança de Villa-Lobos, e a chamada cacofonia da música, apontada no texto, já havia sido superada em muitos outros países. Essa cacofonia e outras tendências modernistas da música apontavam para o futuro da música erudita, o que no Brasil tinha um caráter completamente diferente, por exemplo, da Europa Ocidental, berço da música erudita mundial.

A luta contra as tendências modernistas na literatura, contra a pintura abstrata, o formalismo no teatro e a cacofonia na música é um combate atual para todos os países socialistas. (Relatório 02 de 1971 p.68)

Não fica claro quais são os países que o documento trata, apenas há um apontamento geral.

A música pop, segundo o relatório XX 05 1971, possui uma capacidade de penetrar na cabeça dos indivíduos. Nenhum tipo de música foi poupado pelo governo militar, apenas as de gêneros militares, instituídas de maneira indireta

como forma de propaganda política favorável ao regime. Fica evidente nos documentos que os gêneros de música foram alvo da análise e espionagem ao ANI, tendo em vista sempre o medo da difusão da música como meio de propagação da arte comunista:

P - E o que me diz da música pop e da moda ocidentais?

R - Muitos estudantes lutam para seguir a moda, mas as roupas são difíceis de conseguir. No mercado negro, um par de botas pretas pode custar 45 rublos. Em Leningrado, o salário médio mensal é de 100 rublos e a ajuda de custo mensal de um estudante é de 30 rublos. Eu pagava uma quantia extra, do meu próprio bolso, para ter um quarto para mim, para ficar sozinha e evitar as repúblicas.

A música pop consegue penetrar. Lembro-me de que um dos turistas americanos que encontrei, me deu um disco dos "Mòmmas and Poppas" e eu o vendi por 30 rublos a um dos meus namorados. Em geral, os discos nas lojas custam por volta de dois rublos. (Relatório 05 de 1971 p.50)

Fica visível que a música é tratada como potencialmente perigosa, uma vez que pode ser infiltrada na sociedade através das "canções de protesto", oriundas de compositores anônimos de prisões, fábricas, discos e universidades.

Mais perigosa potencialmente para o regime soviético do que a infiltração da música popular estrangeira, e a disseminação das canções "amizdat" próprias, especialmente as canções de protesto, cujas melodias e textos são gravados em fitas magnéticas, copiadas em cadernos, ou simplesmente passadas de boca em boca. Essas canções são escritas por compositores anônimos nas prisões soviéticas, nos campos de trabalho, nas barracas do Exército, nas fábricas e nas universidades. Cantam-se as canções "amizdat" nos albergues juvenis, nos apartamentos particulares, nas ruas, nos trens, nos barcos de recreio e onde quer que se reúnam informalmente os jovens. Em geral são acompanhadas por violão. Contem não apenas lamentos pelos aspectos mais deprimentes da realidade soviética, tais como a frustrante falta de liberdade pessoal, as pobres condições de vida e o ambiente sórdido, mas também troçam, com inteligência, do regime, dos chefes do partido que se isolam do povo em seus luxuosos palácios, fazendo desumanas exigências ao povo e vagas promessas de um futuro melhor. A "canção de protesto", criação do MCI para solapar as instituições do Mundo Livre, volta-se contra seus inventores. (Relatório 10 de 1971 p.23).

Na parte final do texto, observamos que a canção de protesto se volta contra os seus inventores. Segundo relato do próprio documento, as condições de vida nos países comunistas, neste caso a Rússia, faziam com que o povo, a população e funcionários das fábricas acabassem por se voltar contra o regime, produzindo músicas que iam contra o sistema ou Partido Comunista.

Os gêneros musicais festivos também eram alvo de observação e investigação dos Sumários do Comunismo Internacional, assim como as festividades na Praça da Paz Celestial, onde ocorriam músicas “bailadas”, bem como exposições de artistas, que eram observadas pela Inteligência Nacional:

Ao contrário do que acontecia até há dois anos, quando era realizado um grande desfile em Pequim, a comemoração do Dia do Trabalho, em 1973, consistiu em reuniões nos parques, com músicas, bailados e exposições de artistas. O ponto alto das festividades foi uma visita de Mao Tse-Tung à Praça da Paz Celestial, seguida de uma grande queima de fogos. (Relatório 05 de 1973 p.72).

### 3.2.3 Orquestras e óperas

Este tópico foi criado com a finalidade específica de se falar da música erudita e suas restrições nos documentos da ANI. Neste caso específico temos cantores, concertistas e óperas como possíveis elementos de subversão. Não negamos em nenhum momento o caráter subversivo de muitos gêneros musicais assim como não negaremos as óperas e músicas eruditas, o que enfatizamos aqui é que estes gêneros também era alvos da agência de segurança, proporcionando ao músico do gênero erudito também uma imagem atrelada ao elemento de subversão.

Nesse ponto o texto é muito claro e enfático a respeito de sua relação de medo e poder da música. O relatório apresenta um tópico sobre a música na Tchecoslováquia, onde até mesmo os solistas e os grupos orquestrais são alvos da agência de inteligência anticomunista, ou seja, percebe-se aqui, pela primeira vez nesse documento, a relação com a música erudita. A Rádio Tchecoslováquia novamente é citada a partir da frase de Krushev:

O "Boletim de Informações" n2 42 de 16 Out 70 da agência tchecoslovaca CTK, noticiou: A Argentina, México, Cuba, Venezuela, Chile e Brasil são, segundo dados fornecidos pelo ministério da Cultura da República Socialista da Bohemia, os países que no terreno musical mais vinculações têm com a Tchecoslováquia.

Em várias Repúblicas daquele continente, já são conhecidos os melhores solistas e grupos orquestrais desse país. Contribuem para fortalecer esses laços a cooperação e o intercâmbio que a Rádio Tchecoslovaca mantém com 26 estações de rádio latino-americanas. (...) imprensa, o rádio, a literatura, a pintura, a música, o cinema, o teatro, são poderosas armas ideológicas de nosso partido. Temos interesse em que essas armas estejam sempre prontas para a luta e que atinjam o inimigo com precisão... ' (Krushev). A Tchecoslováquia, desempenha importantíssimo papel na difusão da propaganda comunista para a América Latina. (7. AMÉRICA LATINA

a. INFILTRAÇÃO COMUNISTA - A MÚSICA TCHECOSLOVACA NA AMÉRICA LATINA) (Relatório 09 de 1970 p.48)

Havia também o medo de um repertório da música chinesa tradicional, pois nele são contempladas exaltações e adorações ao grande condutor e sua obra, no caso, Mao Tsé-Tung. Também são citados gêneros eruditos das obras revolucionárias modernas apresentada na China no ano de 1966, os históricos e libretos comunistas são citados dentro do documento:

Cantores e concertistas reiniciaram sua atividade em um nível que parece indicar haverem-se entregue a um prolongado treino, nas aldeias para as quais haviam sido exilados. O repertório se está enriquecendo, a música chinesa tradicional reaparece, embora entremeada de exaltadas adulações ao "grande condutor" e à sua obra. Predominam ainda as "Óperas Revolucionárias Modernas" e os balés apresentados em 1966 como "populares", segundo se dizia então, somente os operários soldados camponeses deviam aparecer em cena. Mas pressente-se que também aqui haverá novidades, e um indício disso foi a publicidade feita, no país, de uma ópera representada recentemente no Japão: trata-se de um episódio histórico, baseado em velho libreto de Kuo Mo-jo, no qual imperadores e princesas são reconduzidos ao palco. (Relatório 04 de 1973 p.61-62).

Na página 279 do mesmo documento há um tópico sobre filmes denominado "Os comunistas e os sequestros", com subtítulo "Teatro de Guerrilha" - Filme "Rebeldia" - Revista "Conjunto", "Casa das Américas" - "Comitê Permanente, de Festivais de Teatro Latino Americano ". Salienta-se aqui a observação no documento:

Todos os "quadros" se desenvolvem tendo como fundo música de protesto (Relatório 09 de 1970 p.275)

As chamadas músicas de protesto eram observadas em todos os gêneros artísticos.

A partir do ano de 1971, o documento começa a tomar um caráter que seria apontado no último documento confidencial, que diz respeito às vertentes comunistas dentro da Igreja Católica ou da CNBB<sup>22</sup>.

(...) A principal atração do Natal, no Recife, foi a realização de uma assembleia, organizada pela Arquidiocese de Olinda e Recife, no Ginásio de Esportes.

---

<sup>22</sup> Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB) é um organismo permanente que reúne os Bispos católicos do Brasil, conforme o Código de direito Canônico.

Três horas de espetáculo, dramatizações e músicas populares, fizeram parte da reunião, assistida por grande público, entre padres, bispos e pessoas de todas as classes sociais. A assembleia começou com mensagens dirigidas ao povo e, em seguida, um grupo de crianças, de mãos dadas, subiu num palco improvisado e repetiu várias vezes: "Queremos saber tudo; aprender tudo; queremos saber a verdade; que nos digam a verdade. Está na hora de saber a verdade. E que os adultos nos respeitem".

Em seguida, sentaram no chão, cantando "Criança Feliz" e ouviram do jogral a seguinte mensagem: "Queremos encontrar a felicidade na sociedade de consumo. Que as nossas mestras sejam pagas em dia, para ter disposição de ensinar. Esperamos do governo saúde e educação. Queremos pão e liberdade".

Depois disso, houve uma saudação às empregadas domésticas, com as seguintes palavras: "Temos sede e fome de segurança. Queremos ser profissionais, ter um salário justo, pagar instituto, gozar dos benefícios das leis trabalhistas, criar nossos filhos".

(p.56) Logo a seguir, um grupo de mulheres subiu ao palco e gritou: "Queremos participar da cultura e dos programas de bem-estar social". Depois de ligeira pausa, o público cantou a música "Que tudo o mais vá para o Inferno", de Roberto Carlos. Depois dessa música, em coro, foi perguntado: "Temos fome e sede de que?". A resposta, também, foi dada em coro: "Os homens dos morros e alagados querem ter uma profissão. Ser amados, ter paz, justiça, liberdade, trabalho, respeito. Queremos um diálogo compreensivo, de profundidade, participar da vida da Igreja, do trabalho, da vida do bairro. Servir".

Os que padecem nos hospitais, nas clínicas, que morrem por falta de assistência, que sofrem de verminoses, de subnutrição, foram saudados, pedindo-se melhor atendimento, mais dedicação e idealismo dos médicos. (O Estranho Rito de Natal de D. Helder - Relatório 12 de 1971 p.55-56).

Observa-se o fato de que várias correntes musicais eruditas, populares, folclóricas, entre outras, eram constantemente alvo de investigação:

A música "Asa Branca", de Luiz Gonzaga, foi cantada por toda a assistência e, logo após um grupo de homens pretos, pés descalços, lembrando o trabalhador braçal, pediu o pagamento dos salários em dia e também o direito ao 13 salário, cena esta finalizada com a música "Construção", de Chico Buarque de Holanda.

Os apelos seguintes foram em defesa dos operários de oficinas, dos moinhos, das construções, dos transportes coletivos, dos jornais, tendo ao fundo a música "Pedro Pedreiro", também de Chico Buarque.

As vozes falaram, em seguida, das dificuldades do trabalhador, "com um salário que não dá para levar o filho ao parque de diversões, à rodagigante e comprar bolo". O último apelo foi lembrando as prostitutas: "Temos fome e sede de que? Temos fome de possuir a riqueza de um lar, ter filhos, ser amadas. De ter amigos e pessoas compreensíveis. Somos gente, somos vida. Queremos um lugar no mundo cristão". O espetáculo foi encerrado com a missa celebrada por seis padres e também pelo Arcebispo de Olinda e Recife, Dom Helder Câmara. \* (ESP, 28 Dez 71) (O Estranho Rito de Natal de D. Helder - Relatório 12 de 1971 p.55-56)

Observamos, portanto, que vários compositores e gêneros musicais foram atrelados a valores diversos, como drogas, prostituição, relação com

trabalho, valores aos quais as músicas e compositores foram diretamente ligados a essa análise. Foi assim que se deu a constituição do inimigo “música”. A seguir numa característica única do documento, observamos que até mesmo as relações de compra e venda de instrumentos musicais passava pelo relatório.

O México vendeu à China mercadorias no valor de três milhões de dólares - 18 milhões de cruzeiros - ao ser assinado o primeiro acordo comercial entre os dois países.

Pelo acordo, o México e a China se concedem o tratamento de "nações mais favorecidas". Entre os produtos que o México exportará imediatamente para a China, figuram 150 mil toneladas de enxofre, 40 mil de algodão e cerca de 100 mil de açúcar. Posteriormente, exportará também cereais, sisal, produtos químicos e farmacêuticos, adubos químicos, máquinas, equipamentos de transporte, minérios, roupas, têxteis calçados e componentes elétricos e eletrônicos. Por sua vez, a China fornecerá ao México fios de seda, arroz, produtos alimentícios em conserva, instrumentos musicais, couros, peles, papel, produtos farmacêuticos, minérios, metais e máquinas.

