UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA

O Ensino de Música no Conservatório de Visconde do Rio Branco-MG: Apropriações do Folclórico-popular (1953-1969).

Yasser Youssif Khoury
Magister Scientiae

VIÇOSA - MINAS GERAIS
2026

YASSER YOUSSIF KHOURY

O Ensino de Música no Conservatório de Visconde do Rio Branco-MG: Apropriações do Folclórico-popular (1953-1969).

Dissertação Mestrado Profissional apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural Paisagens e Cidadania (Profissional), para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

Orientador: Leonardo Civale

VIÇOSA - MINAS GERAIS
2026

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade Federal de Viçosa - Campus Viçosa

T
K45e
2026

Khoury, Yasser Youssif, 1998-
O ensino de música no Conservatório de Visconde do Rio Branco-MG: apropriações do folclórico-popular (1953-1969) / Yasser Youssif Khoury. – Viçosa, MG, 2026.
1 dissertação eletrônica (296 f.): il. (algumas color.).

Inclui apêndice.
Orientador: Leonardo Civale.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa, Departamento de História, 2026.
Inclui bibliografia.
DOI: https://doi.org/10.47328/ufvbbt.2026.641
Modo de acesso: World Wide Web.

1. Música - Instrução e estudo - Visconde do Rio Branco (MG) - 1953-1969. 2. Canções folclóricas em português - Visconde do Rio Branco (MG). 3. Canto orfeônico. I. Civale, Leonardo, 1962-. II. Universidade Federal de Viçosa. Departamento de História. Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania. III. Título.

CDD 22. ed. 780.77098151

Bibliotecário(a) responsável: Euzébio Luiz Pinto CRB-6/3317

YASSER YOUSSIF KHOURY

O Ensino de Música no Conservatório de Visconde do Rio Branco-MG: Apropriações do Folclórico-popular (1953-1969).

Dissertação Mestrado Profissional apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural Paisagens e Cidadania (Profissional), para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 30 de junho de 2026.

Assentimento:

Yasser Youssif Khoury
Autor

Leonardo Civale
Orientador

Essa dissertação mestrado profissional foi assinada digitalmente pelo autor em 26/10/2026 às 14:08:13 e pelo orientador em 27/10/2026 às 08:12:08. As assinaturas têm validade legal, conforme o disposto na Medida Provisória 2.200-2/2001 e na Resolução nº 37/2012 do CONARQ. Para conferir a autenticidade, acesse https://siadoc.ufv.br/validar-documento. No campo 'Código de registro', informe o código **VX33.KJS7.HF7Z** e clique no botão 'Validar documento'.

Dedico este trabalho à minha mãe, Rita Luiza de Souza Khoury,
ao meu irmão Abdo Youssif Khoury Filho,
e à memória de meu pai, Abdo Youssif Khoury,
de quem recebi apoio incondicional e incentivo a meus sonhos
acima de qualquer adversidade.

AGRADECIMENTOS

Primordialmente, a Deus, que foi o esteio necessário para que eu vencesse as adversidades e que colocou em minha vida pessoas que se mostraram indispensáveis para a concretização dos meus propósitos.

A todos os meus familiares e amigos, de dentro e fora das universidades vivenciadas, que, de alguma forma, também me ajudaram e torceram para chegar até aqui. Aos meus professores – desde o início de minha trajetória estudantil até a conclusão deste Mestrado –, pela partilha de diversos e significativos saberes e pela condução ética e humana de minha pessoa, em relações que se consolidaram laços de amizade, confiança e carinho. Em especial, expresso minha profunda gratidão ao meu orientador, Prof. Dr. Leonardo Civale e à minha orientadora de graduação e coorientadora nesta Pós, Profa. Dra. Virgínia Albuquerque de Castro Buarque. Aos docentes integrantes da banca examinadora, Profa. Dra. Walkiria Maria de Freitas Martins, professora de História do Colégio de Aplicação João XXIII, da Universidade Federal de Juiz de Fora, e Prof. Dr. Vanderlei Barbosa, professor do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Lavras, pelas valiosas contribuições, arguições e reflexões que enriqueceram o debate sobre o tema e foram fundamentais para o aprimoramento e o rigor científico desta pesquisa. Aos docentes, servidores e técnicos educacionais e administrativos da Universidade Federal de Ouro Preto (em especial do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, do Departamento e da Biblioteca de Música), do Centro Universitário Toledo de Ensino, por terem sido os alicerces das minhas formações; aos pesquisadores, funcionários e discentes da Universidade Federal de Viçosa (sobretudo do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes e do Departamento de História), por me acolherem no Programa de Pós-Graduação, a quem se direciona a minha gratidão também, fomentando o avanço das minhas pesquisas e minha prática no ensino superior.

Aos integrantes do Conservatório Estadual de Música Professor Theodolindo José Soares, Leonardo Costa (professor e ex-diretor), Andreia Xavier (secretária), Giselli Mussi (professora, ex-diretora e atual vice-diretora), Estela Pereira (professora e atual diretora) e demais funcionários e professores, indispensáveis ao inventário de fontes que subsidiaram a escrita desta dissertação.

À servidora do Museu Municipal de Visconde do Rio Branco e hoje uma grande amiga, Alexandrina Lúcia da Silva Medina, que muito me ajudou na obtenção de fontes. Também em Memória de Dona Theresinha de Almeida Pinto, falecida em maio de 2025, foi fundadora, idealizadora e curadora do

Museu, ao qual recebe seu nome, além de ter sido a responsável pelo acervo e preservação dessas fontes, que foram imprescindíveis para a pesquisa.
Ao radialista Antônio Carlos Gomes e ao jornalista Cléber Lima, que me ajudaram incansavelmente com a contextualização das biografias de muitos sujeitos históricos de Visconde de Rio Branco. A Rãnielly Thallis da Silva e Jolade Maria Duarte, integrantes da Superintendência Regional de Ensino (SRE) de Ubá, vinculada à Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais (SEE-MG), por seu diligente levantamento das instituições de ensino fundadas até 1970 no município de Visconde do Rio Branco, que subsidiou a fundamentação histórica do segundo capítulo desta dissertação. A todos que, anteriormente, já escreveram sobre a temática de minha pesquisa, viabilizando assim a realização desta dissertação. Aos futuros leitores deste trabalho, na esperança que ele possa suscitar inspirações e reflexões – em grande parte, foi para vocês que o redigi. Este trabalho foi realizado com o apoio das seguintes agências de pesquisa brasileiras: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) e Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

RESUMO

KHOURY, Yasser Youssif, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, junho de 2026. **O Ensino de Música no Conservatório de Visconde do Rio Branco-MG: Apropriações do Folclórico-popular (1953-1969).**. Orientador: Leonardo Civale.

A dissertação investiga o ensino de música no Conservatório Estadual de Música de Visconde do Rio Branco-MG entre 1953 e 1969, com foco nas apropriações de elementos folclóricos e populares em uma formação musical pautada pelo chamado "modelo conservatorial". Este Conservatório foi fundado no âmbito do projeto político-cultural do governo de Juscelino Kubitschek à frente do governo de Minas Gerais, que incentivou a expansão de conservatórios públicos nesse estado como expressão de modernização cultural e valorização artística. O recorte temporal adotado corresponde ao período entre o início efetivo das atividades da instituição, em 1953, e a alteração da matriz curricular dos conservatórios mineiros, em 1969, permitindo acompanhar uma configuração relativamente estável e suas práticas de ensino. A pesquisa demonstra que embora o ensino conservatorial mantivesse forte orientação eurocêntrica, centrada na música erudita e na técnica instrumental, houve significativa incorporação de repertórios folclóricos e populares brasileiros, sobretudo por meio do canto orfeônico. Essa inserção relacionava-se ao nacionalismo cultural das décadas de 1930 a 1960 e às políticas de valorização do folclore promovidas pelo Estado brasileiro. Tal prática, por sua vez, manteve a hierarquia pela qual a linguagem musical europeia permanecia predominante. Como fontes, a dissertação recorre à interpretação de currículos, diários de classe e programas de audições do Conservatório, identificando a presença de canções religiosas, dramáticas, amorosas, satíricas e típico-regionais de configuração folclórica e popular, que foram adaptadas ao ensino formal de música. O estudo articula História Cultural, Musicologia, Patrimônio e Ensino, enfatizando o Conservatório de Visconde do Rio Branco-MG como espaço de negociação entre tradições da música de concerto e da cultura popular. Por fim, a pesquisa contribui para a preservação da memória institucional do Conservatório e para os debates sobre patrimônio musical e identidade cultural brasileira.

Palavras-chave: Conservatório de Música; Visconde do Rio Branco (MG); Ensino Conservatorial ; Música Folclórica; Cantos Populares; Canto Orfeônico

ABSTRACT

KHOURY, Yasser Youssif, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, June, 2026. **Music Education at the Visconde do Rio Branco (MG) Conservatory: Appropriations of Folk and Popular Traditions (1953–1969).**. Adviser: Leonardo Civale.

This dissertation investigates music education at the State Conservatory of Music of Visconde do Rio Branco, Minas Gerais, between 1953 and 1969, focusing on the appropriation of folkloric and popular elements within a musical education shaped by the so-called “conservatory model.” The Conservatory was established as part of the political and cultural project of Juscelino Kubitschek’s administration as governor of Minas Gerais, which encouraged the expansion of public conservatories throughout the state as an expression of cultural modernization and artistic appreciation. The temporal scope adopted corresponds to the period between the effective beginning of the institution’s activities, in 1953, and the curricular changes introduced in the conservatories of Minas Gerais in 1969, thus making it possible to examine a relatively stable configuration and its teaching practices.The research demonstrates that, although conservatory education maintained a strong Eurocentric orientation, centered on classical music and instrumental technique, there was a significant incorporation of Brazilian folkloric and popular repertoires, particularly through canto orfeônico (orfeonic singing). This incorporation was related to the cultural nationalism of the 1930s to the 1960s and to policies promoting folklore implemented by the Brazilian State. At the same time, this practice maintained a hierarchy in which European musical language remained predominant. As sources, the dissertation draws on the analysis of curricula, class registers, and concert programs from the Conservatory, identifying the presence of religious, dramatic, romantic, satirical, and regional songs with folkloric and popular characteristics that were adapted to formal music education. The study brings together Cultural History, Musicology, Heritage Studies, and Education, emphasizing the Visconde do Rio Branco Conservatory as a space for negotiation between traditions of concert music and popular culture. Finally, the research contributes to the preservation of the Conservatory’s institutional memory and to debates on musical heritage and Brazilian cultural identity.

Keywords: Conservatory of Music; Visconde do Rio Branco (MG); Conservatory Education; Folk Music; Popular Songs ; Orpheonic Singing

SIGLAS

AI-5: Ato Institutional n. 5.

BNDE: Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico.

CEM: Conservatórios estaduais mineiros.

CEMIG: Companhia Energética de Minas Gerais.

CNCO: Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

EUA: Estados Unidos da América.

FDR: Faculdade de Direito do Recife.

IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

Idem: Igual.

IEPHA: Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico.

IMSLP: *International Music Score Library Project* - Projeto Internacional de Biblioteca de Partituras Musicais.

INM: Instituto Nacional de Música.

IPB: Instituto Piano Brasileiro.

ISAD-G: *General International Standard Archival Description* - Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística.

IVL: Instituto Villa-Lobos.

JK: Juscelino Kubitschek.

K. Anh: *Köchel Anhang* – Catálogo de Köchel.

LP: *Long Play* - Reprodução Longa.

MG: Minas Gerais.

MIS: Museu da Imagem e do Som.

MPB: Música Popular Brasileira.

Op.: Obra.

Opus.: Obras.

PDS: Partido Democrático Social.

PSD: Partido Social-Democrático.

PUC-MG: Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

SEE/MG: Secretaria Estadual de Educação de Minas Gerais.

SEE: Secretaria de Estado de Educação.

SEF: Sociedade de Etnografia e Folclore.

SEMA: Superintendência da Educação Musical e Artística.

SMCS: Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos.

SPHAN: Serviço do Patrimônio Artístico Nacional.

SPI: Serviço de Proteção ao Índio.

SRE: Superintendência Regional de Ensino.

TJMG: Tribunal de Justiça do Estado de Minas Gerais.

UCLA: *University of California, Los Angeles* – Universidade da California, Los Angeles.

UFG: Universidade Federal de Goiás.

UFMG: Universidade Federal de Minas Gerais.

UFRJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

UNESCO: *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

UPA: União Pan-Americana.

VIAF: *Virtual International Authority File* - Base Virtual Internacional de Autoridade.

WPA: Works Progress Administration – Administração de Obras Públicas.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Imóvel onde foi instalada a sede própria do Conservatório de Música.....16
Figura 2 – Conservatório Estadual de Música de Visconde do Rio Branco (2022).....17
Figura 3 – Mapa musical do Brasil (1954).....45
Figura 4 – Visconde do Rio Branco na primeira metade do século XX.....57
Figura 5 – Inauguração da Rádio Cultura de Visconde do Rio Branco (1951).....58
Figura 6 – Grupo Escolar Dr. Carlos Soares.....59
Figura 7 – Inauguração do Grupo Escolar Dr. Carlos Soares em 1915.....59
Figura 8 – Escola Normal de Visconde do Rio Branco.....63
Figura 9 – Antiga Matriz de São João Batista, demolida em 1906.....68
Figura 10 – Igreja Matriz de Visconde do Rio Branco, inaugurada em 1917.....66
Figura 11 – Procissão católica em Visconde do Rio Branco.....69
Figura 12 – Coroação de Nossa Senhora na Igreja Matriz.....70
Figura 13 – Sociedade Beneficente Philarmônica Carlos Gomes (1914).....71
Figura 14 – Apresentação de corporação musical em Visconde do Rio Branco (1937).....71
Figura 15 – Apresentação experimental da Filarmônica de Rio Branco (1961).....72
Figura 16 – Instrumentos e musicistas da apresentação experimental da Filarmônica.....73
Figura 17 – Apresentação musical em um sarau promovido pela família Viana.....74
Figura 18 – Filarmônica Rio Branco.....75
Figura 19 – Apresentação de banda em Visconde do Rio Branco.....75
Figura 20 – Congado de Visconde do Rio Branco.....77
Figura 21 – Luiz Gonzaga em Visconde do Rio Branco, com moradores.....80
Figura 22 – Hostílio Soares (com a seta preta acima) e alunos da Escola de Música.....81
Figura 23 – Alunos da Escola de Música Francisco Braga.....82
Figura 24 – Orquestra de alunos da Escola Francisco Braga.....82
Figura 25 – Prédio que sediou o Conservatório à rua do Rosário.....87
Figura 26 – Alunos do Conservatório de Música de Visconde do Rio Branco.....88
Figura 27 – Prédio que sediou o Conservatório à Avenida São João Batista.....92
Figura 28 – Avenida São João Batista, com o Solar [...] em primeiro plano.....92
Figura 29 – Prédio que sediou o Conservatório à Praça Tiradentes.....93
Figura 30 – Prédio que sediou o Conservatório à Praça Tiradentes., de outro ângulo.....93
Figura 31 – Matriz curricular dos cursos ministrados pelo Conservatório.....100
Figura 32 – Capa do *Guia prático: estudo folclórico musical*, de Villa-Lobos.....105

Figura 33 – Elsie Houston.....123
Figura 34 – Capa do Programa da audição do Conservatório (1954).....127
Figura 35 – Programa de audição do Conservatório (1954).....127

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 – Conservatórios criados em Minas Gerais na década de 1950.....18-19
Tabela 2 – Matriz curricular do Curso de Piano.....97
Tabela 3 – Matriz curricular dos Cursos de Clarinete e Flauta.....97-98
Tabela 4 – Matriz curricular do Curso de Violino.....98
Tabela 5 – Cursos oferecidos pelo Conservatório [...] entre 1953-1969.....98-99
Tabela 6 – Matriz curricular do Curso de Professor de Música.....99
Tabela 7 – Docentes que ministravam disciplinas [...] (1953-1969).....100-103
Tabela 8 – Distribuição das canções folclóricas ministradas [...] (1954).....108
Tabela 9 – Distribuição das canções orfeônicas ministradas [...] (1954).....122
Tabela 10 – Distribuição das canções orfeônicas [...] (1961).....129-130

SUMÁRIO

Introdução.....15

Capítulo 1: Uma "música brasileira" nos anos 1950.....28
1. Música como patrimônio: um não reconhecimento entre as décadas de 1930-1950.....28
1.1. Patrimônio musical brasileiro entre as ambivalências modernistas.....28
1.2. Patrimônio musical brasileiro para além do barroco.....33
2. Música folclórica como expressão da "civilização nacional".....38
2.1. O folclore em âmbito (inter)nacional.....38
2.2. O folclore em Minas Gerais.....45
3. Música como popular.....47
3.1. Superação da contraposição popular-rural e modernidade-urbana.....48
3.2. Culturas populares em Minas Gerais.....51

Capítulo 2 - A educação musical em Visconde do Rio Branco.....54
1. O ensino de música na educação formal.....58
1.1. Nas escolas primárias, ginasiais e no colegial.....60
1.2. Nos cursos normais.....63
2. A aprendizagem musical em instituições não formais.....65
2.1. A música sacra.....65
2.2. Corporações musicais e saraus.....70
2.3. Manifestações folclóricas e populares.....76
3. Da Escola de Música ao Conservatório.....80

Capítulo 3 – O ensino de música folclórica no Conservatório.....94
1. Um currículo conservatorial.....95
2. Cantos folclóricos na disciplina de formação de professores de Música.....104
2.1. Canções religiosas.....108
2.2. Canções dramáticas.....111
2.3. Canções típico-regionais.....116
2.4. Canções amorosas.....117
2.5. Canções satíricas.....119
3. Cantos orfeônicos apresentados em audições.....121
3.1. Cantos orfeônicos na audição de 1954.....126
3.2. Cantos orfeônicos na audição de 1961.....129
3.3. Cantos orfeônicos na audição de 1962.....135
3.4. Cantos orfeônicos na audição de 1963.....139
3.5. Cantos orfeônicos na audição de 1969.....141

Considerações finais.....142

Referências.....147

Índice biográfico dos sujeitos históricos citados na dissertação.....161

Referências do Índice biográfico.....178

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado tem como tema o Conservatório Estadual de Música de Visconde do Rio Branco, instituição educacional criada em 1951, mas que começou a funcionar efetivamente em março de 1953. Desse ano até 1969, a formação nele ministrada baseou-se em uma mesma matriz curricular:

> O Conservatório Estadual de Música 'Prof. Theodolindo José Soares' de Visconde do Rio Branco, Minas Gerais, foi criado pela Lei 811 de 13 de dezembro de 1951, tendo sido instalado nesta cidade, com a denominação de Conservatório Estadual de Música 'Prof. Flausino Vale', aos 13 de abril de 1953.
> Mais tarde, através do Decreto n 11.404 de 21 de outubro de 1968, passou a denominar-se Conservatório Estadual de Música 'Prof. Theodolindo José Soares'. [...]
> De 1953, ano de sua instalação, até 1969, o Conservatório Estadual de Música funcionou nos meados do Decreto 3.970. (Conservatório Estadual de Música "Prof. Theodolindo José Soares", 2022, p. 4).

O recorte temporal de 1953 a 1969 não constitui apenas uma delimitação exclusivamente cronológica. Ele corresponde ao período em que o Conservatório funcionou sob a regulamentação do Decreto-lei n. 3.870/1952, até a entrada em vigor, em 1969, do Decreto-lei n. 11.600, que alterou a matriz curricular dos conservatórios de música de Minas Gerais. A escolha desse intervalo permite acompanhar uma configuração relativamente estável da formação oferecida pela instituição e, ao mesmo tempo, observar os repertórios e práticas que nela se desenvolveram. A matriz curricular constitui, por sua vez, um eixo privilegiado da análise por tornar visíveis as concepções institucionais de formação musical e por possibilitar seu cotejamento com os diários de classe e os programas de audições, fontes centrais desta pesquisa.

Apenas em 1980 o Conservatório se instalou "em prédio próprio, adquirido pelo Estado de Minas Gerais, no n. 35 da rua Dr. Raul Soares." (Conselho Municipal do Patrimônio Histórico e Artístico de Visconde do Rio Branco, 1993, p. 15). Este prédio foi construído "por volta do ano de 1928" por Nicolino Januzzi[1]. As negociações para aquisição do prédio pelo

[1] Parente do famoso arquiteto italiano Antonio Januzzi (também grafado com 2 letras "n"), que atuou na reforma do Rio de Janeiro sob o governo Pereira Passos (1902-1906). Posteriormente, parte da área do jardim foi cedida para a construção de agência da Caixa Econômica Federal (Conselho Municipal do Patrimônio Histórico e Artístico de Visconde do Rio Branco, 1993, p. 15).

governo estadual foram mediadas pelo diretor do Conservatório no período, professor "[...] Batista Caetano de Almeida Neto[2], com a ajuda do deputado Dr. Roberto Luis Soares[3], no governo do Dr. Francelino Pereira dos Santos[4]." (Conselho Municipal do Patrimônio Histórico e Artístico de Visconde do Rio Branco, 1993, p. 15). O edifício é reconhecido como patrimônio cultural municipal por sua importância histórica e artística. (Ipatrimonio, s. d.).



Figura 1 – Imóvel onde foi instalada a sede própria do Conservatório de Música. s. d.[5]

[2] Batista Caetano de Almeida Neto (1938 - 2009) estudou música desde os 10 anos, inicialmente com a professora de piano Elisa Pinto, depois no Conservatório de Visconde do Rio Branco. Mudou-se para Juiz de Fora a fim de formar-se em Direito. Retornando a Visconde do Rio Branco, atuou como professor de Introdução ao Estudo do Direito na Faculdade de Ciências Administrativas desse município. Continuou seus estudos de música no Conservatório, graduando-se em piano. Novos estudos de Música foram por ele realizados no Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Nomeado diretor do Conservatório de Visconde do Rio Branco, criou um Coral nessa instituição na década de 1970 (A Nova Imprensa, 2021, p. 5).

[3] Roberto Luis Soares de Melo (1937-) foi um advogado e político nascido em Visconde do Rio Branco. Integrou a Câmara de Deputados de Minas Gerais, pelos partidos Arena e PDS, nas legislaturas 1979-1983, 1983-1987, 1987-1991 (suplente), 1991-1995 (Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 1991, p. 7).

[4] Francelino Pereira (1921–2017) foi um político piauiense radicado em Minas Gerais, onde construiu carreira como jurista e professor. Após atuar como vereador e deputado federal por quatro mandatos, presidiu a Arena durante o regime militar e governou o estado de Minas (1979–1983). Senador eleito em 1994. (Governo do Estado de Minas Gerais, s. d.)

[5] Imagem disponível em: https://wwwnovojornalconscienciadamata.blogspot.com/2013/06/visconde-do-rio-branco-minas-gerais_28.html. Acesso em: 20 fev. 2026.



Figura 2 – Conservatório Estadual de Música de Visconde de Rio Branco (2022).[6]

Em 1993, o Conservatório de Visconde do Rio Branco foi igualmente declarado como patrimônio municipal[7]. Tal legislação incluiu o Conservatório no rol de bens tutelados pelo poder público local, atribuindo-lhe proteção como parte do patrimônio cultural edificado do município.

Na reconstituição da trajetória histórica deste Conservatório, é possível inseri-lo em um movimento político-cultural capitaneado pelo governo estadual de Juscelino Kubitschek (1951-1955) em favor da criação de uma rede de conservatórios públicos em Minas Gerais. Três fatores principais entrecruzaram-se nesse processo. O primeiro deles foi a inexistência de escolas profissionalizantes de música em Minas,[8] com exceção do Conservatório Mineiro de Música, instituído em Belo Horizonte em 1925, cujos encargos financeiros passaram para a responsabilidade do Executivo federal em 1950. Neste mesmo ano Conservatório Mineiro foi transformado em estabelecimento de ensino superior de música, mudança seguida por sua integração à Universidade Federal de Minas Gerais em 1962 (Sales, 2011, p. 26). O segundo motivo para criação de conservatórios musicais estaduais em Minas Gerais era de cunho político, pois o governo mineiro buscou projetar-se como uma instância que favorecia o estudo

[6] Acervo pessoal.
[7] Decreto n. 27/93 (Teixeira, 2019).
[8] Houve um movimento em prol da criação de conservatórios em Minas Gerais desde a década de 1930, mas ele não vingou: "Intenções de se criarem escolas semelhantes, descentralizadas da capital, são registradas no final de 1930, quando o então diretor do Conservatório Mineiro de Música, Levindo Furquim Lambert, elabora, juntamente com Cincinato Duque Bicalho, músico juiz-forano e Francisco de Sales de Oliveira, diretor do Banco de Crédito Real de Minas Gerais, o anteprojeto, não consumado na época, que contemplaria o município de Juiz de Fora com um Conservatório" (Alves, 2017, p. 148).

letrado e as artes. Por fim, o terceiro fator era pessoal, pois o governo JK mantinha grande afinidade com a promoção da formação e performance musical.