O acordo terá a duração de um ano, podendo ser renovado. Uma comissão mista sino-mexicana se reunirá anualmente, para discutir o comércio entre os dois países. (Relatório 04 de 1973 p.186-119).

As músicas, bem como os meios para produção musical também eram observados pelos documentos da Inteligência Brasileira. A relação com a venda e compra de instrumentos musicais é citada no documento.

No penúltimo relatório encontrado, é perceptível uma observação mais aprofundada sobre a relação da Biblioteca Nacional de Pequim com bibliotecas nos Estados Unidos - relação oriunda da visita do presidente Richard Nixon à China.

Um grande número de livros, publicações, periódicas e microfilmes - indo desde textos sobre acupuntura até música e coreografia de óperas e "ballet" chineses - começou a ser trocado entre a Biblioteca Nacional de Pequim e outras bibliotecas nos EUA, como resultado direto da visita do Presidente Nixon à China no ano passado e das iniciativas de bibliotecários e intelectuais americanos. (Relatório 08 de 1973 p.27).

Nesse documento não estão estabelecidas as relações industriais ou políticas sobre a visita norte-americana à China, mas sim, a relação com a arte, visto que a música ópera e ballet são os alvos dos comentários do relatório Nacional de Segurança.

### 3.2.4 Perseguições nominais ou a personalidades

O primeiro relatório que faz menção à música data do mês de setembro de 1970. O termo encontra-se na página 14, na relação dos assuntos gerais, com o título “Subversão dos Costumes” destacado em caixa alta. Nesse título há o subtópico “Hippies, Partido Internacional da Juventude”, que compara Bob Dylan<sup>23</sup>, ou seja, uma referência musical. Há outros mitos como Marx, Mao e os Panteras Negras<sup>24</sup> atribuindo a um músico, no caso Bob Dylan, a capacidade de subverter os indivíduos que o transformaram no mito.

O mito é real se ele possui um cenário onde as pessoas possam representar seus sonhos e sua imaginação. O mito faz a revolução. Marx é um mito, Mao é um mito, Dylan é um mito, os Panteras Negras são um mito. O mito é sempre maior que o homem. As pessoas tentam criar o mito, o que lhes permite dar o melhor deles mesmos. O segredo do mito do yippie é que ele vive reprimido. É uma folha branca. ( P. 14 Relatório 09 de 1970)

---

<sup>23</sup> Bob Dylan (nome artístico de Robert Allen Zimmerman; Duluth, 24 de maio de 1941) é um compositor, cantor, pintor, ator e escritor estadunidense.

<sup>24</sup> O Partido dos Panteras Negras, originalmente denominado Partido Pantera Negra para Auto-defesa foi uma organização política extraparlamentar socialista revolucionária norte-americana e ligada ao nacionalismo negro.

Pela primeira vez dentro dos documentos há a clara visão da Delegacia de Ordem Social na página 50, no subtítulo 2 “no Brasil”, onde, logo em seguida, está a frase “a música como veículo de subversão”. Nesse primeiro subtópico já deixamos clara a nossa visão em relação ao Departamento de Ordem Nacional e Inteligência, em que compreensão a respeito da música era quase como uma arma de guerra. Outro subtópico trata da canção revolucionária, nesse caso, como um tema específico, abordado sempre nos documentos do DEOPS. A descrição da eficiência da mensagem da canção revolucionária caracteriza alguns autores e intérpretes citados como autores de músicas subversivas. No trecho a seguir, optei também pela integral visualização do documento:

2) No Brasil - A Música Como Veículo de Subversão - A "Canção Revolucionária" e a Eficiência de Sua Mensagem - Autores e Intérpretes "Jovens", no Brasil, Servem aos Desígnios do MCI.

O jornal comunista peruano "Unidad" publicou artigo sobre a "canção revolucionária", afirmando o seguinte:

\*"A canção revolucionária deve buscar a comunicação humana direta, nas fábricas, no campo, nas minas, junto aos pescadores, nos colégios, nas universidades e nas ruas. Deverá ser como o vento: onde lhe abrem a porta, deverá entrar".

A música é um excepcional e poderoso instrumento de mobilização de opinião pública em torno de um sentimento nacional.

Ultimamente, tem sido observado, no Brasil a lançamento de canções, de populares compositores, as quais, incontestavelmente, representam uma inteligente pregação ideológica.

Como exemplo, podemos citar a música intitulada "Mais de 30", dos compositores MARCOS e PAULO SÉRGIO VALLE, (1) a respeito da qual o crítico musical JOSÉ FERNANDES emitiu a seguinte opinião:

"A letra da música de MARCOS VALLE pode parecer estúpida, mas estou certo de que ele quis dizer alguma coisa que ninguém entendeu".

É possível que ninguém tenha entendido a intenção do compositor todavia a primeira estrofe de sua composição,-

"Não confie em ninguém com mais de 30 anos",

-coincide com o 3º dos 10 mandamentos de protesto de Mao Tsé-tung, que diz: "Não confiarás em ninguém com mais de 30 anos".\*(AD/5116)<sup>(2)</sup>

(1) Dos mesmos autores, surgiu recentemente a música "Black is Beautiful", que busca importar o choque racial dos EEUU para o nosso país, o qual tem servido de exemplo mundial da pacífica convivência de raças, com direitos iguais para todos. "Os brancos horríveis da rua do Ouvidor" e o punho cerrado do cantor Toni Tornado, sobre serem lamentáveis cópias de atitudes estrangeiras, bem podem servir a propósitos mais sutis, de subversão da ordem e de lutas de classes, tão do agrado do MCI.

(2) Ver CI-SI, Dez 70, Pl 1.7

R E S E R V A D O

Imagem 4 - Documento do Sumário 05 de 1971

No Brasil - A Música Como Veículo de Subversão - A "Canção Revolucionária" e a Eficiência de Sua Mensagem - Autores e Intérpretes "Jovens", no Brasil, Servem aos Desígnios do MCI.

O jornal comunista peruano "Unidad" publicou um artigo sobre a "canção revolucionária", afirmando o seguinte:

\*"A canção revolucionária deve buscar a comunicação humana direta, nas fábricas, no campo, nas minas, junto aos pescadores, nos colégios, nas universidades e nas ruas. Deverá ser como o vento: onde lhe abrem a porta, deverá entrar".

A música é um excepcional e poderoso instrumento de mobilização de opinião pública em torno de um sentimento nacional. (Relatório 05 de 1971 p.50)

A opinião do governo militar aqui se faz clara, e fica explícita no documento anticomunista.

Ultimamente, tem sido observado no Brasil o lançamento de canções, de populares compositores, as quais, incontestavelmente, representam uma inteligente pregação ideológica. (Relatório 05 de 1971 p.50)

Demostramos que, além das conhecidas proibições às canções e músicas populares, havia um ambiente de opressão à música e de opressão à arte, e esse ambiente de opressão ia muito além da música popular. Os apontamentos futuros farão menção à lei de 71 ou LDB de 1971:

Como exemplo, podemos citar a música intitulada "Mais de 30", dos compositores MARCOS e PAULO SÍRGIO VALLE, a respeito da qual o crítico musical JOSÉ FERNANDES emitiu a seguinte opinião:  
 "A letra da música de MARCOS VALLE pode parecer estúpida, mas estou certo de que ele quis dizer alguma coisa que ninguém entendeu". É possível que ninguém tenha entendido a intenção do compositor, todavia a primeira estrofe de sua composição,  
 "Não confie em ninguém com mais de 30 anos", coincide com o 3º dos 10 mandamentos de protesto de Mao Tsé-tung, que (2) diz: "Não confiarás em ninguém com mais de 30 anos. (Relatório 05 de 1971 p.50)

A proibição da música de Carlos do Vale, por exemplo, não se tratava apenas da censura, mas da maneira como a censura enxergava a sua composição. Era comparada a um dos dez mandamentos de Mao Tsé-tung, "não confiar em ninguém com mais de 30 anos". Ou seja, é um dos pontos fundamentais da origem e embasamento das proibições do governo militar.

O valor do aumento do número de tóxicos e de toxicômanos nos Estados Unidos também é atribuído como consequência de um plano comunista, elaborado na China, executado via Cuba, cujo valor musical é atribuído aos Beatles<sup>25</sup> e Bob Dylan, bem como toda música pop, e a empresa underground tem grande participação na explosão das drogas no mundo ocidental:

(...) O aumento dos toxicômanos nos Estados Unidos "é consequência de um plano comunista elaborado na China e executado via Cuba", disse, em 25 Out 72, o pastor David Wilkerson, líder do movimento "Desafio Jovem", que mantém casas para recuperação de viciados.  
 "A próxima meta desta conspiração é a América Latina, que atingirá 1 milhão de viciados em 1973", garantiu ele, com bases em informações recebidas de pastores evangélicos e ex-viciados que as receberam "de fontes comunistas".  
 Para o Sr. Wilkerson, os "Beatles" e Bob Dylan, bem como toda a música "pop" e a imprensa "underground", "tiveram grande participação na explosão das drogas no mundo Ocidental". O Sr. Wilkerson veio ao

---

<sup>25</sup> The Beatles foi uma banda de rock britânica, formada em Liverpool em 1960. É o grupo musical mais bem-sucedido e aclamado da história da música popular.

Brasil numa excursão de 17 dias, para lançar o "Movimento Desafio Jovem"(...).( FALSOS "IDÓLOS DA JUVENTUDE" - Relatório 10 de 1972 p.16).

A Bandeira do Chile, de Pablo Neruda, Canção Classificada Para Concorrer na Parte Internacional do Festival. Muitos festivais foram alvos da investigação da Delegacia de Inteligência. Trata-se de uma canção que ficou classificada para concorrer na parte internacional de um festival devidamente inscrito. A seguir temos a reação pública contra a apresentação de músicas políticas no "Festival da Canção", de Vina Del Mar<sup>26</sup>:

\* A forte reação do público contra a apresentação de músicas com conotação política provocou a suspensão da primeira parte do internacionalmente conhecido Festival da Canção de Vina del Mar. A decisão dos organizadores foi adotada depois que o público impediu de cantar o conjunto folclórico chileno "Quila-Payun", que insistia em interpretar uma canção política. O público começou a vaiar e o protesto terminou em brigas entre o pessoal que se encontrava nas arquibancadas. Para evitar a repetição dos incidentes, os organizadores resolveram realizar a final nacional do Festival no dia 12 Fev 73, quando serão apresentadas os finalistas do setor internacional. Na parte nacional do Festival concorreu a música "A Bandeira do Chile", cujos versos são de autoria do poeta Pablo Neruda. A canção foi classificada para concorrer na parte internacional do Festival. \* (GL, 07 Fev 73) ( Relatório 02 de 1973 p.88).

Segue aqui um pedido para libertação de um cantor conhecido por suas músicas de protesto que foi preso em Montevideú, no ano de 1972. No Uruguai<sup>27</sup> é iniciada uma ação de perseguição dos signatários da carta aberta:

\* Em Paris, o prêmio Nobel de Literatura, Miguel Angel Asturias, encabeçou a assinatura de uma "carta aberta" ao governo uruguaio, pedindo a libertação do cantor Daniel Viglietti, conhecido pelas suas músicas de protesto, que foi preso em Montevideú no dia 12 Mai 72. Com Asturais, assinaram o documento várias personalidades latino-americanas e francesas, entre elas o conhecido arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer, os escritores franceses Simone de Beauvoir e Jean Paul Sartre, os políticos François Mitterand, Michel Rocard e Alain Krivine. (Relatório 06 de 1972 p.140).

<sup>26</sup> Viña del Mar é uma comuna da província de Valparaíso, localizada na região de Valparaíso.

<sup>27</sup> URUGUAI - MCI Inicia Ação Internacional Contra o Governo Uruguaio. Na França, entre os Signatários da "Carta Aberta" ao governo uruguaio, figuram Oscar Niemeyer, Jean Paul Sartre e outros notórios comunistas. No Peru, o PDC apresentou protestos contra alegadas "torturas a presos políticos". Em Montevideú, CNT e Frente Ampla promovem passeata de protesto contra "torturas a presos políticos"

O objetivo desta pesquisa é deixar clara a influência da política na educação musical. No entanto, o trecho a seguir trata da perseguição a Chico Buarque de Holanda, e os valores atribuídos pelo governo militar à música não só de Chico, mas como um todo, replicavam o medo do governo em relação a esse gênero da arte.