> Juscelino mantinha estreita relação com a música: "Quando foi prefeito de BH, (1940-1945), buscou criar um Complexo Cultural como parte do processo de fortalecimento do espírito de modernidade que a nova capital mineira1 pretendia alcançar, associando arquitetura, política e música como tripé [...] em junho de 1951 Juscelino Kubitschek, já governador, ao lado de seu vice Clóvis Salgado e do prefeito Américo René Giannetti, optou por fusionar ambas as instituições [Orquestra Municipal e Orquestra Sinfônica da Polícia Militar de Minas Gerais] numa só orquestra, que receberia o nome de Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos (SMCS), passando a nova entidade a ser subvencionada através de um convênio entre os poderes estadual e municipal (Pimentel, 2015, p. 28).

Assim, em 13 de dezembro de 1951, foi promulgada a Lei Estadual 811, que fundava 5 conservatórios,[9] seguida pelo Decreto-lei 3.870, de 8 de setembro de 1952, que regulamentava o ensino nessas instituições. Como indica Alves (2017, p. 43),

> [...] a escolha dos municípios que sediariam os quatro primeiros conservatórios gerou debates entre os representantes políticos e evidenciou a influência política: São João del Rei e Uberaba já explicitadas;[10] Diamantina - terra do então governador de Minas Gerais - e Visconde do Rio Branco - município de origem do então Secretário do Interior, Antônio Pedro Braga, posteriormente Desembargador de Justiça do estado de Minas Gerais.[11]

Juiz de Fora, que possuía um anteprojeto de criação de conservatório datado da década de 1930, conseguiu ser agregado no último instante à promulgação da Lei 811, enquanto Pouso Alegre conquistou um sexto conservatório mediante a Lei 825, de 14 de dezembro de 1951, dia seguinte à data do primeiro documento (Alves, 2017, p. 43-44).

Contudo, a aprovação da legislação que autorizou a criação desses Conservatórios não assegurou, isoladamente, a efetivação de sua instalação como instituições de ensino. Assim, dos 6 conservatórios estabelecidos por norma estadual, apenas 4 iniciaram suas atividades na década de 1950, conforme indicado na tabela abaixo:

Localização	Nome	Início de funcionamento

[9] "Art. 1º - Ficam criados cinco Conservatórios Estaduais de Música, localizados, respectivamente, nas cidades de Diamantina, Uberaba, Visconde do Rio Branco, São João del-Rei e Juiz de Fora" (Minas Gerais, 13 dez. 1951).
[10] "[...] depoimentos que atribuem a Tancredo Neves, então deputado estadual, a solicitação de preservação do patrimônio musical de São João del Rei, enquanto o documento supracitado menciona também convênio e cooperação municipal e entidades artístico-musicais, a exemplo do pedido do proprietário do Conservatório privado de Uberaba, de aquisição do patrimônio deste conservatório pelo estado" (Alves, 2017, p. 43).
[11] Observe-se que "Os representantes políticos de Pouso Alegre e de Ouro Preto pleitearam a instalação de conservatórios em suas respectivas regiões", mas não tiveram sucesso. (Alves, 2017, p. 43-44)

São João del Rei	Conservatório Mineiro de Música de São João del Rei. Em 1954, recebeu o nome de Padre José Maria Xavier, em homenagem a este compositor sanjoanense. (Sales, 2011, p. 28)	Março de 1953
Uberaba	Conservatório Renato Frateschi, que havia sido criado em 1949 como instituição particular de ensino de música.	1967
Diamantina	Conservatório Estadual "Lobo de Mesquita", nome atribuído "em homenagem a José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita, compositor, organista e regente nascido na Vila do Príncipe do Serro Frio (atual Serro) em c.1746 onde estudou música e atuou até c.1776, quando se transferiu para o Arraial do Tejuco (atual Diamantina).[12]	1970
Visconde do Rio Branco	Conservatório Estadual Professor Flausino Vale, que posteriormente foi designado como Professor Theodolindo José Soares.[13]	Abril de 1953
Juiz de Fora	Conservatório Estadual de Música de Juiz de Fora, depois denominado Haidée França Americano.	Janeiro de 1955
Pouso Alegre	Conservatório Estadual de Música de Pouso Alegre, posteriormente intitulado Juscelino Kubitschek de Oliveira	Setembro de 1954

Tabela 1 – Conservatórios criados em Minas Gerais na década de 1950.
(Alves, 2017, p. 46).

Da década de 1950 até a presente data, "[...] foram criados em lei 22 conservatórios [em Minas Gerais]. Este processo se concentrou nos primeiros anos da década de [19]50, neste período foi aprovada a criação de 16 destas escolas especializadas, embora apenas 5 delas entraram efetivamente em funcionamento neste período [...] entre os 22 conservatórios criados em lei, 10 deles nunca entraram em funcionamento."[14] (Silva et al., 2025, p. 25115-25116).

*

A problemática central desta dissertação versa sobre presença de expressões da música folclórica e/ou popular no ensino de música ministrado pelo Conservatório de Visconde do Rio Branco entre 1953-1969, bem como acerca das balizas político-culturais de tal inserção. Pretendia-se responder, através da pesquisa realizada, à questão de "se" e "como" tais elementos folclóricos e populares, de forte divulgação na sociedade brasileira no período, conseguiram adentrar no Conservatório, cuja formação musical era fortemente norteada pelo chamado "modelo conservatorial" (sobretudo de matriz francesa). Assim,

> [...] os anos 50 do século XX, guardadas as particularidades do período, assistiram à revalorização da cultura popular, representante máxima da nacionalidade ameaçada de extinção. Os estrangeirismos que contaminavam

[12] Informações disponíveis em: https://www.cemlobodemesquita.com.br/hist%C3%B3rico. Acesso em: 23 maio. 2024.
[13] Informações disponíveis em: http://conservatoriovrb.com.br/pagina/1. Acesso em: 23 maio. 2024.
[14] Desta maneira, existem hoje 12 conservatórios estaduais em Minas Gerais, nos seguintes municípios: Araguari, Diamantina, Juiz de Fora, Leopoldina, Montes Claros, Pouso Alegre, São João del-Rei, Uberaba, Uberlândia, Varginha, Visconde do Rio Branco.

> e degeneravam a música nacional em fusões espúrias deveriam ser eliminados em favor de uma sonoridade autêntica, original capaz de nos representar frente ao outro. (Garcia, 2010, p. 9).

Do ponto de vista historiográfico, a pesquisa situa-se principalmente no campo da História Cultural, em diálogo com a história da educação musical e com os estudos da memória. Embora realizada em um Programa de Mestrado voltado ao patrimônio cultural e dialogue com essa problemática, a dissertação não toma como objeto o processo de reconhecimento patrimonial do Conservatório. Seu foco recai sobre as práticas de ensino, os repertórios e as apropriações do folclórico-popular que constituíram parte da experiência histórica da instituição. A dimensão patrimonial aparece, assim, como uma questão que emerge da pesquisa e que poderá ser aprofundada a partir dos vestígios e memórias associados a essa experiência.

Por "modelo conservatorial", pode-se tomar por base a explanação de Pereira:

> Ao analisar a constituição histórica do ensino superior de música no Brasil, identificamos as seguintes características do ensino, profundamente ligadas à instituição conservatorial: o ensino aos moldes do ofício medieval – o professor entendido, portanto, como mestre de ofício: exímio conhecedor de sua arte; o músico professor como objetivo final do processo educativo (artista que, por dominar a prática de sua arte, torna-se o mais indicado para ensiná-la); o individualismo no processo de ensino: princípio da aula individual com toda a progressão do conhecimento, técnica ou teórica, girando em torno da condição individual; a existência de um programa fixo de estudos, exercícios e peças (orientados do simples para o complexo) considerados de aprendizado obrigatório, estabelecido como meta a ser alcançada; o poder concentrado nas mãos do professor – apesar da distribuição dos conteúdos do programa se dar de acordo com o desenvolvimento individual do aluno, quem decide sobre este desenvolvimento individual é o professor; a música erudita ocidental como conhecimento oficial; a supremacia absoluta da música notada – abstração musical; a primazia da performance (prática instrumental/vocal); o desenvolvimento técnico voltado para o domínio instrumental/vocal com vistas ao virtuosismo; a subordinação das matérias teóricas em função da prática; o forte caráter seletivo dos estudantes, baseado no dogma do 'talento inato' (Pereira, 2013, p. 4).

O modelo conservatorial de ensino de música fez-se presente no Brasil desde a fundação do Conservatório Imperial, em 1848. Esta instituição veio atender à exigência político-cultural de legitimação da nova nação brasileira, independente em 1822, que pretendia ser reconhecida como um "país civilizado nos trópicos". Por isso a adoção de referências europeias no repertório e no ensino da música (Augusto, 2010). E tal modelo eurocêntrico manteve-se (a despeito de suas reordenações internas) de forma concomitante à eclosão do movimento Modernista a partir da década de 1920 no Brasil; foi sob tal perspectiva, inclusive, que Juscelino Kubitschek enunciou o objetivo da legislação que criava as instituições de ensino de música em Minas Gerais em 1951: "[...] desenvolver a cultura artístico-musical do povo, mediante exercícios

práticos e audições e concertos de professores, nas quais sejam executadas as mais seletas peças de autores nacionais e estrangeiros". (Minas Gerais, 13 dez. 1951).

As pesquisas de pós-graduação que se debruçaram sobre os estabelecimentos de educação musical criados em Minas Gerais pela legislação desse Estado datada de 1951 enfatizaram justamente esse modelo conservatorial: "nos conservatórios constata-se a existência de um ensino de música associado ao repertório musical dos séculos XVIII e XIX com base nos sistemas 'tradicionais' do estudo do instrumento." (Gonçalves, 1993, p. 144).

Em contrapartida, as políticas culturais do governo federal e das administrações municipais nas décadas de 1940 e início da década de 1950, que embasaram a criação do Conservatório de Visconde do Rio Branco, também conferiram importância ao folclore. Isso ocorreu, em grande parte, "em função das transformações sociais, políticas, econômicas e culturais que ocorrem na região sobretudo após a Segunda Grande Guerra. A mundialização da cultura, resultante da intensificação do processo de urbanização e do aceleramento da circulação de bens simbólico atrelado aos avanços tecnológicos, provoca nestas sociedades [da América Latina] reações diversas, desde a adesão aos novos valores e comportamentos até a afirmação da identidade nacional como forma de preservar o que havia de mais tradicional. Daí o novo impulso que ganha, nesta fase, o movimento folcloristas em toda a região." (Garcia, 2010, p. 10). Nesse processo, mostrou-se relevante a atuação da Comissão Nacional do Folclore, criada em 1947, e do Movimento Folclórico (entidade para-oficial). Em 1951, foi formulado, pelo I Congresso Nacional do Folclore, o Plano Nacional de Pesquisa Folclórica; em 1958, foi lançada a Campanha Brasileira de Defesa do Folclore.

O acionamento do folclore como elemento de fortalecimento do ideário nacional brasileiro, em particular através da educação básica, perdurou durante a década de 1960, tendo sido bastante presente durante o regime militar, período em que é possível constatar

> [...] a presença do folclore na educação escolar como prática curricular real nas instituições oficiais ou privadas. Essa presença, no caso brasileiro, foi oficializada em 1961, com a emissão do Decreto n. 51.215, que estabelece a obrigatoriedade do ensino do folclore nos estabelecimentos públicos e privados de ensino regular, e em 17 de agosto de 1965, quando o então Presidente da República Castello Branco, através do Decreto n. 56.747, estabeleceu que fosse celebrado anualmente, a 22 de Agosto, em todo o território nacional, o 'Dia do Folclore', incumbindo a Campanha Nacional de Defesa do Folclore e a Comissão Nacional do Folclore, juntamente com as comissões regionais, de comemorar o Dia do Folclore e estimular, nos estabelecimentos de curso primário, médio e superior, as celebrações que realçassem a importância do folclore na formação cultural do país. Dessa maneira, o folclore vincula-se à educação em seu bojo: as instituições escolares oficiais. (Gotarde, 2010, p. 158).

Particularmente em Minas Gerais, houve uma interface entre movimento modernista e folclore (Duarte, 2011), desdobrada na criação da Comissão Mineira de Folclore em 1948. Cabe ainda mencionar o interesse do próprio governador de Minas, Juscelino Kubitschek, depois presidente do Brasil, pelas questões artísticas e folclóricas. A música integrava as concepções e expressões de folclore, sendo considerada elemento importante da chamada "cultura nacional brasileira".

> No Governo de Juscelino Kubitschek, assim como em todo o decorrer dos anos 50 e 60, o Brasil viveu um momento em que o populismo, a doutrina nacionalista e a ideia de desenvolvimentismo convergiam no sentido de concretizar projetos de nação. Projetos, esses, de investimento na indústria e na modernização da agricultura para o crescimento econômico e principalmente industrial do país. Contribuindo para a difusão e o fortalecimento do ideário nacional-desenvolvimentista no referido contexto, participaram diversos agentes, entre eles o folclore, que, ao se articular à educação de um modo geral, ao ensino público e à imprensa escrita, foi elemento ideológico integrante na construção de uma identidade nacional brasileira. (Gotarde, 2010, p. 151).

É claramente perceptível que entre o modelo "conservatorial" e as expressões folclóricas, havia muitas contraposições. O modelo "conservatorial" baseava-se em um repertório letrado (notação musical), com compositores nomeados e valorizados por sua "genialidade". Já as expressões folclóricas eram geralmente anônimas, e a originalidade era menos valorizada do que sua inclusão nos "saberes populares". Em segundo lugar, o modelo "conservatorial" ressaltava a importância do campo artístico, pleiteando sua autonomia; já as expressões folclóricas misturavam-se a outros ritos sociais, muitas vezes na área da religiosidade. Além disso, o modelo "conservatorial" conferia proeminência à linguagem musical isolada, enquanto as expressões folclóricas entrecruzavam música, dança, teatro etc., sem uma separação entre as artes. Investigar as dinâmicas tensionais entre essas duas configurações musicais no contexto do ensino ministrado pelo Conservatório de Visconde do Rio Branco tornou-se, então, o desafio da pesquisa.

*

A justificativa para a elaboração desta dissertação, voltada ao diálogo interdisciplinar entre Musicologia, História, Ensino e Patrimônio, pode ser atribuído a três fatores. Um deles refere-se à minha formação superior. Minha primeira graduação foi, justamente, em História, campo de conhecimento em que tenho muito interesse e motivação em continuar atuando, principalmente em temáticas relacionadas a patrimônio, memória e identidades.

Simultaneamente, cursei Licenciatura em Música, o que favorece a compreensão dos processos de ensino e as práticas e concepções adotadas no Conservatório que é tema de estudo desta dissertação.

O segundo fator diz respeito à minha trajetória familiar. Minha família fixou-se em localidade próxima à sede urbana de Visconde do Rio Branco, e alguns parentes com quem mantenho contato estudaram no Conservatório sediado neste município, o que tornou o cotidiano dessa instituição, assim como a prática musical, um assunto corrente entre nós.

Em terceiro lugar (e talvez o mais importante) encontra-se a preocupação assumida por este trabalho de refletir academicamente sobre os processos de apropriação de expressões folclóricas e/ou populares por sistemas culturais hegemônicos, bem como as dinâmicas de "fissura" a tais apropriações, que alteram, ainda que pontualmente, tais sistemas: "Dialogando com o tema da resistência simbólica e política, já tratado por tantos autores, digamos que a marca fundante da cultura popular na América Latina tem sido a sua capacidade de resistir à pressão das elites para homogeneizar uma cultura nacional segundo a perspectiva da cultura erudita ocidental." (Carvalho, 2010, p. 44).

Ademais, o Conservatório de Visconde do Rio Branco ainda não se tornou tema de outra pesquisa de pós-graduação, como ocorreu com os Conservatórios que começaram a funcionar ainda na década de 1950, como o de São João del Rei (Sales, 2011; Viegas, 2007) e o de Juiz de Fora (Estevam, 2010; Alves, 2016). De forma concomitante, há artigo sobre o prédio que sedia o Conservatório de Uberaba (Silva, 2018).

*

Como objetivos desta dissertação, podem ser listados:

Objetivo Geral: Reconhecer as interfaces entre elementos do modelo conservatorial e expressões folclóricas/populares na formação musical ministrada pelo Conservatório de Visconde do Rio Branco nas décadas de 1950-1960, identificando sua combinatória e hierarquia.

Objetivos Específicos:

1- Contextualizar a atuação dos setores governamentais e culturais do Brasil e, em especial, de Minas Gerais, para delinear as noções de patrimônio musical, de folclore e de cultura popular que, vigentes no início da década de 1950, nortearam a matriz curricular do Conservatório de Visconde de Rio Branco.

2. Historicizar a criação do Conservatório de Música de Visconde do Rio Branco, cotejando-a com demais espaços de educação musical formal e não formal neste município na primeira metade do século XX.

3- Inventariar e analisar os elementos associados a músicas folclóricas e/ou populares brasileiras apropriadas pela formação ministrada nesse Conservatório, em paralelo aos padrões de educação musical conservatorial.

Cabe mencionar que cada um dos capítulos desta dissertação privilegiou um desses objetivos específicos, na ordem em que foram acima elencados.

*

As principais fontes desta pesquisa concernem à documentação administrativo-pedagógica existente no Conservatório de Visconde do Rio Branco referente ao período abarcado por esse estudo, sobretudo os diários de classe[15] das disciplinas de "Teoria Musical e Solfejo" (anos de 1953, 1958 e 1960) e de "Canto Coral e Pedagogia Aplicada" (ano de 1954), bem como os programas de audições promovidas pelo Conservatório (anos de 1954, 1961, 1962, 1963 e 1969)[16]. Enquanto os diários de classe encontram-se sob a guarda do Conservatório, os programas das audições pertencem ao acervo do Museu Municipal Theresinha de Almeida Pinto, de Visconde do Rio Branco[17]. Dessa forma, reitero meus agradecimentos aos funcionários dessas duas instituições[18], que me franquearam o acesso a tais registros, me permitiram fotografá-los e ainda me auxiliaram a identificá-los.

Pesquisar os registros de uma instituição de ensino possibilita acesso, "por meio dos documentos, de uma parte da História que não existia nos livros" (Silva, 2009, p. 4554). Tal inventário "permite recuperar ruídos e fragmentos da memória, [...] vetora das tantas figurações do passado" (Martins, 2009, p. 284). Reconheço que tal pesquisa demanda cuidados rigorosos, procedimentos a serem submetidos à crítica por outros pesquisadores: levantamento e catalogação

---

[15] O diário de classe [...] via de regra, chegou à escola como um caderno de chamada', um caderno de registro de frequência de alunos e alunas, de datas das aulas dadas e conteúdos desenvolvidos a cada uma dessas aulas, reduzido este cumprir a um papel bastante, e talvez unicamente, burocrático, por aqueles que dele faziam uso" (Pecoits, 2009, p. 31). Todavia, ao serem tomados como fontes, podem indicar preferências, silenciamentos, relações de hegemonia cultural e pedagógica.

[16] "Programas de concerto são documentos que informam dados sobre uma apresentação musical, focando sobre as obras que serão executadas nesse evento. [...] Também estão presentes dados institucionais, que indicam gestores, patrocinadores ou mesmo governos e governantes relacionados ao grupo executante e/ou ao espaço onde o evento acontece. Com frequência as apresentações integram uma assinatura, uma série específica de concertos ou um evento algo especial, remetendo a uma solenidade ou uma efeméride, com motivações culturais e/ou políticas, ou ainda quaisquer outras razões extramusicais." (Meyer, 2023, p. 1-2)

[17] Sob a guarda dessa instituição, os programas foram preservados do desaparecimento, pois "pertencem a uma espécie documental que juntamente com cartazes, pôsteres e demais peças de divulgação, são categorizados como efêmera. O termo (que se refere a um inseto que vive apenas um dia) associado à breve função primária desses documentos, [geralmente] resulta na recorrente desatenção dessas tipologias documentais em centros custodiadores e por pesquisadores." (Meyer, 2023, p. 3).

[18] Em especial, manifesto meu "muito obrigado" a Leonardo Costa (professor e ex-diretor), Andreia Xavier (secretária), Giselli Mussi (professora, ex-diretora e atual vice-diretora) e Estela Pereira (professora e atual diretora)do Conservatório, e a Alexandrina Lúcia da Silva Medina (funcionária) do Museu Municipal.

de informações constantes dos documentos; interpretação desses dados mediante suas relações com outras referências documentais e com o contexto histórico; elaboração de sínteses narrativas (Sá-Silva; Almeida; Guindani, 2009). Foram essas, em síntese, as práticas metodológicas que busquei adotar na pesquisa.

Nessa perspectiva, a memória não é tomada como um acesso transparente e integral ao passado, mas como uma dimensão que se torna perceptível por meio de vestígios, registros, silenciamentos e fragmentos. A investigação documental permite, portanto, iluminar aspectos de uma experiência institucional que permaneceram pouco visíveis na produção historiográfica sobre o município e sobre seus conservatórios, sem pretender reconstituí-la em sua totalidade. O trabalho de pesquisa assume, desse modo, também uma dimensão de visibilização de memórias cuja permanência depende dos registros que chegaram ao presente.

Cabe também indicar as muitas lacunas existentes na documentação encontrada. Nem os diários de classe, nem os programas de audições encontravam-se arquivados em sua completude, com vários registos ausentes. Ademais, não foram encontradas atas ou relatórios relativos aos processos de ensino propriamente dito, como os relativos às reuniões de professores do Conservatório. Com isso, várias perguntas que poderiam ser feitas ficaram em suspenso, pois a interpretação precisou basear-se exclusivamente nas referências constantes das fontes identificadas.

Em termos teóricos, a pesquisa recorreu às contribuições da História Cultural[19] e dos Estudos Culturais,[20] na tentativa de compreender as relações mantidas entre um ensino pautado em métodos e composições musicais de matriz eurocêntrica (modelo “conservatorial”) e a valorização de um repertório folclórico-popular. Nessa abordagem, é preciso cuidar, todavia, para nem desconsiderar, nem supervalorizar as “dimensões de troca [que] certamente existem [...] não faz sentido falar em culturas híbridas ou em trocas culturais sem tomarmos em conta as gritantes assimetrias de poder no campo da cultura” (Telles; Barbosa, 2025, p. 7; Carvalho, 2010, p.46).

*

[19] Que tem Roger Chartier como uma de suas maiores referências. Este autor apresenta a História Cultural como um enfoque que visa interpretar “em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é constituída, pensada, dada a ler” (Chartier, 1990, p. 17).

[20] Alguns dos principais intelectuais dessa vertente foram Richard Hoogart (Os usos da literatura, 1957), Edward Thompson (A formação da classe operária inglesa, 1963), Raymond Williams (Cultura e sociedade, 1958) e Stuart Hall (Codificação e decodificação no discurso televisivo, 1973).

Ao ser iniciada, em 2024, a pesquisa partia da hipótese de que a formação musical ministrada pelo Conservatório de Visconde do Rio Branco articulava o modelo conservatorial europeu, associado às camadas letradas, à valorização da cultura nacional e mineira sob o viés folclorístico. Considerava-se, assim, a possibilidade de que a educação musical promovida pela instituição se apresentasse não como uma dicotomia, mas como uma forma de bricolagem entre esses dois padrões musicais, o conservatorial e o folclórico.

A pesquisa buscou, portanto, verificar como se configurava essa articulação e, sobretudo, se a incorporação de expressões folclóricas e populares modificava a lógica do ensino conservatorial ou se ocorria, ao contrário, mediante sua recomposição segundo parâmetros da música de concerto. O cotejamento entre a bibliografia acadêmica e as fontes consultadas foi realizado com o propósito de identificar essas relações, suas possíveis assimetrias e as formas de apropriação presentes no ensino ministrado pelo Conservatório.