Segue no trecho completo o relato sobre as características da música de Chico Buarque, bem como sobre sua opinião, tratada como subversiva pelo governo militar:

Da revista "Ercilla", de 23/29 Mai 73: O folclore urbano de Chico Buarque de Holanda (28 anos, brasileiro, estudante de Arquitetura) é grandemente popular em seu país e começa a sê-lo na América Latina. Da maneira que pode - face a cerrada censura - compõe músicas de protesto na orla de Copacabana. Com voz cadenciada, violão ágil e ritmo calmo, porém sincopado, esboça uma denúncia rimada das injustiças do governo castrense de seu país, o Brasil.

(...) Ali (Buenos Aires), aproveitou para desabafar um pouco, dando detalhes da mordada musical imposta no Brasil e da qual pouco se sabe. Segundo declarou a "Agência Latina", a realidade no Brasil é "uma coisa muito triste" (grifo textual).

"Desejo que todas as minhas canções, mesmo as de amor, reflitam sempre a realidade brasileira" - assinalou Buarque. E acrescentou: "a censura não me aceita; quer que cante apenas Ipanema e o Corcovado, que são tão lindos e têm poucos problemas" (Relatório 05 de 1973 p.152).

Fica evidente a origem de um determinado preconceito constituído por ações governamentais em relação à música, pois o "violão ágil" e o "ritmo calmo e sincopado" de Chico Buarque poderiam esboçar qualquer tipo de gênero musical. No entanto, a ele é atribuído o valor de subversivo, que é o caráter da maioria das composições durante a Ditadura Militar. São atribuídos à música, à composição e à canção alguns gêneros da educação musical, e fica evidente nesse documento que o governo procurava esconder os compositores, que ousavam bater de frente contra o sistema.

Segue parte do documento original com o carimbo do DEOPS:



A perseguição a Chico Buarque, o porquê da perseguição ao compositor e a censura a suas músicas são apresentados pelas características do documento. Apesar da perseguição sofrida, Chico manteve as características políticas seu trabalho, mesmo que de maneira indireta.

### 3.2.5 Influências comunistas em evidência

O comunismo é o objeto central de perseguição do documento, neste tópico vamos tratar da influência da música e suas relações com o comunismo. Numa citação do documento, chamada “A Rússia sobre as Potências Comunistas”, há um capítulo intitulado “Intelectual Comunista – Plena liberdade quando a favor do comunismo” – “Engenheiros da Alma Humana” – “Armas Ideológicas”. O capítulo descreve o Intelectual nos países comunistas:

O "intelectual" nos países comunistas é definido oficialmente como "uma camada social composta de pessoas que se ocupam profissionalmente do trabalho mental", pólo que exclui operários, camponeses, comerciários e funcionários de nível inferior, mas inclui: a camada gerencial na indústria, no comércio e na agricultura, o funcionalismo do PC (Partido Comunista); o pessoal técnico da indústria e da agricultura; trabalhadores científicos, médicos e pessoal médico, intermediários professores, bibliotecários, jornalistas, escritores e artistas\* economistas, contadores e planejadores; advogados, oficiais do exército e estudantes de nível universitário. (Relatório 09 de 1970 p.275)

Relacionamos aqui a capacidade intelectual do artista, não necessariamente havendo uma relação direta com a música. Fazendo referência ao mesmo subtópico, há uma menção a escritores e artistas na qual diversos tipos de empregos e profissões são mencionados. Nesse caso, é atribuído ao intelectual de cada área profissional um caráter de funcionalismo no Partido Comunista. Existe também um sub tópico específico, no qual a inteligência criadora dos elementos subjetivos da população seria composta por escritores artistas e estudiosos em geral. Nota-se que o termo artista está separado também:

Separadamente desse grupo mais amplo, pode ser considerada a "intelligentsia tvorcheskaya, ou inteligência criadora - composta apenas de escritores, artistas e estudiosos em geral. (Relatório 09 de 1970 p.275)

O legado de culpa atribuído aos artistas é apontado aqui, pois a eles é dado o papel de retratar a riqueza, variedade e realidade socialista. Isso seria

uma maneira de aproximar ou, como eles mesmos dizem, estreitar os laços com a vida do povo.

(...) cumpre aos intelectuais "estreitar os laços com a vida do povo, retratando fiel e artisticamente a riqueza e a variedade da realidade socialista, representando de maneira inspirada e sentida, tudo aquilo que é genuinamente comunista e denunciando tudo o que possa dificultar o progresso da sociedade(...)" (Relatório 09 de 1970 p.275)

No relatório do mês de junho de 1971, a canção é apontada diretamente como instrumento subversivo. A canção é designada com um termo específico, "canção de protesto", cuja orientação viria de Cuba, através de um centro de ensino de canção de protesto.

A visão da Agência Nacional de Inteligência a respeito do perfil da música e do perfil do músico como "o inimigo" é descrita no próprio documento, sempre na mesma numeração de página, na quarta folha, coincidente com outras numerações de documentos. A primeira menção fala sobre palavras que poderiam ser consideradas contra o governo militar.

O músico também deveria ser perseguido quando falasse sobre "sentar no chão descalço, com cara de angústia e sofrimento", um estereótipo claro pobreza:

Para escrever-se uma canção de protesto, dessas que agora estão tão em voga, é necessário escolher umas palavras como fome, luta, flor, pão, guerra, perseguição, negros, Vietnam, etc, misturá-las bem, colocá-las numa música o menos harmônica possível e cantá-la sentado no chão, descalço e com cara de angústia e sofrimento. (Relatório 06 de 1971 p.20; A CANÇÃO DE PROTESTO COMO INSTRUMENTO SUBVERSIVO - A ORIENTAÇÃO VEM DE CUBA. O "CENTRO DA CANÇÃO DE PROTESTO"<sup>28</sup>)

A esse tipo de cantor e de canção eram associados valores relativos à "marginalidade gerada dos cabelos", classificados como "de mau gosto" pelo documento, afirmando que esse sujeito que cantava na rua poderia estar ligado a uma organização cubana que apresenta à população maneiras de se cantar a música de protesto.

---

<sup>28</sup> Optamos por manter a descrição do tópico original.

“Até aqui, tudo não passaria de mera demonstração de mau-gosto e de uma originalidade tirada dos cabelos. Mas, como dissemos, existe algo mais por trás de toda essa moda de canção de protesto. Existe uma organização cuidadosamente montada e estruturada para desenvolver toda a campanha”.

Com efeito, funciona em Cuba, desde o ano de 1967, um Centro da Canção de Protesto, que publica regularmente uma revista, intitulada precisamente de "Canción Protesta", verdadeiro manual do cancionero de barricada mundial e porta-voz das diretivas emanadas de uma central de subversão. (Relatório 06 de 1971 p.20)

Deve destacar-se que o referido centro funciona em Havana desde Ago 67 surgiu como resultado do Primeiro Encontro da Canção de Protesto, organizado, na ocasião, pela Casa das Américas, que é encarregada da penetração e subversão castristas no campo da cultura continental. (Relatório 06 de 1971 p.20)

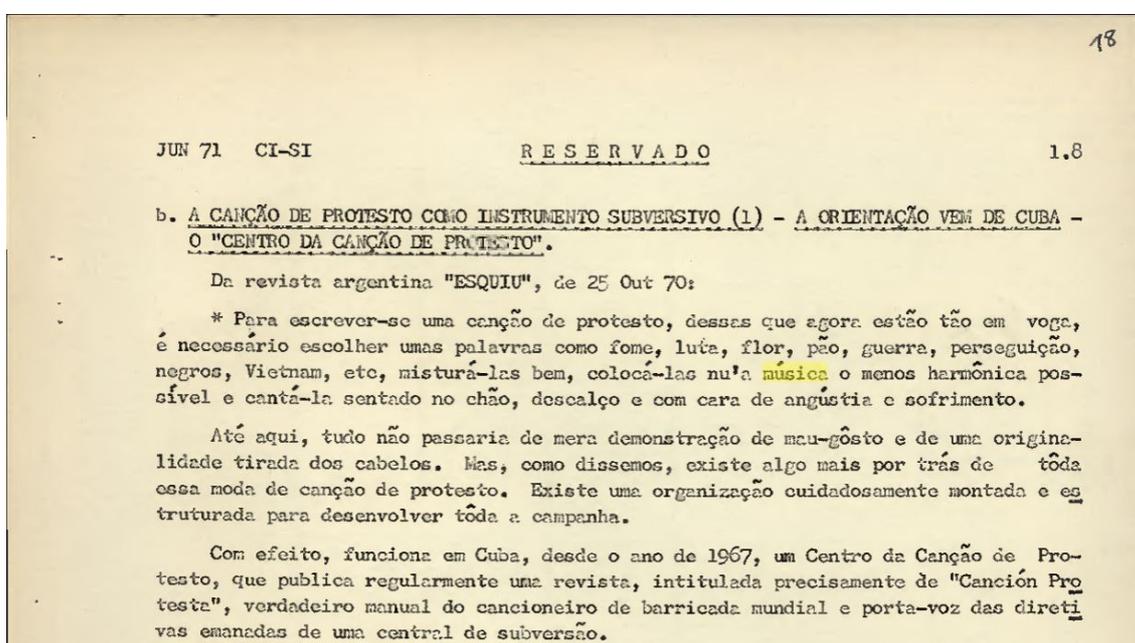


Imagem 6 - Relatório 06 de 1971 p.20<sup>29</sup>

Podemos ver nesta página do documento acima e citado uma característica que fala sobre a educação comunista socialista. Neste caso, ela seria imposta sobre toda arte, literatura e imprensa. Além do cinema, ainda o rádio aparece como como veículo de comunicação subversivo:

(...) O Secretário-geral do Partido Comunista e presidente do Conselho de Estado da Romênia, Nicolae Ceausescu, declarou, em 13 Jul 71, que as normas ideológicas recentemente impostas significam que toda arte,

<sup>29</sup> A numeração de páginas refere-se ao documento original. A anotação a lápis, referente à numeração, não tem um padrão nos documentos.

literatura, imprensa e cinema "deverão servir a um só propósito - a educação comunista, socialista."

Em longo discurso pronunciado durante uma reunião destinada a explicar o decreto editado na semana passada, Ceausescu disse que "deve haver apenas um conceito e uma só ideologia - a ideologia revolucionária e o conceito da classe trabalhadora". O referido decreto recomenda a eliminação de "toda influência estrangeira ou burguesa" na Romênia. (Estado Deflagra Campanha Nacional para "Defesa da Disciplina Comunista em Todos os Setores da Sociedade" - Manifestações Artísticas e Literárias Devem Servir ao Regime. Relatório 07 de 1971 p.80)

Fica evidente que os conteúdos artísticos devem ser proibidos pelos comunistas sempre que tratem do Ocidente, pois o conteúdo do rádio e da televisão passa a ser controlado:

"Não compreendemos e não podemos aceitar a menor liberdade para criações inspiradas em conceitos estranhos à ideologia da classe operária. É preciso acabar com a importação de filmes decadentes do exterior, que introduzem conceitos burgueses e retrógrados. Deve ser elaborado um programa de obras de teatro, musicais e coreografias que se inspirem na luta revolucionária do povo e na edificação do socialismo. Não admitiremos que o rádio e a televisão emitam programas que, por seu conteúdo, não contribuam para a educação comunista, patriótica e revolucionária da juventude. O dever de todos os criadores é servir à classe operária, ao socialismo e à nação" (JB, 14 Jul 71) (Estado Deflagra Campanha Nacional para "Defesa da Disciplina Comunista em Todos os Setores da Sociedade" - Manifestações Artísticas e Literárias Devem Servir ao Regime. Relatório 07 de 1971 p.80)

Além disso, pela primeira vez nesse relatório é apresentada uma relação com a Igreja Católica. O Canto Popular Religioso começa a ser alvo de perseguição política e, para que isso acontecesse, deveria ser explicitado seu possível caráter de subversão nos festivais religiosos. Segue o depoimento de uma autoridade da Igreja que foi submetida ao crivo do DEOPS:

"Dessa Comissão criada em 1967 fazem parte os seguintes brasileiros: Cardeal D. Eugênio Salles, Madre Inês Pereira e Sr L.A. Amoroso. Tem por objetivo "incitar o povo de Deus a tomar plena consciência de sua missão no mundo presente". Jornais holandeses e italianos afirmaram, em Fev 71» que os responsáveis pela Comissão dispensaram o concurso de 40 "experts" internacionais, porque os mesmos haviam pedido ao Papa que tomasse posição quanto "as torturas no Brasil", em telegrama de Mar 70-• (2)"A Igreja e o Poder no Brasil - Nascimento do Militarismo". Vide CI-SI Abr71, folha.10.12 (Relatório 08 de 1971 p.23).