Uma segunda hipótese de trabalho dizia respeito ao papel das canções para execução coral e do canto orfeônico nessa articulação. Considerava-se a possibilidade de que a inserção dessas práticas, relacionada à obrigatoriedade do canto orfeônico nas décadas anteriores e à sua permanência em diferentes espaços educativos, constituísse uma via importante de aproximação entre a formação conservatorial e repertórios folclóricos e populares. A investigação procurou verificar essa hipótese por meio dos registros curriculares, dos diários de classe e dos programas de audições. A própria concepção de Villa-Lobos sobre o canto orfeônico evidencia a articulação, então defendida, entre educação musical, repertório nacional e formação cívica:

> Era preciso por toda a nossa energia a serviço da Pátria e da coletividade, utilizando a música como um meio de formação e de renovação moral, cívica e artística de um povo. Sentimos que era preciso dirigir o pensamento às crianças e ao povo. E resolvemos iniciar uma campanha pelo ensino popular da música no Brasil, crentes de que hoje o canto orfeônico é uma fonte de energia cívica vitalizadora e um poderoso fator educacional. Com o auxílio do Governo, essa campanha lançou raízes profundas, cresceu, frutificou e hoje apresenta aspectos iniludíveis de sólida realização. Mas para que esse ensino seja proveitoso e venha completar, e não perturbar, a evolução natural em que se deve processar a educação da criança, é preciso que seja ministrado simultaneamente com os conhecimentos de música nacional. Encarado, pois, o problema da educação musical da infância sob esse aspecto, o ensino e a prática do canto orfeônico nas escolas impõem-se como uma solução lógica, não só a formação de uma consciência musical, mas também como um fator de civismo e disciplina social coletiva (Villa-Lobos, 1946, p. 502-504[21] *apud* Oliveira, 2011, p. 3).

[21] A autora reporta-se ao texto VILLA-LOBOS, Heitor. Educação Musical. *Boletim Latino-Americano de Música*, Rio de Janeiro, ano VI, v. 6, 1946.

*

Por fim, o produto final que acompanha esta dissertação, como sugerido pelo Programa de Mestrado Profissional em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania, consiste na disponibilização comentada de fontes referentes ao ensino ministrado no Conservatório de Visconde de Rio Branco entre 1953-1969, dividido em duas partes. A primeira delas consta de transcrições dos conteúdos listados em diferentes diários de classe referentes às disciplinas de "Teoria Musical e Solfejo" (indicativos da dimensão conservatorial dessa formação) e de "Canto Coral e Pedagogia Aplicada" (com apontamentos acerca das inserções de canções folclóricas/populares e da primazia do canto orfeônico). A segunda parte, integrada pela reprodução fotográfica de programas das audições do Conservatório promovidas na década de 1960, porta também fichas explicativas sobre peças musicais e compositores dessas audições, os quais podem ser considerados expressões da música de concerto. Dessa maneira, enquanto a dissertação aprofunda os aspectos do ensino musical a partir de músicas folclóricas/populares principalmente sob o viés do canto orfeônico, o produto final explicita dimensões conservatoriais da educação promovida pelo Conservatório entre as décadas de 1950 e 1960.

Capítulo 1
UMA "MÚSICA BRASILEIRA" NOS ANOS 1950

No decorrer da década de 1950, o Brasil continuava sendo percebido como um país de fortes ambiguidades: tradicional e moderno, rural e urbano, ainda carente de uma identidade nacional que fosse contraposta às muitas desigualdades e contradições econômico-sociais. O modernismo emergente nos anos 1920 e preponderante nas décadas seguintes, que se fez aliado, em grande medida, aos projetos políticos varguistas, buscou enfrentar tais ambiguidades mediante a configuração de um Brasil política e culturalmente unificado, formado por um povo mestiço e promotor de uma música "genuinamente brasileira". Tais assertivas, por sua vez, apoiavam-se em algumas categorias interpretativas centrais, das quais três foram selecionadas para serem interpretadas neste capítulo, devido à sua imbricação à discussão de uma "identidade nacional", inclusive no campo musical: patrimônio, folclore e cultura popular.

1. Música como patrimônio: um não reconhecimento entre as décadas de 1930-1950

Foi sobretudo no contexto de crise da República oligárquica e tomada de poder pelo grupo político ligado a Getúlio Vargas, na década de 1930, que a reconfiguração do ideário nacionalidade brasileira mostrou-se indissociável da concepção de patrimônio, inclusive em âmbito artístico-musical. Tratava-se, contudo, de uma concepção permeada de ambivalências.

1.1. Patrimônio musical brasileiro entre as ambivalências modernistas

Uma dessas ambivalências recaía sobre a tensão temporal entre passado e presente, expressa, como indicado José Luiz Fiorin (2009, p. 116), na compreensão do termo "patrimônio" como um conjunto de memórias socialmente compartilhadas (ou seja, provinda de heranças pretéritas), então alçadas ao estatuto de herança cultural comum (reconhecidas como tal em uma dada contemporaneidade).

Tal concepção, por um lado, pode ser remetida ao final do século XVIII, mais especificamente à conturbada conjuntura político-social da Revolução Francesa: em paralelo à urgência de destruição dos marcos simbólicos do Antigo Regime, houve o envio de tais referências (como obras de arte) aos museus, em sua clara associação a uma época que se tornara passada (Poulot, 2006). Patrimônio, portanto, pertencia a um tempo pretérito, distinto do presente, como preconizado igualmente pelo moderno regime de historicidade, que se constituía nesse mesmo período. Imbricava-se, por conseguinte, ao campo das tradições.

Não obstante, por outro lado, como o passado "não passa" por completo, imiscuindo-se no presente (Hartog, 2006, p. 272), mesmo remetido a uma época finda, o patrimônio assumia igualmente tal conotação de herança, de legado, a ser reempregado a cada atualidade: "A origem da palavra patrimônio é do latim e é derivada de *pater*, que significa pai. É utilizada no sentido de herança, legado, aquilo que o pai deixa para os filhos. Também se refere ao conjunto de bens produzidos por outras gerações, por bens que resultam em experiências, coletivas ou individuais, para se tornarem perpétuas." (Costa, 2006, p. 8). Com isso, o patrimônio não se mostrava indissociável das mudanças da modernidade.

Outra oscilação de sentido no tocante à concepção de patrimônio nos anos 1930 pautava-se na tentativa de articulação do particular/nacional com o universal, as quais também foram abarcadas pelo esforço romântico de constituição de uma síntese. Assim, por exemplo, Herder conferiu uma forma canônica à concepção de "totalidade" romântica ao configurar a cultura germânica como um ente específico, menor que a humanidade e maior e mais expressivo do que qualquer pessoa isoladamente considerada. Erigia-se assim o embasamento teórico da "nação moderna", bem como das "culturas" (Duarte, 2004).

Tais ambivalências que permeavam a concepção de patrimônio já se faziam presentes no Brasil no século XX, sobretudo a partir os anos 1920, em especial no bojo do movimento modernista: "A imensa fortuna crítica do modernismo o tem tratado, principalmente, como um 'movimento artístico' voltado a um só tempo para o combate da estética parnasiana então hegemônica e para a renovação da poesia, da literatura e das artes plásticas brasileiras, especialmente. E está certo. Em grande medida, o modernismo foi e é isso mesmo." (Botelho, 2020, p. 176). Ou, seja, o modernismo cultural brasileiro combinava discussões sobre renovação estética e identidade nacional.

Tal movimento, a despeito de sua diversidade interna, contrapunha-se a estilos musicais até então preponderantes na música de concerto, os quais se alinhavam ao gosto elitizado da *belle époque*. Assim, entre as camadas sociais mais elevadas da sociedade brasileira ao menos até a década de 1920, predominava um repertório estrangeiro clássico-romântico, com compositores como Mozart, Bach, Beethoven, Schubert e Chopin (Contier, 2004, p. 3). As vanguardas musicais europeias do final do século XIX e início do século XX[22] não encontraram maior receptividade no Brasil. O estranhamento por elas suscitado residia tanto na adoção de modelos formais de composição quanto à preocupação nacionalista, vigente no campo musical brasileiro sobretudo a partir dos anos 1920 (Contier, 2004, p. 3).

[22] Como o expressionismo alemão (Arnold Schoenberg), o futurismo italiano (Luigi Russolo, Balilla Pratella) e as obras esteticamente mais radicais de Erik Satie (Contier, 2004, p. 3).

O modernismo brasileiro, no campo musical, privilegiou a incorporação de elementos sonoros musicais e regionais do país. Ainda assim, algumas técnicas composicionais das vanguardas musicais (como simultaneidade, polirritmia, polimodalidade, politonalidade etc.) poderiam ser adotadas, pois eram compatíveis com o nacionalismo circulante. Para tanto, porém, considerava-se a necessidade de um processo antropofágico (ou de deglutição) dessas técnicas ditas "universais" da música contemporânea (entenda-se de matriz europeia) pela cultura nacional (Contier, 2004, p. 19), mescla que convergiria a um futuro grandioso a ser construído (Gonçalves, 2015, p. 218). O desafio, portanto, era perpassar as composições musicais com elementos locais e regionais sem abandonar o diálogo com tendências estéticas europeias.[23]

> A história e tradição brasileira foi retomada pela produção modernista para construir uma literatura nacional, distanciando-se de valores ufanistas e tampouco apegados à adesão completa aos estrangeirismos. O passado não é retomado, mas reinventado ao abrir-se no presente para construção de um futuro, no cruzamento de temporalidades. (Francisco, 2021, p. 39).

De forma concomitante, alguns literatos e artistas modernistas (inclusive do campo da música) passaram a trabalhar em diferentes níveis dos governos estaduais e federal, sobretudo após a Revolução de 1930. Ao longo desse período, e depois no Estado Novo, tentou-se forjar uma certa "cultura brasileira" através de uma política de Estado[24].

Vale ainda mencionar que o modernismo cultural das décadas de 1920-1930 foi promovido em íntima ligação com a chamada cultura midiática emergente entre 1890 e 1940 (litografia, fotografia, cinema, propaganda, revistas de grande circulação, rádio). Tais canais constituíam-se na vida pulsante da modernidade cultural no Brasil. As revistas da época (como a *Kosmos, FonFon, O Malho* e *Para todos*) foram muito importantes para o modernismo cultural, porque disseminaram posturas e linguagens modernizantes, criaram um espaço de debate e reflexão sobre arte para além dos grupos de vanguarda. Nomes canônicos do modernismo leram essas revistas na juventude e absorveram suas contribuições, além de ajudarem a formar um público para as ideias e proposições modernistas.

---

[23] É interessante observar o quanto esse modernismo musical nacionalista brasileiro não foi um movimento isolado. Ele manteve interlocução com vários movimentos similares nas Américas após a I Guerra Mundial (Contier, 2004, p. 19).

[24] "Tratar o modernismo brasileiro como movimento cultural implica discuti-lo como um modo de ação coletiva, ao menos incialmente, fracamente institucionalizado, mas que, ao buscar produzir mudanças de ordem cultural no conjunto da sociedade, se vê constrangido a interagir de modo conflituoso e colaborativo com o Estado." (Botelho, 2020, p. 177).

No campo musical, por exemplo, houve o lançamento, em 1923, do periódico modernista *Ariel: Revista de Cultura Musical*, uma publicação mensal que também contava com colaboradores de outras áreas artísticas. A *Ariel* teve 13 edições, a última em outubro de 1924[25] (Rodrigues, 2011, p. 114). Pouco depois, em 1926, foi lançado o livro *História da Música Brasileira*, de Renato Almeida, que também destaca o modernismo nacionalista (Rodrigues, 2011, p. 116).

Dentre as personalidades que se destacaram na Semana de Arte Moderna de 1922, cabe mencionar a decisiva atuação de Mário de Andrade, possibilitando que o modernismo cultural assumisse configurações nacionais. Para este autor, as expressões culturais locais e regionais (cantos, danças, ritos, tradições orais, costumes, ofícios etc.) deveriam ser empregadas como temáticas e motivos (figuras) estéticos das artes plásticas, da literatura e da música de concerto. O propósito era criar uma arte nacional e, a seguir, universalizá-la através de sua difusão em importantes centros culturais estrangeiros, sobretudo europeus (Contier, 2004, p. 1).

O mesmo Mário de Andrade redigiu, a pedido do então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, o *Anteprojeto para criação do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional*. Por esse anteprojeto, a noção de patrimônio abarcava as mais diversas manifestações culturais brasileiras, inclusive a música[26], conforme indicado na transcrição desse documento, abaixo realizada:

> Obras de arte patrimonial
> Definição: Entende-se por obra de arte patrimonial, pertencente ao Patrimônio Artístico Nacional, todas e exclusivamente as obras que estiverem inscritas, individual ou agrupada mente, nos quatro livros de tombamento. Essas obras de arte deverão pertencer pelo menos a uma das oito categorias seguintes:
>
> 1. Arte arqueológica;
> 2. Arte ameríndia;
> 3. Arte popular
> 4. Arte histórica;
> 5. Arte erudita nacional;
> 6. Arte erudita estrangeira;
> 7. Arte aplicadas nacionais;
> 8. Arte aplicadas estrangeiras; [...]

[25] Mário de Andrade, que já contribuía desde o primeiro número, assumiu a direção a partir da 9ª. edição. Esta Revista possibilitou o compartilhamento de inúmeras experiências musicais de feitio nacional (Rodrigues, 2011, p. 114). Vale também indicar que Mário de Andrade manteve uma coluna no jornal *Folha da Manhã* intitulada "O mundo musical" de 1943 até a sua morte em 1945, na qual "revelou o principal conjunto de suas ideias sobre como se configurava a música naquela época." (Klamt, 2003, p. 25). Os textos foram publicados em COLI, Jorge. *Música final*: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

[26] Mário reconheceu, por exemplo, o valor das casas e capelas simples, até mesmo de cruzes de beira de estrada, como parte do patrimônio

> Da arte popular (3). Incluem-se nesta terceira categoria todas as manifestações de arte pura ou aplicada, tanto nacional como estrangeira, que de alguma forma interessem à Etnografia, com exclusão da ameríndia.
> Essas manifestações podem ser:
> a) Objetos: Fetiches, cerâmica em geral, indumentária, etc.;
> b) Monumentos: arquitetura popular, cruzeiros, capelas e cruzes mortuárias de beira-estrada, jardins, etc.;
> d) Paisagens: determinados lugares agenciados de forma definitiva pela indústria popular, vilejos lacustres vivos da Amazónia, tal morro do Rio de Janeiro, tal agrupamento de mocambos no Recife, etc.;
> d) Folclore: música popular, contos, históricos, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, provérbios, ditos, danças dramáticas, etc.
> (ANDRADE, 1936 *apud* IPHAN, 1980, p. 56)

Contudo, a música não foi incluída na legislação federal que aprovou, em 1937, a criação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Artístico Nacional), a qual deu início à oficialização da gestão governamental acerca do patrimônio[27], pautado no imaginário da monumentalização nacional.[28] Dessa forma, foi elaborada uma concepção patrimonial nacional e um léxico particularizado para as políticas de patrimônio, que se coadunava, muitas vezes de forma paradoxal, com o ideário da modernidade.

No período de elaboração dessa primeira legislação patrimonial, o nível de conhecimento sobre o passado musical brasileiro estava basicamente circunscrito à obra do padre José Maurício Nunes Garcia, músico da corte de Dom João VI, cuja obra fora preservada, mas não suficientemente estudada (Duprat, 2013)[29].

Paralelamente, no tocante às músicas indígenas, havia registros fonográficos e transcrições musicais promovidas pela Missão Rondon em 1917 (Volpe, 2016), vinculada ao SPI (Serviço de Proteção ao Índio), que fora criado em 1910. Para o alargamento do registro das músicas locais e regionais, inclusive (mas não somente indígenas), a contribuição de Mário de Andrade foi igualmente fundamental. Ela

> [...] se intensificou após a viagem [de Mário de Andrade] ao Nordeste em 1928, quando as gravações passaram a dar apoio complementar às suas pesquisas servindo de base para estudos posteriores sobre o material anotado [...]. Este período entre 1928 e 1935 foi o de maior atenção de Mário de Andrade aos [registros gravados e] discos. [...] Dos 161 discos de música popular da coleção de Mário de Andrade, 102 foram lançados até o final de 1932. Em 1935 a coleção chegava a 126, quando Mário usou parte deles para

[27] As palavras música, canto e folclore não apareceram no Decreto 25/1937 (Volpe, 2016, p. 264).
[28] Diretamente associado a essa primazia do monumental, o Decreto-lei n. 25, de 1937 definiu o escopo do patrimônio histórico e artístico nacional como o conjunto dos bens móveis e imóveis de valor histórico, arqueológico e etnográfico, bibliográfico ou artístico. Equiparou a esse conjunto os monumentos naturais, sítios e paisagens. O mesmo decreto estabelecia as normas de tombamento e previa as ações de conservação e proteção (Volpe, 2016, p. 262).
[29] Tais estudos foram promovidos posteriormente, principalmente por Cleofe Person de Mattos, em seguimento às pesquisas de Curt Lange (Duprat, 2013).

> elaborar o ensaio 'A música e a canção populares no Brasil' para ser publicado pelo Institut de Coopération Intelectuelle de Genebra. Este texto passou a figurar como segunda parte do *Ensaio sobre a Música Brasileira* [...]. (Egg, 2013, p. 88-89).

Dessa maneira, no livro *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928[30], Mário de Andrade perfilou 122 peças, indicando características dos elementos musicais por ele chamados de primordiais (melodia, ritmo, harmonia e instrumentos). Entre tais cantigas e danças, conjunto do país não está representado de maneira uniforme, com predominância de obras de algumas regiões. A maior parte das melodias provém no Nordeste e do Sudeste, em grande parte devido à contribuição enviada por amigos e alunos de Mário, que então se encontravam nessas regiões (Toni, 2013, p. 61).

A partir de 1935, quando passou a chefiar o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, Mário de Andrade viabilizou a criação da Discoteca Pública, órgão que além de formar coleção de discos comerciais, também adquiriu equipamento de gravação e editou uma coleção de músicas coletadas em campo, pois nelas reconhecia um patrimônio musical do país (Egg, 2013, p. 89). Pouco depois, Mário de Andrade concentrou sua atenção no canto, inclusive promovendo o I Congresso de Língua Nacional Cantada em 1937 (Contier, 2004, p. 2).

Dessa maneira, no Brasil das décadas de 1930, o circuito político-letrado poderia discutir a presença ou ausência do patrimônio musical no país, a necessidade ou não de preservá-lo, porém não refutar sua existência.

1.2. Patrimônio musical mineiro para além do barroco

No país do governo Vargas, o barroco – destacadamente aquele produzido durante o período colonial em Minas Gerais – foi considerado expressão privilegiada do patrimônio nacional, com base no caráter monumental pelo qual era apreciado.

Uma década antes, em 1923, Mário de Andrade escrevera a Tarsila do Amaral, afirmando que ela e Oswald de Andrade deveriam trazer as vivências de "caipiras em Paris" para um mergulho no Brasil, ao invés de se manterem em certo cosmopolitismo artístico: "Abandona Paris! Tarsila! Vem para a mata-virgem, onde não há arte negra, onde não há também arroios gentis. Há MATA VIRGEM. Criei o mata-virgismo. Sou matavirgista. Disso é que o mundo, a arte, o Brasil e minha queridíssima Tarsila precisam." E conclui a passagem: "Se vocês tiverem coragem venham para cá, aceitem meu desafio" (Carta de Mário de Andrade

[30] Neste mesmo ano, Mário publicou *Macunaíma*. Em 1927, ele havia promovido uma viagem "etnográfica" à Amazônia (Rodrigues, 2011, p. 117).

a Tarsila do Amaral, 15 de novembro de 1923 *apud* Amaral (Org.), 2001). Assim, por sugestão de Oswald de Andrade, Paulo Prado convidou, ao final de 1923, o poeta franco-suíço Blaise Cendrars (1887-1961), participante destacado de vanguardas artísticas francesas, para visitar o Brasil. O modernismo cultural constituía-se, portanto, de forma pragmática, na mescla entre a perspectiva brasileira e a estrangeira. Finalmente, em fevereiro de 1924, Graça Aranha recepcionou Cendrars no porto do Rio de Janeiro, junto com um expressivo grupo de jovens intelectuais, assim que o navio que o trazia desembarcou na capital brasileira.

Em abril, durante a Semana Santa de 1924, Cendrars viajou para Minas Gerais, junto com a "Caravana Modernista", composta por Mário de Andrade, René Thiollier, Gofredo da Silva Teles e de Nonê (o filho ainda menino de Oswald). Essa Caravana visitou São João del Rei, Tiradentes, Mariana, Ouro Preto e, via Divinópolis, Sabará e Belo Horizonte. A ideia era "redescobrir o Brasil" na originalidade da cultura mineira colonial. Mas antes mesmo da ida a Ouro Preto, Oswald de Andrade, em entrevista ao *Diário de Minas* no mês de abril de 1924, chamou a atenção para a necessidade de preservação da arquitetura colonial, pois a "civilização do ouro, representada pela velha Minas está num mesmo patamar de qualquer das civilizações correspondentes da Europa"

> A arquitetura de São João del Rei, Tiradentes e Sabará e de outras que vamos percorrer está aí como uma censura viva aos inconscientes que pretendem transplantar para o nosso clima o horror dos bangalôs e das casas de pastelaria. As cores vivas e o aspecto sólido e calmo das casas mineiras é a melhor lição que pode ser dada aos nossos construtores. Como é um crime substituir, nos altares, as velhas imagens maravilhosas feitas à mão pelos nossos melhores santeiros por uma súcia de santos almofadinhas e sem caráter definido, saídos da industrialização italiana e alemã, é outro crime desprezar o cor-de-rosa das fachadas, o abrigo dos beirais e azul das janelas – nascidos da paisagem brasileira e da tradição, e tão naturalmente de acordo com elas – pelas cores cinzentas da Europa. (Andrade, 1990, p. 16)

E acrescenta: "O que é preciso é defender as cidades que têm um caráter marcado e antigo. Nessas não há necessidade de transformações. Que se adapte o velho e lindo estilo colonial às necessidades de conforto e aumento." (Andrade, 1990, p. 17). Portanto,

> Em busca de inovação e estabelecimento de uma literatura autêntica e nacional, digna de exportação, tal qual propunha o manifesto de Oswald, estes modernistas iniciaram o estudo aprofundado das tradições populares antes menosprezadas, e a abertura e diálogo com outras regiões foram firmados a partir deste encontro com a cultura histórica e colonial presente em terras mineiras. (Francisco, 2021, p. 39).

Em desdobramento, em 1925, motivado pelo desejo de renovação por meio das tradições brasileiras publicou o *Manifesto Pau-brasil*, marcando um segundo momento do modernismo, que se volta à questão da nacionalização da cultura brasileira e a expansão do movimento. Por sua vez, Tarsila do Amaral teve transformações visíveis em sua obra ao reencontrar as cores que tanto a animavam na infância entre paisagens mineiras e caipiras a partir de 1924. Simultaneamente, Olívia Guedes Penteado, rica mecenas, fundou uma Sociedade dos Amigos dos Monumentos Históricos do Brasil, face aos roubos de obras de arte ocorridos na região. Embora o texto tenha permanecido em esboço, entre as ações dos comitês estaduais estaria organizar festas populares tradicionais nos diferentes estados, cuidar da arte popular (pintura, esculturas, arte da mobília e caseira, músicas, canções e danças). Uma das maneiras de arrecadar fundos para a entidade seria através da venda de discos. (Toni, 2013, p. 64). Mas a revolução de 24 põe fim a este projeto modernista, pois os interessados se dispersaram em suas fazendas no interior paulista.

> [...] depois da viagem de Minas, todo o grupo modernista elaborou um plano para a formação de uma Sociedade dos Amigos das Velhas Igrejas de Minas Gerais. O objetivo seria a preservação das igrejas preciosas tão abandonadas, como tinham tido oportunidade de observar. 'Padres vendiam imagens por dificuldades financeiras', declarou-nos Godofredo da Silva Telles, 'algo precisava ser feito'. A primeira reunião realizou-se em casa de d. Olívia Guedes Penteado, na volta da viagem. (Amaral, 1997, p. 85, nota 1).

O ideal de Tarsila e Oswald – o restabelecimento da identidade brasileira, a partir da valorização do passado artístico barroco –, contudo, reaparece na década seguinte e toma uma dimensão oficial. Em 12 de julho de 1933, pelo Decreto n. 22.928, a cidade de Ouro Preto foi declarada monumento nacional.