Os festivais de música sempre foram alvos do governo militar brasileiro, mas a Igreja, através das pastorais em diversos países da América Latina, a

princípio não se curvou às exigências da Delegacia de Inteligência e Segurança, tornando-se alvo de espionagem. Podemos ver esse tipo de insubordinação no seguinte exemplo:

Sob o patrocínio da Comissão Episcopal de Liturgia, assim como da revista "Atualidade Pastoral", realizar-se-á em Buenos Aires, de 1<sup>a</sup> a 3<sup>a</sup> Out 71» o Primeiro Festival Argentino do Canto Popular Religioso. O concurso tem como fim promover, na Argentina, todos os autores da chamada Música Nova" da Igreja. Serão considerados os diversos gêneros, agrupados em três categorias: a) música litúrgica; b) música popular (folclore e tango); c) música moderna ("beat", "jazz", etc). O júri será composto, entre outros, por Ariel Ramirez (autor da "Missa Criola"), os Padres Catena, Segade e Constable. (Relatório 08 de 1971 p.23).

Percebemos aqui que vários gêneros de música eram observados. A música nova da igreja, a música litúrgica, a música popular, a música moderna dentre outros diversos gêneros. O impacto da perseguição a vários gêneros musicais culminaria na produção do objeto musical, visto que a censura operava em varias vertentes.

Tanto a música popular quanto a música oficial são tratadas pelo documento como possuindo de periculosidade e subversão. A arte e os movimentos artísticos do Ocidente ou do Oriente são sempre alvos de investigação.

Na URSS existem dois tipos de música dramaticamente opostos: as oficiais, que são devidas aos compositores aprovados e subvencionados pelos organismos governamentais, e as "não-oficiais", devidas à inspiração de compositores amadores. (As Canções "Não-Oficiais" Não Deixam Ouvir As de Propaganda - A Outra Face das "Canções de Protesto"- Válvula de Escape da Juventude Contra a Falta de Liberdade - Relatório 10 de 1971 p.68).

O documento que segue ajuda a esclarecer a relação entre educação e cultura. Poderemos aqui explorar a nossa linha de análise, ou seja, a educação musical, pois um congresso de educação foi alvo de investigação devido ao seu conteúdo. Neste mesmo documento é citada a música de origem africana em Cuba, teatro, artes plásticas, a função do rádio como difusor da música e de outros gêneros e valores artísticos. Esses valores educacionais e culturais, ao serem relacionados com a cultura cubana, portanto comunista, acabaram por se tornar alvo de perseguição e foram-lhes atribuídos valores negativos ou de

ordem pejorativa. A música do povo também é citada no texto nº 4, documento que segue:

concretizar os acordos do Primeiro Congresso de Educação e Cultura, no que se refere à atividade cultural, partindo de uma ideia de conjunto, de uma panorâmica sobre a importante tarefa que representa fazer com que as massas, através do Movimento de Simpatizantes, não só desfrutem passivamente das manifestações culturais, como, também, que sejam criadoras constantes de cultura, já que esta, numa sociedade coletivista - como postula nossa Revolução - "é uma atividade de massas, não o monopólio de uma elite, o adorno de uns poucos escolhidos ou a patente de curso dos desenraizados".

Para chegar a esse fim, a CNC contou com o apoio do Conselho Nacional de Cultura, do "ICAIC", do "ICR", do Instituto de Literatura e Lingüística(sic), do Instituto de Etnologia e Folclore e da Escola de Letras da Universidade de Havana. (Relatório 01 de 1972 p.83).

O Seminário girou em torno dos seguintes temas: 1) Delineamentos gerais da Revolução no campo da cultura. (Luis Pavon Taraoyo, Presidente do Conselho Nacional de Cultura). 2) Definição da palavra cultura, em seu sentido mais amplo. Conceito burguês e conceito marxista de cultura. Análise dos pontos fundamentais do Primeiro Congresso de Educação e Cultura, no que se refere à atividade cultural. (Jesus Orta Ruiz). 3) Síntese histórica da cultura cubana. Suas correntes antagônicas. (Dr José Antônio Portuondo). 4) A Música e o Povo (Maria Tereza Linares). 5) A Música de Origem Africana em Cuba (Argeller Leon). 6) O Teatro, Reflexo da vida do Povo. (Armando Quezada, Diretor Nacional de Teatro). 7) As Artes Plásticas. Estilos e Escolas (Prof Orlando Suarez). 8) A Cinematografia em Cuba. (Alfredo Guervara, Diretor do "ICAIC"). 9) Apreciação Poética. (Dr Mirta Aguirre, Professora da Escola de Letras da Universidade de Havana). 10) Função do Rádio e da Televisão Como Veículos Educativos e Culturais. (Comandante Jorge Serguera, Diretor Geral do "ICR"). 11) A Arte da Narração. (Felix Pita Rodrigues, Responsável pela Seção de Literatura da "UNEAC"). 12) O "Ballet". Sua Origem e Desenvolvimento. (Alicia Alonso). 13) História do Humorismo Gráfico em Cuba (Rene de la Nuez). (Relatório 01 de 1972 p.83).

O Seminário culminou com a discussão do Plano de Trabalho da Comissão Nacional de Cultura da CTC, que inclui, entre outros, os seguintes pontos:

- 1) Reanimar, ampliar e desenvolver o Movimento Nacional de Trabalhadores Simpatizantes a Arte.
- 2) Garantir que este Movimento se caracterize por sua alta moral socialista.
- 3) Editar o texto-base de um Seminário sobre cultura de massas, consistindo num estudo dos acordos do Primeiro Congresso de Educação e Cultura e orientar no sentido de que o dito material seja estudado e discutido, pelos ativistas de cultura, com os trabalhadores em geral.
- 4) Publicar, em coordenação com o Conselho Nacional de Cultura e o Instituto do Livro, folhetos com material didático, simples e claro, para serem entregues aos simpatizantes, através de seus Sindicatos.

- 5) Enviar obras artísticas aos simpatizantes; orientar seu estudo e organizar Seminários para sua discussão com os autores das mesmas, ou outras pessoas versadas na matéria.
- 6) Estimular os trabalhadores simpatizantes a pintura, para que consigam os melhores murais artísticos, com temas revolucionários, em seus centros de trabalho.
- 7) Organizar bibliotecas e livrarias populares, nos centros de trabalho, com o objetivo de elevar o nível cultural dos trabalhadores, através do hábito da leitura.
- 8) Efetuar Concursos Culturais, em nível de Centros de Trabalho, distribuindo questionários sobre matéria cultural e organizando competições de perguntas e respostas entre os trabalhadores.
- 9) Organizar e estimular as visitas dirigidas aos lugares históricos, assim como a centros científicos e técnicos.
- 10) Criar novos grupos artísticos, dando prioridade às nossas formas latino-americanas,
- 11) Celebrar o Primeiro Festival de Trabalhadores Camponeses da América Latina, em comemoração ao de Maio, ao Dia do Camponês e ao XIII Congresso de Trabalhadores.
- 12) Redigir e discutir, com os trabalhadores simpatizantes, o Regulamento que deve reger as atividades e as projeções do dito movimento.
- 13) Concentrar o maior esforço no trabalho de desenvolvimento de nossas próprias formas e valores revolucionários.
- 14) Vincular o maior número possível de trabalhadores ao "ballet", à música sinfônica, ao cinema, aos recitais poéticos e musicais, promovendo a assistência através dos Sindicatos, em coordenação com o Conselho Nacional de Cultura.
- 15) Estimular o cultivo das letras e das artes plásticas, através de concursos.
- 16) Aprofundar a compreensão da arte cinematográfica mais desenvolvida, através dos cine-debates. \*(Relatório 01 de 1972 p.83).

Fica evidente nos tópicos do documento citado acima, como segue na figura original, a maneira como se constituía a perseguição. Os grupos artísticos são vigiados constantemente, assim como toda a sua produção.

- 8) A Cinematografia em Cuba. (Alfredo Guervara, Diretor do "ICAIC").
- 9) Apreciação Poética. (Dr<sup>a</sup> Mirta Aguirre, Professora da Escola de Letras da Universidade de Havana).
- 10) Função do Rádio e da Televisão Como Veículos Educativos e Culturais. (Comandante Jorge Serguera, Diretor Geral do "ICR").
- 11) A Arte da Narração. (Félix Pita Rodrigues, Responsável pela Seção de Literatura da "UNEAC").
- 12) O "Ballet". Sua Origem e Desenvolvimento. (Alicia Alonso).
- 13) História do Humorismo Gráfico em Cuba (René de la Nuez).

O Seminário culminou com a discussão do Plano de Trabalho da Comissão Nacional de Cultura da CTC, que inclui, entre outros, os seguintes pontos: 1) Reanimar, ampliar e desenvolver o Movimento Nacional de Trabalhadores Simpatizantes à Arte. 2) Garantir que este Movimento se caracterize por sua alta moral socialista. 3) Editar o texto-base de um Seminário sobre cultura de massas, consistindo num estudo dos acordos do Primeiro Congresso de Educação e Cultura e orientar no sentido de que o dito material seja estudado e discutido, pelos ativistas de cultura, com os trabalhadores em geral. 4) Publicar, em coordenação com o Conselho Nacional de Cultura e o Instituto do Livro, folhetos com material didático, simples e claro, para serem entregues aos simpatizantes, através de seus Sindicatos. 5) Enviar obras artísticas aos simpatizantes; orientar seu estudo e organizar Seminários para sua discussão com os autores das mesmas, ou outras pessoas versadas na matéria. 6) Estimular os trabalhadores simpatizantes à pintura, para que consigam os melhores murais artísticos, com temas revolucionários, em seus centros de trabalho. 7) Organizar bibliotecas e livrarias populares, nos centros de trabalho, com o objetivo de elevar o nível cultural dos trabalhadores, através do hábito da leitura. 8) Efetuar Concursos Culturais, em nível de Centros de Trabalho, distribuindo questionários sobre matéria cultural e organizando competições de perguntas e respostas entre os trabalhadores. 9) Organizar e estimular as visitas dirigidas aos lugares históricos, assim como a centros científicos e técnicos. 10) Criar novos grupos artísticos, dando prioridade às nossas formas latino-americanas. 11) Celebrar o Primeiro Festival de Trabalhadores Camponeses da América Latina, em comemoração ao 1º de Maio, ao Dia do Camponês e ao XIII Congresso de Trabalhadores. 12) Redigir e discutir, com os trabalhadores simpatizantes, o Regulamento que deve reger as atividades e as projeções do dito movimento. 13) Concentrar o maior esforço no trabalho de desenvolvimento de nossas próprias formas e valores revolucionários. 14) Vincular o maior número possível de trabalhadores ao "ballet", à música sinfônica, ao cinema, aos recitais poéticos e musicais, promovendo a assistência através dos Sindicatos, em coordenação com o Conselho Nacional de Cultura. 15) Estimular o cultivo das letras e das artes plásticas, através de concursos. 16) Aprofundar a compreensão da arte cinematográfica mais desenvolvida, através dos cine-debates. \*

\* \* \*

Imagem 6 - (Relatório 01 de 1972 p.83).

A Comissão Nacional de Cultura apontada anteriormente estava diretamente ligada a educação. Diversos gêneros como, por exemplo, a música sinfônica e o ballet, assim como as artes plásticas e outras atividades artísticas eram submetidas ao crivo de uma comissão que orientava suas ações.

No relatório de março de 1972, observamos novamente movimentos que iam de encontro aos valores do comunismo:

Declarando-se insatisfeito, o compositor Mikis Theodorakis abandonou o Partido Comunista grego, após 30 anos de militância. Theodorakis, que realiza uma série de concertos na Austrália, desligou-se do partido no início do mês, mas só anunciou sua decisão em 06 Mar 72. Disse que continuará sendo comunista, mas sem qualquer filiação, e manifestou a esperança de que surja na Grécia uma "nova esquerda, organizada por

representantes equilibrados das várias facções em que se dividiu o PC grego".

"Agora - disse o autor da música do filme 'Zorba, o Grego' - quero trabalhar pela democracia e pela liberdade de meu povo".

O compositor disse também que não está satisfeito com o comunismo soviético nem com o chinês, "pois ambos resultaram em ditaduras", e ressaltou que o marxismo-leninismo "tem bases justas, mas sob certos aspectos, está superado, em consequência de inúmeros e novos problemas, resultantes do desenvolvimento da sociedade moderna". \* (ESP, 07 Mar 72) (Relatório 03 de 1972 p.94).

Um certo antagonismo da construção polar política característica quando o próprio comunismo é colocado em cheque pelo movimento da esquerda.