É interessante observar que o barroco, como vertente artística, fora desqualificado no período imperial e início da República, porque vinculadas ao registro da condição colonial da América portuguesa. Contudo, o SPHAN reformulou tal interpretação, considerando ser o barroco a expressão de uma genuína brasilidade, uma releitura artística de padrões europeus (e, com isso, desconsiderando manifestações indígenas ou africanas). Em outras palavras, através do barroco, foram "[...] sendo forjadas uma ancestralidade e uma herança que permitiriam à nação prosseguir acompanhando, sincronicamente, a partir de então, a evolução da 'arte universal'." (Chuva, 2003, p. 326). Essa brasilidade original consistiria, por sua vez, no baluarte de modernismos possíveis ao país, como indicado no tópico anterior.

> Em busca de inovação e estabelecimento de uma literatura autêntica e nacional, digna de exportação, tal qual propunha o manifesto de Oswald, estes

> modernistas iniciaram o estudo aprofundado das tradições populares antes menosprezadas, e a abertura e diálogo com outras regiões foram firmados a partir deste encontro com a cultura histórica e colonial presente em terras mineiras. (Francisco, 2021, p. 39).

Novamente, um exemplo emblemático desse entrecruzamento de passado e presente, bem como de universal, nacional, regional e local, voltado para as terras mineiras, encontra-se em Mário de Andrade. Através da noção de "tradições móveis", por ele reconhecia as dinâmicas e transformações impressas pelos diferentes grupos sociais nas expressões musicais. Com isso, ele evitava as premissas da "originalidade" e da "imutabilidade" que predominavam em muitas menções sobre patrimônio na primeira metade do século XX (Gomes Neto, 2011).

> Dizem que sou modernista e... paciência! O certo é que jamais neguei as tradições brasileiras, as estudo e procuro continuar a meu modo dentro delas. É incontestável que Gregório de Matos, Dirceu, Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Euclides da Cunha, Machado de Assis, Bilac ou Vicente de Carvalho são mestres que dirigem a minha literatura. Eu os imito. O que a gente carece, é distinguir tradição e tradição. Tem tradições móveis e tradições imóveis. Aquelas são úteis, têm importância enorme, a gente as deve conservar *talqualmente* são porque elas se transformam pelo simples fato da mobilidade que têm. Assim por exemplo a cantiga, a poesia, a dança populares.
> As tradições imóveis não evoluem por si mesmas. Na infinita maioria dos casos são prejudiciais. Algumas são perfeitamente ridículas que nem a 'carroça' do rei da Inglaterra. Destas a gente só pode aproveitar o espírito, a psicologia e não a forma objetiva (Andrade, 2002, p. 227).

Pouco depois, em meados da década de 1940, foi iniciado um estudo histórico-musical mais sistemático no Brasil, com enfoque em fontes primárias dos séculos XVIII e XIX encontrada em Minas Gerais, que teve no "Informe Preliminar" de Francisco Curt Lange importante marco (Volpe, 2013, p. 21). Este musicólogo teuto-uruguaio foi um dos editores do tomo VI do *Boletim Latino-Americano de* Música, impresso no Rio de Janeiro pelo Instituto Interamericano de Musicologia. Tal dossiê buscou reunir artigos que "procuravam sair do enfoque meramente literário-musical para investigações mais profundas sobre o patrimônio musical brasileiro, reunindo trabalhos de: Curt Lange; Mário de Andrade; Pedro Sinzig; Luiz Heitor Correa de Azevedo; José Cândido de Andrade Muricy; Clóvis de Oliveira." (Maia, 2011, p. 33). Não obstante, a concepção de patrimônio musical que perpassava este esforço ainda estava revestida de forte caráter colecionista, sendo igualmente adotada por vários outros pesquisadores, que assim se dedicaram a constituir "coleções pessoais compostas de fragmentos de arquivos de corporações musicais, de músicos ou de famílias de músicos." (Cotta, 2006, p.

40). Tal prática, contudo, descontextualizou registros musicais da historicidade de sua existência ao longo do tempo e de sua performance por grupos específicos.

Pouco depois, em uma possível tentativa de superação dos limites do colecionismo, surgiram iniciativas institucionais de organização e tratamento de acervos musicais. Assim, em 1954, foi inaugurado o Museu Carlos Gomes, no município de Campinas, que portava a guarda do arquivo Carlos Gomes. Em Minas, nos anos 1960, o arcebispo de Mariana, D. Oscar de Oliveira, fundou o núcleo inicial do Museu da Música, localizado na mesma cidade-sede do arcebispado (Cotta, 2006, p. 41).

Outra forma de estudo do patrimônio musical brasileiro entre os anos 1930 e 1950, que como indicado anteriormente não foi diretamente contemplado no processo de criação do SPHAN, foi a elaboração de biografias de compositores e intérpretes. Dessa maneira, "[...] os biógrafos nacionalistas fizeram biografias que eram na verdade currículos artísticos dos compositores, baseando-se em suas principais obras e o contexto de sua criação, viagens de estudo, prêmios obtidos, destaque recebido por suas obras pela crítica especializada na imprensa."[31] (Egg, 2007, p. 152).

Vale ainda mencionar a interface entre patrimônio musical brasileiro e a política externa norte-americana, que se apresentava, às vésperas da II Guerra, como expoente da liberdade em contraposição aos fascismos. Não por acaso, Carleton Sprague Smith, o chefe da Divisão de Música da Biblioteca Pública de Nova York, que em 1940 visitou a América do Sul como representante da Divisão Cultural do Departamento de Estado dos EUA, "[...] afirmou que o entendimento cultural provocado pela promoção do patrimônio musical das Américas contribuiria significativamente para a defesa da liberdade no hemisfério ocidental." (Pernet, 2014, p. 34).

Essa Divisão Cultural fora criada em 1938, durante o governo Roosevelt, com um setor especialmente direcionado à América Latina. Em paralelo, no campo musical, em setembro de 1939, a American Musicological Society havia promovido um Congresso Internacional sobre música latino-americana, sendo que Francisco Curt Lange foi o único latino-americano que fez uma palestra formal no evento (Pernet, 2014, p. 32). Os convidados foram instados a participar, no mês seguinte, da "Conferência sobre as Relações Interamericanas no Campo da Música", onde foi discutida uma ampla gama de temas – escolas de música, intercâmbios de rádio e coleções de música folclórica – e [cujos participantes] redigiram um memorando sobre *copyright*, uma grande preocupação para os latino-americanos, que se queixaram da falta de

[31] O texto transcrito reporta-se especificamente às biografias dos compositores Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, em suas relações com Mário de Andrade.

proteção dos direitos autorais que suas obras sofreram nos Estados Unidos." (Pernet, 2014, p. 33). Uma decisão de grande importância desdobrada dessa Conferência foi a criação do Centro Interamericano de Música, com financiamento do Gabinete da Coordenação de Assuntos Interamericanos de Nelson Rockefeller e também da Carnegie Endowment. Liderado por Charles Seeger, o novo Centro foi inaugurado em Washington no início de 1941.

> A nomeação de Seeger como chefe do Centro de Música da UPA foi uma vitória para aqueles engajados em relações culturais interamericanas que privilegiavam o foco no folclore e na cultura popular – em oposição à música 'séria', defendida por Howard Hanson, diretor da Eastman School of Music e membro do comitê consultivo da área de música da Divisão de Cultural – para a nova diplomacia cultural. De fato, um forte lobby para estudos de folclore moldou as políticas da Divisão Cultural do Departamento de Estado. Charles Seeger argumentava que o folclore seria uma boa ferramenta na 'tentativa de alcançar as pessoas, os povos dos países, e não apenas as classes dominantes' – as pessoas mais pobres, que não iriam assistir a um concerto ou ballet. (Pernet, 2014, p. 33-34).

No ano seguinte, em 1942, a Conferência Nacional dos Educadores Musicais dos EUA considerou que "o ensino de música folclórica da América Latina nas escolas norte-americanas era necessário para 'americanizar as Américas'. Entre as atrações da Conferência estava uma conexão pelo rádio para o Brasil, em cuja entrevista o compositor Heitor Villa-Lobos respondeu a perguntas sobre a importância do folclore." (Pernet, 2014, p. 33). Percebe-se, assim, que no contexto histórico estudado por esta dissertação, as concepções de patrimônio musical e de folclore entremeavam-se, como o próximo tópico irá discorrer.

2. Música folclórica como expressão da "civilização nacional"

A partir dos anos 1920 no Brasil, o folclore foi uma instância que mediou a relação entre modernidade e tradição, popular e erudito e, sobretudo, projeto civilizatório e identidade nacional. Dois nomes capitanearam tal discussão no campo musical – Mário de Andrade e Villa-Lobos –, ainda que vários outros compositores tenham deixado importantes contribuições.

2.1. O folclore em âmbito (inter)nacional

Pensar os estudos de folclore no Brasil na primeira década do século XX implica em historiar sua trajetória, iniciada na Europa durante o Oitocentos e que veio a ganhar força sobretudo a partir de 1870. Naquele período, intelectuais de tal continente passavam a atentar para um mundo rural que ainda se mantinha em paralelo ao processo de industrialização e urbanização. Por essa mesma época, vários países europeus publicaram coletâneas documentais

da história musical nacional. Essas obras reforçavam a ligação da produção musical com o fortalecimento da imagem do Estado-nação. Por sua vez, as distinções entre "folclore" ou uma cultura "do povo" e arte e cultura "eruditas"[32] foram herdadas do romantismo.

No Brasil, durante República Oligárquica, houve consideráveis investimentos no estudo do folclore. Mesmo em um contexto de políticas de branqueamento da população e de teorias sobre a degeneração e inferioridade das populações miscigenadas — amplamente difundidas por literatos, médicos, juristas e políticos favoráveis à imigração —, o folclore nacional, com foco nas festas, poesia e canção popular, tornou-se estandarte para intelectuais que se dedicavam a descobrir e divulgar manifestações culturais mestiças. Figuras como Mello Moraes Filho, Francisco José de Santa-Anna Nery, Alexina de Magalhães Pinto, Guilherme de Mello, Julia Brito Mendes etc. tiveram seus registros comercializados no Rio de Janeiro por editoras e revistas de renome, como a Editora Garnier e a revista *Kosmos*. As motivações desses folcloristas estavam intrinsecamente ligadas aos seus projetos políticos de construção da República e a uma avaliação seletiva do papel dos descendentes de africanos e da mestiçagem nos prognósticos – por vezes otimistas – para a nação (Abreu, 2011, p. 80).

Os próprios modernistas reconheciam alguns esforços, em períodos históricos anteriores à década de 1920, para transposição de tais fronteiras estético-culturais, mas as consideravam limitadas e pontuais. Mário de Andrade, por exemplo, em sua obra *Música no Brasil*, de 1941, atribuiu a Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno tentativas de nacionalizar a música de concerto no Brasil entre o final do século XIX e o início do XX, utilizando a temática popular. Por sua vez, Renato Almeida, em sua *História da música brasileira* de 1942, considerou que, a partir do final do século XIX, músicos de concerto influentes como Carlos Gomesjá mostravam alguma inclinação nacionalista, buscando "ouvir as vozes da terra através de temas populares" (Almeida *Apud* Abreu, 2011, p. 76). No entanto, para Mário (cujo pensamento foi endossado por Renato Almeida) esses compositores foram precursores do que estava por vir, estabelecendo o que ele chamou de "tronco tradicional da árvore genealógica da nacionalidade musical brasileira" (Andrade *apud* Abreu, 2011, p. 76). Em paralelo, a maioria dos compositores de música de concerto do regime imperial e da República Oligárquica foram associados pelos modernistas a um gosto musical no estilo da *belle époque*, ou seja, dissociados de uma escuta do "popular".

[32] Aldo Bizzocchi (1999) indica que o termo "cultura erudita" está associado às representações ideológicas e artísticas de uma parcela minoritária da sociedade: as elites, que impõem as "regras do jogo". Contudo, Carlo Ginzburg (1987), com base nos trabalhos de Bakhtin, propôs que cultura erudita e cultura popular não são opostas; ele explorou a circularidade cultural, mostrando como as ideias e os pensamentos de segmentos socioculturais subalternizados e privilegiados se interligavam e influenciavam mutuamente.