### 3.2.6 Divulgação na Mídia

Nesse relatório há uma referência à venda de discos, ou seja, à dimensão do caráter econômico da indústria fonográfica. Percebemos que a produção dos lucros da revenda dessa "indústria fonográfica comunista" seria revertida em alimentação, assistência, espaço, droga e alojamento. A dimensão de que "não existiria a polícia, a política é a nossa música" é descrita nesse texto com caráter pejorativo. "Nosso cheiro, nossa pele, nossos cabelos, nossos corpos nus e quentes, nossas drogas, nossa energia, nossa imprensa clandestina, nossa visão. A existência desse tipo de música seria um desafio ao equilíbrio do poder, a revolução rentável, seria preciso desconfiarmos dos capitalistas que tentam vendê-la. Aqueles que possuem nossa música e a vendem a preços inacessíveis. Esses seriam os "traidores de cabelos longos":

Nós criamos as zonas francas para os "dropout" em todas as cidades. Não se pode ter amor sem igualdade econômica. Nos ghettos(*sic*) de jovens devemos ter uma economia comum se nós quisermos viver juntos. Nós vamos organizar nossas próprias companhias de discos, de publicações, de turismo, de modo que os lucros revertam para a comunidade e sirvam para que ela dê gratuitamente alimentação, assistência, espaço, droga e alojamento. Nós seremos nossa própria polícia. Nós nos governaremos por nós mesmos. Nossa política é nossa música, nosso cheiro, nossa pele, nossos cabelos, nossos corpos nus e quentes, nossas drogas, nossas energias, nossa imprensa clandestina, nossa visão. Somente nossa existência é um desafio ao equilíbrio do poder internacional.

(Relatório 09 de 1970 p.14)

No documento, sempre é feita uma referência repetida de Kruschov<sup>30</sup> em relação à música. O trecho a seguir é colocado em diversos dos relatórios,

---

<sup>30</sup> Nikita Serguêievitch Khrushchov foi secretário-geral do Partido Comunista da União Soviética entre 1953 e 1964 e líder político do mundo comunista

em partes diferentes, sempre que precisam explicitar menções pejorativas em relação à instrução deste comunista:

Kruchev, antes de ser deposto, fora ainda mais enfático no enunciar a tarefa dos intelectuais: "A imprensa, o rádio, a literatura, a pintura, a música, o cinema, o teatro, são poderosas armas ideológicas de nosso partido. Temos interesse em que nossas armas estejam sempre prontas para a luta e que atinjam o inimigo com precisão. Em matéria de arte criadora, o Comitê Central do partido espera obter de todos a inabalável execução da linha partidária. (Relatório 09 de 1970 p.275).

Na quinta página do documento há o título "Conheça o Inimigo" – "o que ele faz e o que diz"

"A imprensa, o rádio, a literatura, a pintura, a música, o cinema, o teatro, são poderosas armas ideológicas de nosso partido" (CI-SI, Set 70, FI 2.6) Kruschew (Relatório 10 de 1970 p.5).

A menção à rádio é tratada dentro dessa pesquisa como de extrema importância. Apesar de ser um campo de investigação amplo e denso, que deveria ter um caráter de pesquisa próprio, ele tem que ser atrelado aos valores musicais. Não podemos esquecer que a rádio MEC também foi alvo de investigação nos anos de 1962 e 1963 bem como os seus fundadores e outros músicos onde havia o medo de que as rádios divulgassem conteúdos comunistas. Tanto as rádios brasileiras como as rádios internacionais eram constantemente investigadas pelo órgão Nacional de Inteligência.

Há mais de vinte anos, duas emissoras de rádio, instaladas em Munique, transmitem notícias, comentários e músicas para os países comunistas da Europa Oriental e para a própria União Soviética. Os protestos de Moscou, contra esse tipo de atividade, não se contam. E agora, além dos protestos de Moscou, uma tentativa organizada para pôr fim às transmissões registra-se também no Ocidente. Mais exatamente, nos Estados Unidos e na Alemanha Ocidental.

As razões invocadas pelos grupos ocidentais para pôr fim às transmissões das duas emissoras, são várias. Mas elas podem ser sintetizadas em uma só, que seria, segundo os referidos grupos, a necessidade de eliminar um instrumento de guerra fria, que compromete as perspectivas da coexistência pacífica e da colaboração internacional. Seja qual for a consistência dessas razões, elas estão recebendo todo o apoio de Moscou, que espera assim silenciar uma voz incômoda.

Mas vamos ver, primeiro, os fatos. As duas emissoras são a Rádio "Free Europe", cujos programas se destinam aos satélites de Moscou, e Rádio "Liberty", que se dirige especialmente à União Soviética. Tanto a União Soviética quanto os demais países comunistas procuram perturbar as transmissões com todos os recursos técnicos possíveis, e aqueles que ouvem as referidas transmissões são passíveis de multas e até de prisões.

Apesar dessas sanções, o índice de audiência é impressionante, situando-se entre 60 e 80 por cento das famílias dos países comunistas. As emissoras fazem um grande número de transmissões por semana em 25 idiomas diversos e são praticamente a única fonte de informações para dezenas de milhões de cidadãos de além cortina. Rádio "Free Europe" e Rádio "Liberty" dão trabalho a 2.400 funcionários, em sua maioria refugiados e, portanto, anticomunistas. (RÁDIOS "EUROPA LIVRE" E "LIBERDADE" - Relatório 04 de 1972 p.21).

As músicas e os meios de produção musical também eram observados pelos documentos da Inteligência Brasileira. A relação com a venda e compra de instrumentos musicais é citada no documento.

Observamos portanto entre os tópicos apresentados, que tanto a música erudita como a música popular em suas várias vertentes, possuía elementos cuja ANI considerava subversivos ou como o próprio documento aponta como inimigo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O passado presente na educação musical refere-se à história de medidas políticas pontuais que consideramos importantes na medida em que interferem no desenvolvimento do cenário artístico e musical como um todo.

Em um primeiro momento, notamos que, com a proclamação da República, os caminhos que a educação tomou passaram a ser vinculados à estrutura política do Estado. Estas estruturas da educação musical demoraram décadas para serem formadas, mas, a partir da vinculação com o Estado, a maneira como a educação musical se molda é interferida também por outro conjunto de forças, ou seja, a história concreta da Arte voltada para a música passa a carregar consigo as consequências das ações políticas do Estado.

Existem muitos paralelos históricos do reflexo da ação política na educação musical. Poderíamos, por exemplo, construir uma relação entre a música popular e a educação musical sob a ótica de diversas cronologias e espaços histórico-geográficos diferentes. Afinal, as ações militares culminaram em diferentes tipos de modificações estruturais em cada estado brasileiro. O próprio Sumário do Comunismo Internacional era um documento dirigido a todos os estados brasileiros, no entanto boa parte destes documentos foram perdidos. Temos portanto uma compilação dos achados do Arquivo Público do Estado. Muitos documentos desapareceram completamente, e os que restaram vieram de arquivos e doações de pessoas físicas, oriundos de suas coleções particulares. Dessa maneira, acreditamos que a CNV influenciou este trabalho mostrando um caminho de análise, uma vez que através da apresentação de outros relatórios produzidos pela CNV podemos redimensionar o campo de estudo de forma a ampliá-lo.

A maneira como a música ressoa dentro de nós está diretamente ligada à história da música e da educação musical. Quando entramos em contato com as ondas sonoras de rádios e players de música, entramos em contato com o produto final dessa história. Os gostos são os mais variados possíveis, os gêneros, classificações, conteúdos e discussões são infinitos, pois são criados o tempo todo. No entanto, cada um destes conteúdos e produtos desta história se entrelaçam e chegam aos nossos ouvidos dentro de uma lógica de mercado. Essa lógica, por sua vez, acaba refém das ações políticas, que trazem consigo

finalidades econômicas. Vimos, por exemplo, que na década de 1930 o próprio Villa Lobos colocou sua música como parte de um programa de propaganda dentro da gestão política do presidente Getúlio Vargas, que coincidentemente acaba ou toma nova forma após o fim deste modelo político.

Também observamos que no cerne das atividades de Villa em prol da educação musical havia muito mais do que política. O canto orfeônico não desaparece com o fim de um modelo de gestão educacional, pelo contrário, ele frutifica. Com o final da Segunda Guerra e com o advento da Escola Nova, um caráter humanista se instaura na educação musical, presente na década de 1950, essa geração Humanista, culminando seus esforços na LEI Nº 4.024, DE 20 DE DEZEMBRO DE 1961. A década de 1950 apresentou à educação musical brasileira uma série de maneiras de se trabalhar em sala de aula, as diversas pedagogias musicais beberam em diferentes fontes e se misturaram a um Brasil rico de cultura musical.

A proclamação da República, a criação do Estado Novo, a LDBE 4024, a lei 5692/71, a Constituição de 1988 e a LDBn de 1996 promoveram profundas alterações na educação musical como um todo.

Dissertamos sobre o contexto histórico-político da educação musical no Brasil com destaque a criação da lei 5692/71. Entendemos que a apropriação da máquina do Estado pelo governo militar trouxe consequências diretas à educação musical e à música no Brasil como um todo. Além disso, a polarização política latente na Guerra Fria modificou a educação musical no Brasil usando como ferramenta a ação política. Assim como o modelo getulista se apropriou da música para o desenvolvimento de sua política nacional, ambos os polos da Guerra Fria o fizeram à sua maneira, pois entenderam que a música pode ser uma arma política e, conseqüentemente, uma arma de guerra. Entendemos que a Lei 5692/71 veio consolidar a política do vencedor, ou seja, os militares, que por sua vez trataram algumas vertentes musicais como “O Inimigo”.

Nesta dissertação, reconhecemos o período de escuridão apontado por Fonterrada não como um período sem educação musical ou como um período da história em que não houvesse música, mas entendemos que este apagão se deu nas políticas públicas para a educação musical. Podemos, então, colocar o questionamento: haveria luz para essa escuridão? Argumentamos que sim, pois, com a constituição de 1988, abrem-se novas portas para os conteúdos de

música na educação formal nas seguintes condições do artigo 210 da constituição que normatiza esses conteúdos, apontando para os PCNs como orientadores da aplicação dos conteúdos. É importante apontar que a música nesse contexto de iluminação é conteúdo e não disciplina. A música volta a iluminar as políticas públicas, ainda que com ressalvas:

Serão fixados conteúdos mínimos para o ensino fundamental. Fica claro, então, que a Carta Magna impõe tanto o ensino da arte nas escolas como a fixação de conteúdos mínimos para todo o país. Isso mostra que, nos documentos posteriores à Constituição, era normal se esperar que a LDBEN/96, por exemplo, tornasse o ensino da arte como obrigatório e que fossem estabelecidos parâmetros curriculares que fixariam os conteúdos. Como a arte é obrigatória, os conteúdos mínimos, vistos por nós como sendo os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN), colocam a arte como componente curricular obrigatório e, assim, a música (FERNANDES, 2004, p.75)

Ainda no que tange a iluminação musical dentro das políticas públicas, apontamos para os novos modelos de gestão de instituições ligadas à produção musical e ao ensino de música, bem como para a divulgação e gestão de veículos e ferramentas que proporcionaram o desenvolvimento da arte e da cultura.

Após esses apontamentos, retomo então meu lugar, inserido numa política pública, os contratos de autogestão de Organizações Sociais (OS).

A Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo assinou, após dois anos de preparação, quatro contratos de gestão com entidades previamente qualificadas como organizações sociais. Essa assinatura se deu num contexto de profunda reestruturação do órgão, para capacitá-lo a coordenar uma política cultural voltada ao cidadão como portador de necessidades culturais (BARRETO, 1999).

Com a abertura econômica, no começo da década de 1990, e com os desdobramentos da Assembleia Constituinte brasileira, novas perspectivas de desenvolvimento são apresentadas no cenário das políticas públicas voltadas para o desenvolvimento da cultura e da arte.

tendência mundial de buscar áreas de trabalho conjunto com entidades que não integram o aparelho do Estado ganharia no Brasil. Esse caráter pioneiro da iniciativa ao ressaltar que “a implantação desse modelo inaugura nova forma de parceria entre a sociedade e o Estado, baseada em resultados, que conjugam autonomia, flexibilidade e responsabilidade na gestão. (BARRETO, 1999 p.46).

Um exemplo de profunda modificação aconteceu com a OSESP (Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo), pois esse modelo de gestão possibilitou, pela primeira vez na história do país, que o produto final de uma educação musical de ponta, aos moldes ocidentais, se fixasse de maneira sólida no território paulista:

A proposta de implantação de OS na área da cultura em São Paulo havia surgido, inicialmente, com outras motivações: apoiar a regularização de profissionais que foram contratados de forma inadequada frente às normas do setor público, já que as modalidades permitidas de recrutamento não possibilitavam a identificação do perfil ideal. A Lei de Organizações Sociais de São Paulo previa, ainda em 98, a utilização dessa nova figura institucional tanto para a saúde como para a cultura. Pensava-se inicialmente em criar uma OS para gerenciar a Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo – Osesp (PENNA, 2006 p.255)

Entre os projetos atendidos, volto-me ao começo deste texto e apresento o meio no qual estou inserido. Sou professor do Projeto GURI, que atualmente já atendeu mais de 60 mil crianças e adolescentes em estado de vulnerabilidade social, proporcionando estrutura e ensino de música:

Projeto Guri, um programa governamental que cria orquestras de jovens em áreas de risco social. São, ao todo, 189 orquestras em favelas, bairros carentes e até centros de detenção de jovens infratores (uma em cada unidade da Febem do Estado de São Paulo). O projeto mobiliza cerca de 25 mil jovens e contrata mais de mil profissionais entre maestros e professores de música. Durante um ano e meio, esta e as demais iniciativas culturais da Secretaria da Cultura foram preparadas para monitorar seus custos e resultados, inclusive no que se refere a despesas compartilhadas como limpeza e vigilância. Além disso, as Associações de Amigos, potenciais futuros OS, receberam capacitação específica para assumir responsabilidades maiores. No caso do Projeto Guri, havia uma experiência concreta na aquisição e manutenção de instrumentos musicais. Todos os instrumentos pertenciam à Associação Amigos e eram por ela administrados. (PENNA, 2006 p.256).

O Projeto GURI caminhou de maneira paralela às muitas iniciativas elaboradas sob a luz da Constituição. Caminhando paralelamente à nova LDB, esse projeto traz consigo um modelo complementar de gestão de ensino musical:

tornou-se urgente a celebração de um contrato de gestão com a Associação de Amigos do Projeto Guri para que se tornassem parceiros do Governo do Estado na condução deste projeto tão relevante para a promoção da inclusão social e cultural. A estrutura do primeiro contrato de gestão foi propositadamente simples. Era importante testar o novo

modelo antes de estabelecer um conjunto de metas mais complexas e desafiadoras. Assim, as metas foram: administrar a OS; manter os pólos atuais funcionando; preencher todas as vagas; fazer supervisão, capacitação para professores e orientadores; promover eventos. Para abertura de novos pólos, foi estabelecido que haveria crédito suplementar, o que não ocorreu no ano de 2005. Mesmo assim, conseguiram abrir alguns pólos, utilizando economias que a OS conseguiu fazer e captações através da Lei Rouanet, uma lei de incentivo à cultura. (PENNA 2006, p.7)

Por fim, entendemos que dado o percurso histórico e político da educação musical, é através do entendimento do cenário em que estamos inseridos somos capazes de elaborar ações em prol de uma educação musical de qualidade, garantindo à humanidade os melhores frutos da arte.

## REFERÊNCIAS

ARANHA, M. L. de A. **História da Educação e da Pedagogia – Geral e do Brasil**. 3 ed. – rev. e ampl. – São Paulo: Moderna 2006.

ARENDT, H. - **“Um relato sobre a banalidade do mal”** -1963.

ASSOCIAÇÃO AMIGOS DO PROJETO GURI/AAPG. **Estatuto Social**. São Paulo, 2010.

BARBOSA, R. **Reforma do ensino primário e várias instituições complementares da instrução pública** (1883). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1947 (Obras Completas, v. 10, t.1-4).

BARRETO, Maria Inês. **“As Organizações Sociais na Reforma do Estado Brasileiro”**. In: BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos; GRAU, Nuria C. O público não-estatal na Reforma do Estado. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

BORGES, Gilberto André. **Educação Musical e política educacional no Brasil**. Florianópolis: 2007. Acessível em:  
([http://www.musicaeeducacao.mus.br/artigos/BORGES\\_GilbertoAndre\\_educacao\\_musical\\_e\\_politica\\_educacional.pdf](http://www.musicaeeducacao.mus.br/artigos/BORGES_GilbertoAndre_educacao_musical_e_politica_educacional.pdf))

BRASIL, **Ministério da Administração Federal e Reforma do Estado**. Organizações Sociais Cadernos MARE de Reforma do Estado, 1997.

\_\_\_\_\_. Congresso Nacional. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (9394/96)**. Diário Oficial da União, Brasília, 24 dez. 1996. BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. Secretaria do Ensino Fundamental.

\_\_\_\_\_. Congresso Nacional. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional LDB 4024/61**. Disponível Em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei>.

\_\_\_\_\_. Congresso Nacional. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional LDB 5692/71**. Disponível Em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei>.

\_\_\_\_\_. **Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental**. Brasília, 1997a. (Ciclos 1 e 2).

\_\_\_\_\_. **Parâmetros Curriculares Nacionais – Arte**. Brasília, 1997b. (Ciclos 1 e 2).

\_\_\_\_\_. **Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental**. Brasília, 1998a. (Ciclos 3 e 4).

\_\_\_\_\_. **Parâmetros Curriculares Nacionais – Arte**. Brasília, 1998b. (Ciclos 3 e 4).

\_\_\_\_\_. **Referencial Curricular Nacional da Educação Infantil**. Brasília, 1998c.

FERNANDES, José Nunes. **Normatização, estrutura e organização do ensino da música nas escolas de educação básica do Brasil: LDBEN/96, PCN e currículos oficiais em questão**. Revista da ABEM, Porto Alegre, V. 10, 75-87, mar. 2004.

FONTEERRADA, M. T. O. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. São Paulo: Unesp, 2005.

FUKS, R. **O discurso do silêncio**. Rio de Janeiro: Enelivros, 1991.

GAMBOA, S. S. **Pesquisa em educação: métodos e epistemologias**. – 2. Ed. – Chapecó: Argos, 2012.

HUYSSSEN, A. **Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. – 1 ed. – Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de arte do Rio, 2014.

LISBOA, Alessandra C. **Villa-Lobos e o Canto Orfeônico: Música, Nacionalismo e Ideal Civilizado**, 2005. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes - UNESP, São Paulo.

LOPES, Eliane M. T; FARIA FILHO, Luciano Mendes; VEIGA, Cynthia Greive. (orgs.) **500 anos de Educação no Brasil**. 3ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

ANDRÉ, Marli E. D. A. **Pesquisa em educação: abordagens qualitativas de pesquisa**. Grupo editorial nacional/LTC editora 2014 2ª edição.

MINAYO, M. C. S. (org.). **Pesquisa Social. Teoria, método e criatividade**. 18 ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

MORAES, Roque. **Análise de conteúdo**. *Revista Educação*, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 7-32, 1999.

NAGLE, J. **Educação e sociedade na primeira república**. São Paulo. (1974) EPU/MEC.

PARADA, Mauricio B. A.; **O maestro da ordem: Villa-Lobos e a cultura cívica nos anos 1930/1940**. ArtCultura, Uberlândia, v. 10, n. 17, p. jul.-dez. 2008.

PENNA, M. **Desafios para a educação musical: ultrapassar oposições e promover o diálogo**. *Revista da Abem*, Porto Alegre, n. 14, p. 35-43, mar. 2006./ in: *Administração em Diálogo*, São Paulo, no 7, 2005,)

SOUZA, Rosa F. **Inovação educacional no século XIX: a construção do currículo da escola primária no Brasil**. *Cadernos CEDES*. Centro de Estudos Educação e Sociedade, v. 20, n. 51, 2000. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/28246>>.)

VEIGA, Cynthia G. **História da Educação**. São Paulo: Ática, 2007.

VILLA LOBOS, H. **Educação musical**. *Boletim latino-americano de música*, ano VI. v. 6, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1946.

WISNICK, J. M. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: brasiliense, 1982.

**DOCUMENTOS DO ARQUIVO DO ESTADO DE SÃO PAULO.**

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº6/Junho1970;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_06\\_1970.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_06_1970.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº7/Jul.1970;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_07\\_1970.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_07_1970.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº8/Ago.1970;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_08\\_1970.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_08_1970.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº9/Set.1970;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_09\\_1970.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_09_1970.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº10/Out.1970;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_10\\_1970.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_10_1970.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº11/Nov1970;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_11\\_1970.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_11_1970.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº12/Dez1970;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_12\\_1970.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_12_1970.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº1/jan.1971;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_01\\_1971.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_01_1971.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº2/Fev.1971;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_02\\_1971.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_02_1971.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº3/Mar.1971;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_03\\_1971.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_03_1971.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº4/Abr.1971;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_04\\_1971.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_04_1971.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº5/Mai.1971;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_05\\_1971.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_05_1971.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº6/Junho1971;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_06\\_1971.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_06_1971.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº7/Jul.1971;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_07\\_1971.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_07_1971.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº8/Ago.1971;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_08\\_1971.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_08_1971.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº9/Set.1971;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_09\\_1971.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_09_1971.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº10/Out.1971;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_10\\_1971.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_10_1971.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº11/Nov1971;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_11\\_1971.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_11_1971.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº12/Dez.1971;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_12\\_1971.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_12_1971.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº1/Jan.1972;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_01\\_1972.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_01_1972.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº2/Fev.1972;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_02\\_1972.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_02_1972.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº3/Mar.1972;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_03\\_1972.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_03_1972.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº4/Abril 1972;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_04\\_1972.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_04_1972.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº5/Maio 1972;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_05\\_1972.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_05_1972.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº6/Junho1972;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_06\\_1972.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_06_1972.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº7/Jul.1972;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_07\\_1972.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_07_1972.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº8/Ago. 1972;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_08\\_1972.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_08_1972.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº9/Set. 1972;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_09\\_1972.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_09_1972.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº10/Out. 1972;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_10\\_1972.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_10_1972.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº11/Nov1972;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_11\\_1972.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_11_1972.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº12/dez1972;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_12\\_1972.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_12_1972.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº1/Jan1973;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_01\\_1973.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_01_1973.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº2/Fev1973;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_02\\_1973.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_02_1973.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº3/Mar1973;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_03\\_1973.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_03_1973.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº4/abril1973;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_04\\_1973.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_04_1973.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº5/Maio 1973;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_05\\_1973.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_05_1973.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº6/Junho1973;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_06\\_1973.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_06_1973.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº7/Julho1973;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_07\\_1973.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_07_1973.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº8/Ago1973;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_08\\_1973.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_08_1973.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº9/Set 1973;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_09\\_1973.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_09_1973.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

RELATÓRIO DO COMUNISMO INTERNACIONAL;nº10/Out1973;disponível em:<  
[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario\\_comunismo/Relatorio\\_XX\\_10\\_1973.pdf](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/repositoriodigital/sumario_comunismo/Relatorio_XX_10_1973.pdf) => último acesso em 07 junho de 2017.

## ANEXOS

ANEXO – 1 [http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/uh\\_digital/index/181](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/uh_digital/index/181)

## Artigo “Com o lápis na mão, fazendo música e contas”

Folha de São Paulo. 25 de setembro de 1978.

Segunda-feira, 25 de setembro de 1978

FOLHA DE S. PAULO

Camargo Guarnieri agora também é nome de teatro, mas as dificuldades não acabaram

**Com o lápis na mão, fazendo música e contas**

DENISE NATALE

A Faculdade Mozarteum resolveu prestar uma homenagem ao maestro e compositor Camargo Guarnieri nesta segunda-feira, dia 25, às 20 horas, em sua sede, na rua Nova dos Portugueses, 351. Após reger a Orquestra Sinfônica da Universidade de São Paulo, o maestro vai descer a placa que inaugura mais um teatro na cidade: o Teatro Camargo Guarnieri.

“Os meus falsos amigos devem estar se perguntando: — Mas por que Camargo Guarnieri? Ele merece? Eu mesmo reconheço que ainda tenho muita coisa para fazer pela música”, diz ele ao justificar a escolha de seu nome para o teatro. “Este é muito mais um reconhecimento especial de um amigo particular, o diretor da faculdade, Tullio Colacioppo, que me deixa encantado mas não mais envaldecido”.

Firme como sempre foi em suas colocações, Camargo Guarnieri acostumou-se à vida difícil, à luta pela sobrevivência e não é capaz de esquecer como foi duro chegar até onde está. Tido por Aaron Copland e Arthur Rubinstein como um dos maiores gênios de todos os tempos na história da música, como está Guarnieri, aos 71 anos de idade de intensa produção **musical?**

Naturalmente, ainda com o lápis na mão para fazer as contas. Ainda componho e dando aulas particulares, viajando frequentemente para dar aulas em cidades como Goiânia, Uberlândia ou Santos, e mantendo acesa a esperança de que suas obras sejam editadas e o **ensino** da música erudita totalmente reformulado.

**ANEXO – 2** Folha de São Paulo. 25 de Setembro de 1978.

[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/uh\\_digital/index/181](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/uh_digital/index/181)

**"As pessoas podem não acreditar, mas passei sessenta e nove anos ganhando menos do que gastava, e hoje ganho o suficiente para os meus gastos", brinca o maestro ao falar de sua situação. "Quando cheguei aos 40 sonhei que aos sessenta teria a tão almejada paz para não me preocupar mais com problemas de sobrevivência. Mas não foi isso que aconteceu. Cada vez mais tenho que trabalhar. Afinal, estamos no país do futebol, não é o que dizem? Dá-se pouco valor à arte e a minha situação é a mesma em que ela se encontra".**

**Autor de obras de destaque, tidas como "nacionalistas" Camargo Guarnieri compôs a "Dança Brasileira", "Canção Sertaneja", "sonatina", "Sonata", "Dez Ponteiros", a ópera cômica "Pedro Malazartes" feita em 1932, num total de quase 600 obras, muitas inéditas, para um pouco mais de 100 obras e 40 discos gravados. Esta é mais uma mágoa que o maestro e compositor guarda até hoje, embora lhe reste a esperança de que um dia as coisas se modifiquem: "quando eu morrer é que se vai pensar em editar as minhas obras e, como sempre, começará a corrida para juntar o que foi meu para organizar um museu. É isso que se sabe fazer no Brasil. Só que por enquanto eu tenho muita vontade de viver e, se depender dessa força, minha situação como músico pouco vai se modificar".**

**Uma das peças que provavelmente vai para o museu é um cheque que está em cima da mesa de seu estúdio, onde dá aulas particulares e onde estão seus objetos mais pessoais de trabalho. Surpreso há cerca de uma semana com um telefonema de que havia saído o esperado dinheiro referente aos direitos autorais, Camargo Guarnieri tratou de facilitar sua chegada até**

## ANEXO – 3 Folha de São Paulo. 25 de setembro de 1978.

[http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/uh\\_digital/index/181](http://www.arquivoestado.sp.gov.br/site/acervo/uh_digital/index/181)

onde a situação não é muito mais animadora, como continua a falar o compositor:

“Recebo, religiosamente, a cada três meses, um cheque dos Estados Unidos, onde tenho o maior número de obras executadas, só que eles me descontam uma taxa de 30%. Até aí não teria nenhum problema maior se, ao chegar aqui, esse cheque não sofresse outra derrota. Não é que sou descontentado pelo imposto de renda também no Brasil? O problema do músico, na minha opinião, é pior do que do escritor. A música só pode ser amada se for ouvida e nem a isso nós temos direito. E a tal história: em todos os lugares do mundo a prata de casa é sempre usada em primeiro lugar: aqui não. Embora, para não ser totalmente injusto, agora começa-se a tocar e divulgar um pouco mais o trabalho do músico brasileiro, mas não com o mesmo apelo que se tem dado ao futebol. Alá, outro dia, eu ouvi dizer que “esporte é cultura”. Será?”

Inconformado com os rumos que a música erudita tem seguido no Brasil, e que já foram denunciados em 1950 através da “Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil”, Camargo Guarnieri apresentou durante o governo de Juscelino Kubitschek, um plano que pretendia incentivar e melhorar o nível do ensino da música no Brasil. Só que ele não foi aceito, e hoje o compositor o lembra com medo de que, depois de morrer, poucos tomem conhecimento de que ele existiu.

“Isso foi em 1958, mas poderia perfeitamente ser introduzido hoje no Brasil. Como assessor do Departamento de Música do Ministério da Educação, apresentei um plano para o ensino musical, levando em consideração que as escolas de música existentes, não tinham capacidade para oferecer uma formação adequada ao músico. Ele foi muito bem aceito, a princípio. Naquela época havia cerca de 300 escolas de música em todo o país, para cerca de 300 escolas somente em São Paulo, atualmente. No projeto, o aluno entraria às 8 horas da manhã e sairia às 6 da tarde, onde receberia, além do ensino musical, o conhecimento geral. Mas teria que passar por um teste vocacional para evitar que formássemos os músicos impotentes — sem talento — como tantos que existem por aí. Após esses

sete anos de ensino, eles poderiam optar ou pelo ensino da música ou ser um aprendiz de música propriamente dita. Haveria uma grande escola padrão em cada capital e nas grandes cidades. Sugerir, também, que se apresentasse o plano antes de entrar no Congresso para votação, aos responsáveis dos conservatórios. O resultado não poderia ser mais desastroso. Recebi apenas três cartas, depois de seis meses, e todas eram contra a idéia. Assim, o plano foi arquivado e nunca mais se falou nele”.

“Como se vê”, continua Camargo Guarnieri entre algumas baforadas de seu cachimbo, “qualquer tentativa para melhorar a qualidade do ensino musical é sempre vetada. E o que temos como panorama em nossa frente não é nada animador. A maior parte dos conservatórios são verdadeiras arapucas preocupadas apenas em arrancar o dinheiro do aluno. Como é que o responsável por um conservatório, além do mais, pode ser uma pessoa que não conhece composição, como dentistas ou tocadores de sanfona que existem por aí? O dinheiro que se investe nos diversos setores da vida brasileira às vezes é absurdo e a cultura, mais uma vez fica de lado. E cultura não é coisa para se relegar. Um país se mede pela sua intelectualidade e parece que não estamos assim tão bem. Por tudo isso, é que ainda digo que tenho muita coisa a fazer pela música.”

Mas as atividades de Camargo Guarnieri não param por aqui. Todas as manhãs ele ensaia a Orquestra Sinfônica da USP, que foi criada por ele há três anos atrás e já é considerada a mais importante orquestra da América Latina, graças aos dois amigos, Arrobas Martins e Orlando Marques de Paiva, ex-reitor da USP que lhe ofereceu a tarefa e um bom salário. A tarde, dá aula de composição a alunos escolhidos a dedo: “costumo dar um prazo de três meses para decidir se o aluno tem ou não condições de se desenvolver, para não perder meu tempo, que pode ser aproveitado para minhas próprias composições”. Sai de seu estúdio entre seis ou sete horas e vai para casa, onde vive com os três filhos, Daniel Paulo, de 7 anos, Miriam, de 13 anos, “uma campeã de natação” e Tânia, 15 anos, “uma estudiosa de violino, que acho que

tem grande talento, tanto que tenho feito sacrifício para lhe oferecer as melhores aulas com o professor Milewski, lá no Rio” e a esposa, Vera Silva (38 anos), uma ex-aluna.

A noite, gosta de ler e é bastante caseiro. Recebe poucos amigos, embora se confesse um homem para quem “a amizade e o carinho de um amigo tem grande importância”. E nos poucos momentos que lhe restam de tranquilidade, trabalha numa nova composição que pretende dedicar ao professor de sua filha, a 7.ª Sonata para Violino e Piano.

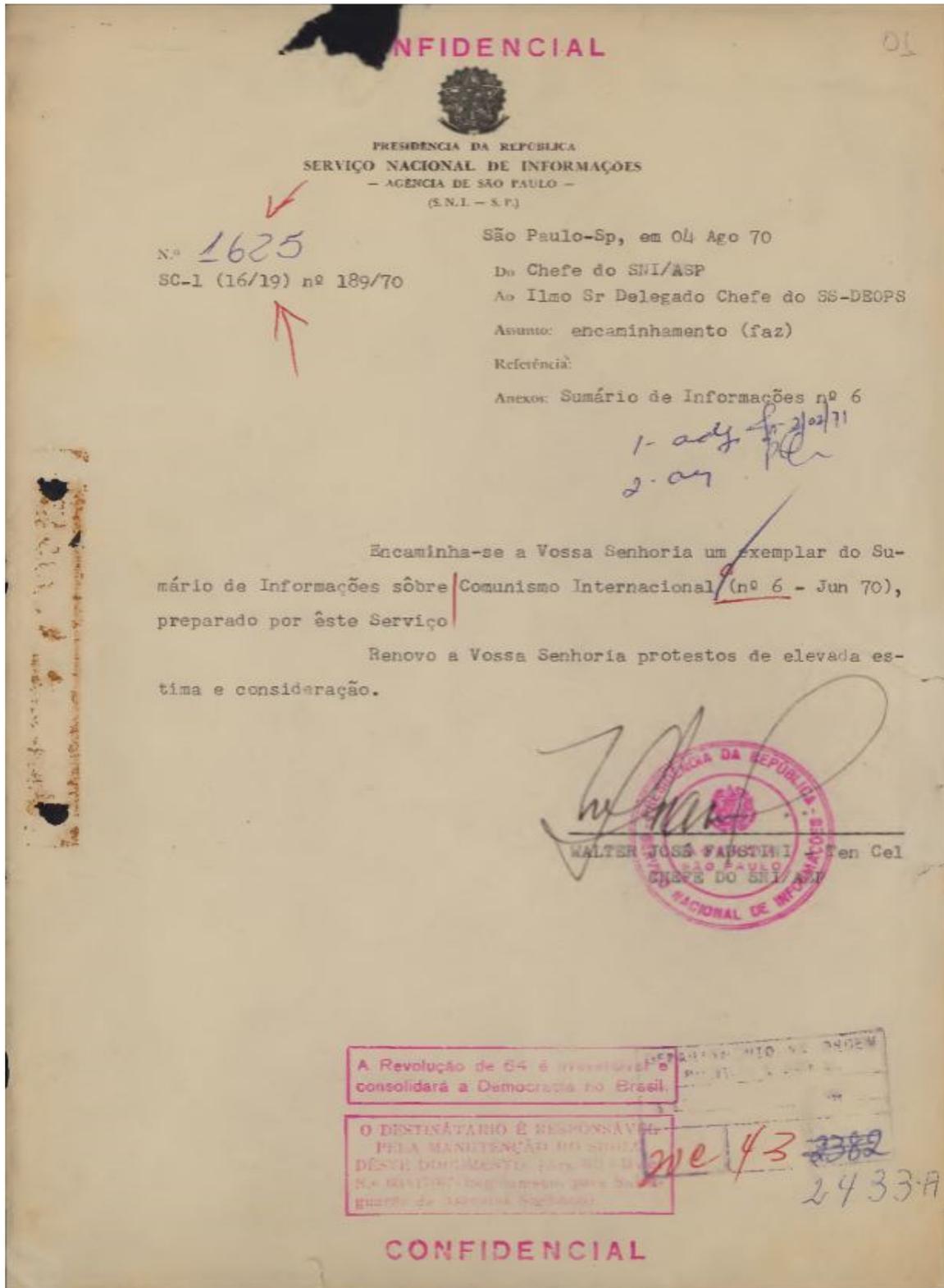
Ainda não perdeu o velho hábito de beber um trago de uísque (“tem de ser do estrangeiro”) antes de apresentar-se em público. “Fico muito tenso e se não bebo o meu uísque, não sou capaz de entrar no palco. Mas depois acabo ficando tão relaxado, me envolvo de tal maneira com a música, uma necessidade biológica para mim, que acabo contagiando quase todos os outros músicos da orquestra, como eles me têm dito”.

Ainda existe mais uma fonte de renda do maestro Camargo Guarnieri, que ele quase se esquece de mencionar: uma pensão que lhe foi oferecida pelo ex-presidente Medici e que corresponde a cinco salários-mínimos. Na época, a pensão, segundo diz ele, lhe trouxe muitos benefícios e jamais vai se esquecer disso, mas “hoje só dá para comprar uma escova de dente, ela é vergonhosa.”

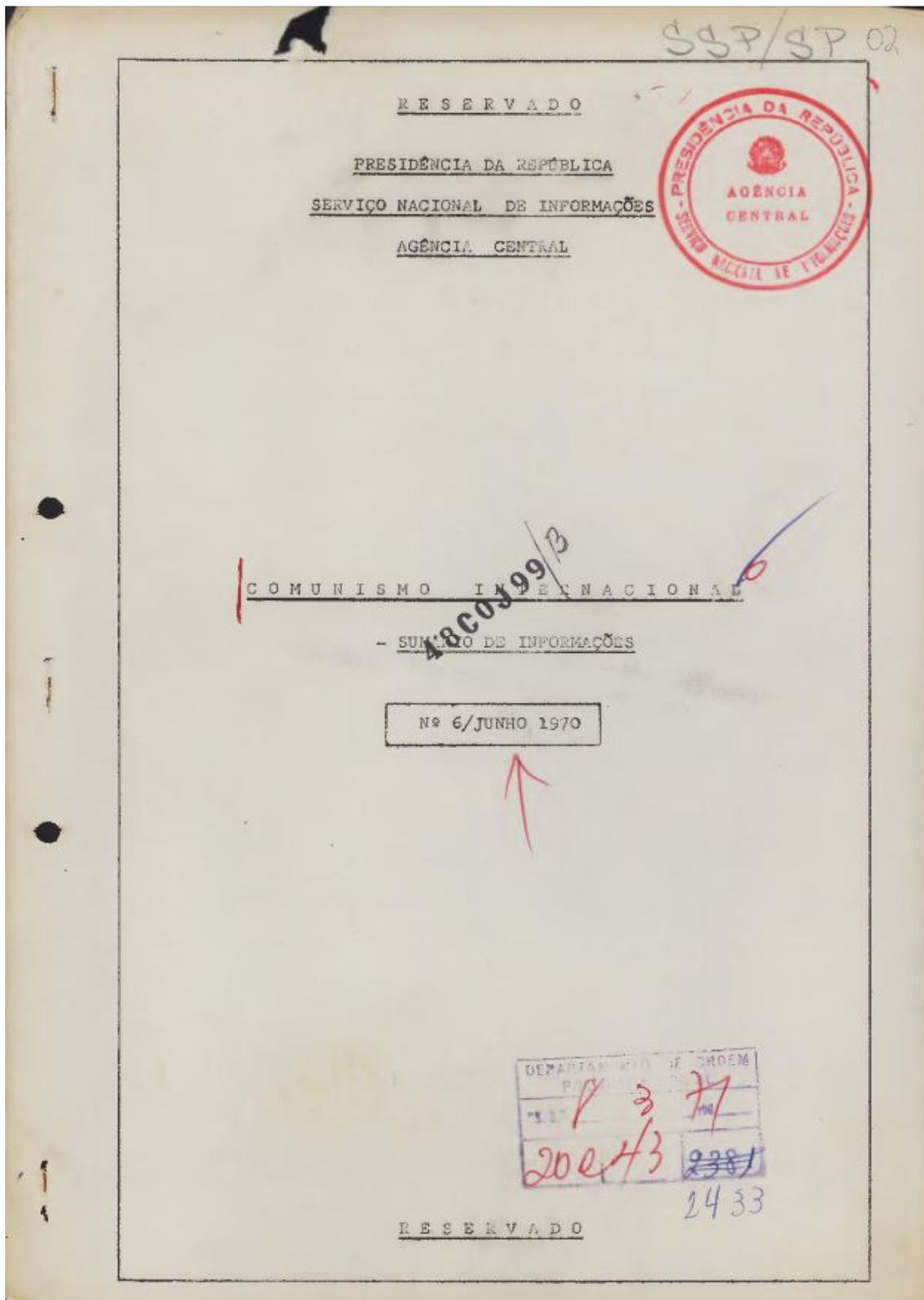
Um dos maiores gênios da nossa música, sofrendo, como tantos outros músicos, a falta de reconhecimento por seu trabalho, Camargo Guarnieri só não admite aqueles que acusam sua música de ser mal feita:

“Podem me chamar de músico ultrapassado. Mas o que é ser ultrapassado? Bach seria um músico ultrapassado? Não creio que os músicos vanguardistas pensem assim. Em toda a minha vida sempre dei o direito de as pessoas gostarem ou não da minha obra. Só não admito que digam ser ela mal feita tecnicamente. Eu sei que muitos não conseguem fazer nem a milésima parte do que eu já fiz e ainda faço.”

**ANEXO – 4** Figura 2 – Arquivo do Estado de São Paulo – Sumário do Comunismo Internacional – nº6 – 1970 p.1



**ANEXO – 5** Arquivo do Estado de São Paulo – Sumário do Comunismo Internacional – nº6 – 1970 p.2



**ANEXO - 6 - Arquivo do Estado de São Paulo – Sumário do Comunismo Internacional – nº6 – 1970 p.3**

<u>DIFUSÃO EXTERNA</u>					
<u>Presidência da República</u>			<u>Ministérios Civis</u>		
* - Ch Gab Mil PR			* - GM-MRE		<u>Min da Marinha</u>
* - Ch Gab Civ PR			- DSI/MJ		* - GMM
* - Consultor Geral Rep			- DSI/MRE		- CENIMAR
* - Ch Gab Vice-Pres Rep			- DSI/MF		- 2ª/EMA (2)
* - AERP/PR			- DSI/MT		- COMENCH
* - SG/CSN			- DSI/MA		* - BGN
* - FA-2/EMFA			- DSI/MEC		- EN
* - ESG			- DSI/MTPS		- CNB
			- DSI/MS		- CNA
			- DSI/MIC		- 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª e 6ª DN
			- DSI/MME		
<u>Legislativo</u>			- DSI/MPCG		<u>Min do Exército</u>
* - Pres Senado Federal			- DSI/MI		* - CMEEx
* - Pres Câmara Deputados			- DSI/MC		- CIE
			- Sec G/AAA-MRE		- 2ª/EME (4)
<u>Judiciário</u>			- Sec R/ABAs-MRE		- DPO, DGP, DPG, DGE
* - Pres STF			- DPF/PT		- IGPM
* - Pres STM					- I, II, III, IV Ex
<u>Autoridades Eclesiásticas</u>			<u>Min da Agricultura</u>		- 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª, 9ª (3) e 10ª RM
* - Núncio Apostólico			* - GMAG		- CMP
* - Arcebispo de São Paulo (D. Agenio Rossi)			- CIE		- CMA
* - Arcebispo de Porto Alegre (D. Vicente Scherer)			- 2ª/EMEx		* - BCEME
* - Arcebispo de Salvador (D. Eugênio de Araújo Sales)			- ECEMAR		- EsAO
* - Arcebispo do Rio de Janeiro (D. Jaime de Barros Câmara)			- APA		- AMAN <sup>2ª</sup>
* - Bispo de Diamantina (D. Geraldo de Proença Sigaud)			- 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª e 6ª ZA&		- CEPE (C. Info)
			- COMFAP/BH		
<u>DIFUSÃO INTERNA E REDISTRIBUIÇÃO PELAS AGÊNCIAS</u>					
* - Ch SNI ( 1)					
* - AC (24) * (3)					
- ABSB ( 6)	NA (1)		SSP/DF	PM/DF	
				PM/GO	
- ARJ (10)	NA (4)		SSP/GB		
- ASP ( 6)	NA (1)		SSP/SP (3)		
- AMH ( 9)			SSP/MG	PM/MG	DR/DPF/MG
- ACT ( 5)	NA (1)		SSP/PR		
			SSP/SC		
- APA ( 6)			SSP/RS	BM/RS	DR/DPF/RS
- APE (11)	NA (6)		SSP/PE	PM/PE	
- AMA ( 3)	NA (5)			PM/AM	
Total = 181 * (29)					

**ANEXO - 7** Arquivo do Estado de São Paulo – Sumário do Comunismo Internacional – nº6 – 1970 p.4

04

JUN 70

CONHEÇA O INIMIGO  
O QUE ELE FAZ E O QUE ELE DIZ

"Devemos apoiar tudo que o inimigo combate e opor-nos a tudo que o inimigo apoia."

MAO TSETUNG

"A guerra total entre o Comunismo e o Capitalismo é inevitável. Hoje é claro não estamos suficientemente fortes para atacar. Nos sa oportunidade virá dentro de 20 a 30 anos. Para vencer necessitamos o elemento surpresa. A burguesia deverá ser adormecida. Assim começaremos por lançar o mais espetacular movimento pró-paz de todos os tempos. Os países capitalistas estúpidos e decadentes, virão, alegremente, cooperar para sua própria destruição.

Tão cedo suas defesas estejam desarmadas as esmagaremos do punhos cerrados."

DIMITRI N. MANUILSKY  
ESCOLA LENIN PARA POLÍTICA DE GUERRA - 1930

"A surpresa, a manha e o terror, esgotam o inimigo sem que o tenhamos de combater, o que significa a habilidade suprema da guerra."

A Arte da Guerra  
SUN-TSE

"É preciso transformar a América em um, dois ou mais VIET-NAMS."

CHE GUEVARA

"Ser revolucionário é o dever de todo cristão."

CAMILO TÓRRES

"O objetivo da guerra não é a destruição física do inimigo mas sim a destruição de sua vontade de resistir."

VON CLAUSEWITZ

"Unamo-nos para alcançar um objetivo, que é consolidar a ditadura do proletariado. Há que obtê-lo em cada fábrica, aldeia, instituição oficial e centros de ensino."

MAO TSETUNG

**ANEXO - 8** Arquivo do Estado de São Paulo – Sumário do Comunismo Internacional – nº6 – 1970 p.5

05

JUN 70

CALENDÁRIO DOS PRINCIPAIS EVENTOS COMUNISTAS  
- Meses de agosto e setembro -

AGOSTO

1 a 31 - Mês do aniversário da Federação Mundial da Juventude Democrática (FMJD).

1 - DIA DO JOVEM. (Proclamado no IX Festival da Juventude, em Sofia, 1968.)

6 - Lançamento da Bomba Atômica sobre Hiroshima (1945).

8 - Declaração de guerra pela Rússia ao Japão (1945).

9 - Lançamento da Bomba Atômica sobre Nagasaki (1945).

15 - Data Nacional da Coreia.

17 - ANIVERSÁRIO DA UNIÃO INTERNACIONAL DE ESTUDANTES (UIE).

21 - Invasão da Tcheco-Eslováquia pelas tropas do Pacto de Varsóvia (1968).

23 - Data Nacional da Romênia. (Libertação nazista em 1944.)

SETEMBRO

1 - DIA DA PAZ MUNDIAL.

1 - Dia da luta contra o perigo de uma nova guerra.

1 - Data Magna Conselho Mundial da Paz (CMP).

2 - Rendição Incondicional do Japão.

2 - Independência do Vietnã do Norte.

3 - Fundação do PC belga (1921).

4 - SEQUESTRO DO EMBAIXADOR AMERICANO, NO RIO DE JANEIRO (1969)

8 - Dia Internacional da Alfabetização.

8 - Dia Internacional dos Jornalistas.

9 - Data Nacional da Bulgária. (Libertação nazista em 1944)

13 - Dia Internacional das Vítimas do Fascismo.

13 a 20 - Semana dos Combatentes da Resistência, ou Semana Internacional contra o Fascismo.

21 - Dia Internacional da Solidariedade com os Povos Árabes, contra a agressão israelense.

22 - DIA NACIONAL DA LUTA CONTRA A DITADURA NO BRASIL.

23 - Dia da Solidariedade com Porto Rico.

28 - Aniversário da Fundação dos Comitês de Defesa da Revolução. (Cuba - 1960)

480099/B

As datas de 1 e 17 Ago e 1, 4 e 22 Set são as de maior importância, no período considerado, para os órgãos de Segurança Nacionais.

**ANEXO –9** Arquivo do Estado de São Paulo – Sumário do Comunismo Internacional – nº6 – 1970 p.6

06

JUN 70 CI-SI

ÍNDICE

A S S U N T O

<u>1. ASPECTOS GERAIS</u>	
a. Campanha Antiguerra .....	1.1
b. A Morte por um Ideal .....	1.2
c. Esquerdismo .....	1.4
<u>2. POTÊNCIAS COMUNISTAS</u>	
a. <u>RÚSSIA</u>	
1) Subordinação dos PC's de Todo o Mundo .....	2.1
2) Crise Russa .....	2.2
3) O Soviet Supremo .....	2.3
b. <u>CHINA</u>	
1) Apoio aos Movimentos Estudantis Externos e Repressão nos Internos .....	2.4
2) A Linha Aventureira de Pequim no "Movimento de Libertação Nacional" .....	2.6
3) A China Aproxima-se dos Estados Socialistas "Independentes".	2.6
c. <u>URSS x CHINA</u>	
1) Militantes Comunistas no Mundo - Cisões em Linha Pequim e Linha Moscou .....	2.7
<u>3. ÁFRICA</u>	
a. OFENSIVA ECONÓMICA E COMERCIAL SOVIÉTICA NO NORTE DA ÁFRICA.	3.1
b. RÚSSIA PROCURA FIXAR-SE NA ÁFRICA .....	3.1
c. RELAÇÕES ARGÉLIA/RÚSSIA E ARGÉLIA/RDA .....	3.3
d. EXPULSÃO DE DIPLOMATAS RUSSOS .....	3.3
<u>4. ORIENTE MÉDIO</u>	
a. A PENETRAÇÃO RUSSA NO ORIENTE MÉDIO .....	4.1
b. AL FATAH: CRONOLOGIA .....	4.3
c. APROXIMAÇÃO DA "AL FATAH" À CHINA COMUNISTA .....	4.4
<u>5. EUROPA OCIDENTAL</u>	
a. <u>ITÁLIA</u>	
1) A Crise Italiana e os Comunistas .....	5.1
b. <u>FRANÇA</u>	
1) Cristãos e Marxistas Diante do Mundo Moderno .....	5.3
2) Dia da Insurreição - Esquerda Proletária .....	5.3
3) Movimento Estudantil - "Plano de Férias" .....	5.3
4) A "Internacional Situacionista" e os "Conselhos Oper" -	