Por sua vez, o movimento modernista se auto-atribuiu o papel de ligação entre o folclórico e o erudito. Já nos anos 1920, Mário de Andrade elogiou os poucos trabalhos existentes de coleta das canções folclóricas, como os realizados por Luciano Gallet e Renato Almeida (Contier, 2004, p. 14). Em 1928, Mário e Gallet foram convidados por Renato Almeida para apresentar trabalhos no Congresso Internacional das Artes Populares, presidido por Henri Focillon (Toni, 2013, p. 62).

As abordagens desses autores atentavam para um enlace entre as expressões folclóricas e o meio social que as promovia, sem apresentá-las como manifestações típicas ou exóticas para observadores curiosos. Simultaneamente, na visão de Mário de Andrade e desses autores, o Brasil não se limitava a um país multiétnico, mas constituía-se como uma nação multicultural, diversidade que se tornava um elemento da identidade nacional (Toni, 2013, p. 62). Mário, inclusive, considerava tal pluralismo cultural um dos cernes da "civilização brasileira". Esse era um debate então em voga no campo da estética, inclusive no campo musical: como pensar uma cultura nacional que articulasse um caráter identitário próprio, sem deixar de ser rica e multifacetada. Para responder a tal questão, Mário de Andrade não encontrava material relevante na bibliografia existente, o que o levou a defender as pesquisas de campo (Toni, 2013, p. 62).

Assim, em 1927, Mário realizou uma viagem que "durou mais de três meses, saindo de São Paulo dia 7 de maio [...] e retornando à cidade no dia 15 de agosto. As escalas no Nordeste foram rápidas, pois o foco da viagem foi a Amazônia, indo pelo grande rio até Iquitos, no Peru, e depois de voltar até Manaus, indo pelo Rio Madeira e por um trecho de estrada de ferro até a fronteira com a Bolívia, no que hoje é o estado de Rondônia." (Sandroni, p. 2022, p. 209). Não obstante, o objetivo desta viagem "não era fazer pesquisas, mas 'escrever um livro modernista', no caso *Macunaíma*, publicado em 1928. A seguir,

> [...] Mário partiu de São Paulo em novembro de 1928 para o Nordeste, com estadas em Pernambuco, Paraíba e, especialmente, no Rio Grande do Norte, retornando em fevereiro de 1929. Dessa vez, viajou sozinho, e com a firme intenção de pesquisar. Essa sim, foi por ele considerada uma 'viagem etnográfica'; teria sido mais exato, porém, chamá-la de 'viagem etnomusicológica', se essa palavra já existisse (foi inventada apenas nos anos 1950).
>
> A produção escrita da segunda viagem se divide em dois conjuntos bem diferentes: por um lado, há uma série de crônicas publicadas no *Diário Nacional*, jornal paulista que funcionou como 'financiador' da viagem [...]. Por outro lado, há um expressivo conjunto de notas de pesquisa, que diferentemente das notas literárias tomadas na viagem anterior, não visavam alimentar um futuro 'livro modernista', mas se associavam às transcrições

> musicais realizadas no período, tendo como horizonte um futuro livro de caráter 'técnico' sobre a música do Nordeste. (Sandroni, 2022, p. 2010).

Em 1936, já como diretor do Departamento de Cultura do município de São Paulo, Mário de Andrade reiterou a importância das viagens para formulação de um conceito de brasilidade, conforme os princípios modernistas (Contier, 2004, p. 2): "Nós não precisamos de teóricos, os teóricos virão a seu tempo. Nós precisamos de moços pesquisadores, que vão à casa do povo recolher com seriedade e de maneira completa o que esse povo guarda e rapidamente esquece, desnorteado pelo progresso invasor" (Andrade *apud* Nogueira, 2007, p. 263)[33]. No ano seguinte, ou seja, em 1937, Mário de Andrade fundou a Sociedade de Etnografia e Folclore (SEF) como um órgão vinculado ao Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo e cujas atividades duraram cerca de dois anos:

> O primeiro esforço de pesquisa da SEF consistiu na produção de dez 'cartas folclóricas' como forma de participação do Departamento de Cultura de São Paulo no Congresso Internacional do Folclore que se realizaria junto à Exposição Universal de Paris em 1937. A 'cartografia folclórica' seria o tema de debate metodológico no Congresso [...] Ao final do levantamento, os 'mapas de folclore' enviados ao Congresso em Paris tinham os seguintes títulos: 'Medicina Popular - Cura do terçol com anel'; 'Proibições alimentares relativas à manga'; 'Danças populares - Samba ou Batuque'; 'Danças populares - Cateretê ou Catira'; 'Danças populares - Caiapó e suas variantes fonéticas'; 'Danças populares - Congada e suas variantes fonéticas'; 'Danças populares - Cururu ou Caruru'; 'Mapa das unidades territoriais'; 'Proibições alimentares - Leite com Frutas'; 'Zona estudada'. O último dos mapas é significativo por revelar a extensão da pesquisa: são relativamente poucas as áreas sem levantamentos [...] Através da produção de arquivos e mapas, a SEF articulou diversas formas de pesquisa que eram praticadas pelos pesquisadores nela envolvidos. O primeiro projeto da Sociedade nesse sentido referia-se à produção de um 'vocabulário etnográfico nacional' (Valentini, 2009, p. 4; 9)

Em seu último ano como diretor do Departamento de Cultura em São Paulo, em 1938, Mário de Andrade viajou novamente entre fevereiro e julho às regiões Norte (cidade de Belém do Pará) e Nordeste (estados de Pernambuco, Paraíba e cidade de São Luis do Maranhão), no âmbito da Missão de Pesquisas Folclóricas[34]. O Nordeste apresentou-se para Mário de Andrade uma espacialidade central para reflexão acerca das manifestações folclóricas brasileiras. Para ele, essa região continha a maior quantidade e diversidade de "tradições móveis", as quais ainda não tinham sido "desnorteadas pelo progresso invasor" proveniente, por exemplo, das produções de rádio e do cinema. Observe-se, contudo, que Mário de Andrade, ao criticar o

---

[33] Coluna de Mário de Andrade no *Jornal Síntese*, publicada em 1936.

[34] Essa Missão resultou em um acervo impressionante: 169 discos (78 rpm), com diversos estilos de cantigas, 6 rolos cinematográficos silenciosos de 16mm com registro de 12 manifestações folclórico-musicais, 1060 fotografias de arquitetura popular religiosa, 7.000 páginas de melodias e poesias coletadas, 689 objetos, entre outros materiais.

progresso que ameaçaria as tradições locais, não se posicionava de forma avessa à modernização, sendo ele próprio um modernista.

> Mário de Andrade colocou em circulação, entre os intelectuais do período, sobre a relação entre modernidade e tradição, entre a música popular e a erudita. Para Mário, o artista moderno (ou modernista) não deveria se apresentar ou pensar sua produção como negação do passado, mas sim como atualização do mesmo, não se afastando, portanto, de certo compromisso com a tradição que a cultura popular sintetizaria. Mário de Andrade propôs uma discussão sobre como deveria ser a música 'genuinamente' nacional, entendendo que caberia ao artista (músico) promover uma transfiguração erudita das manifestações populares, enfatizando-se os elementos folclóricos. Essa discussão sobre o papel de Mário como mediador entre música erudita e popular, bem como a influência que ele exerceu sobre os músicos de modo geral, foi encampada pela historiografia. (Guillen, 2007, p. 238).

Logo a seguir, Mário perdeu o cargo de diretor do Departamento de Cultura do município de São Paulo, assim como todo o grupo político ao qual ele estava alinhado fora destituído com a instituição do Estado Novo (1937-1945). Ele seguiu então para o Rio de Janeiro, convidado pelos escritores que já estavam no Ministério da Educação e Cultura, como Carlos Drummond de Andrade e Rodrigo Mello Franco, sendo incorporado a essa instância federal. A colaboração de Mário de Andrade com o SPHAN se estendeu até a sua morte precoce em fevereiro de 1945[35].

Em paralelo, outra importante referência no tocante à apropriação de estudos folclóricos para as composições de música de concerto foi Heitor Villa-Lobos. Este compositor participou, em 1922, da Semana de Arte Moderna, a convite de Ronald de Carvalho e Graça Aranha. Mas o público presente no evento não apreciou as peças de Villa-Lobos, consideradas demasiadamente inspiradas em Debussy, principal expoente do impressionismo francês, isto é, pouco voltadas à busca de uma música nacional.

Villa-Lobos seguiu então para Paris, onde conseguiu estabelecer contatos importantes. Em retorno ao Brasil, recebeu o apoio de Mário de Andrade, que elogiou o compositor em suas colunas em jornais paulistas e chegou a organizar apresentações nessa cidade. Mário atribuiu a alcunha de "primitivismo pau-brasil" à música de Villa-Lobos, num indicativo da mudança composicional promovida desde a Semana de 1922.

Retornando a Paris, Villa-Lobos conheceu um grande sucesso. Soava inovadora para a Europa a imbricação de ritmos africanos, sonoridades indígenas e os padrões estéticos da música de concerto europeia. Segundo Flávia Toni, a genialidade do maestro residia em criar

[35] Sobre a participação de Mário de Andrade no SPHAN, ver artigo na plataforma digital do próprio SPHAN, 2015.

uma música que não concorria com a popular, pois era destinada a um público distinto e empregava uma técnica composicional sofisticada (Toni, 1987, p. 46). O cerne de sua proposta era a formulação de uma música de concerto nacional e modernista, como indicado no tópico anterior, acerca da concepção de patrimônio (inclusive musical) no Brasil.

A concepção de uma música de concerto (matriz europeia), nacional (com elementos afro e indígenas) e modernista resultou de uma singular combinatória

> [...] do ideário das Luzes (com sua explícita valorização da racionalidade universal, definidora do estatuto humano), [o qual], longe de ser refutado, deveria, pelo contrário, ser reiterado, mas desde que articulado à valorização da sensibilidade estética [provinda do romantismo], com suas muitas nuances e singularidades [...].
> Assim, o que Villa-Lobos traria de uma estética romântica francesa, já considerada anacrônica por seus contemporâneos, seria um elã de cunho político-filosófico: o universal não é alheio ao singular, o civilizatório não é excludente do particular. (Buscacio; Buarque, 2017, p. 35).

Villa-Lobos também ficou conhecido por seu projeto de canto orfeônico em âmbito nacional. Ele defendeu o implemento de tal formação musical nas escolas do país. Em 1932, o ensino do Canto Orfeônico tornou-se obrigatório nas escolas do Rio de Janeiro, levando à criação da SEMA (Superintendência da Educação Musical e Artística) sob o comando de Villa-Lobos. Nesse mesmo ano, Getúlio Vargas assinou um decreto tornando obrigatório o ensino do canto orfeônico em todas as escolas brasileiras, com o Estado patrocinando o projeto de Villa-Lobos. Ele criou o sistema de manossolfa para facilitar o ensino de ritmo, regência e notação musical. Em 1936, apresentou seu plano educacional no I Congresso de Educação Musical de Praga, como único representante da América Latina. Em 1942, tornou-se diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, vindo a organizar grandes concentrações orfeônicas, reunindo milhares de estudantes para celebrar e difundir valores cívico-patrióticos por meio de hinos e músicas nacionalistas. No repertório de tais apresentações de canto orfeônico, músicas folclóricas faziam-se presentes. Através delas, Villa-Lobos buscava fortalecer o nacionalismo (o que se coadunava com os intentos do governo Vargas) nos alunos e, por extensão, em suas famílias (Noronha, 2009).

Vários outros compositores, além de Villa-Lobos, atuaram de forma similar a este renomado maestro. Assim, por exemplo, “Devido à influência modernista e à força de Mário de Andrade, além, evidentemente dos modismos vigentes em Paris, que valorizavam o primitivo, especialmente de matriz africana, Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, cada um a seu modo e tempo, trataram de incorporar em suas composições elementos da música popular” (Guillen, 2007, p. 239).

Em 1947 foi criada a Comissão Nacional do Folclore, como um órgão oficial do Ministério das Relações Exteriores junto à Unesco. A Comissão Nacional do Folclore articulou uma rede de correspondentes e pesquisadores de campo, inspirados por um "espírito de missão" (Vilhena, 1997, p. 208; Volpe, 2013). Nessa mesma década, foi elaborado um mapa cultural do Brasil, com identificação de distintas regiões culturais, segundo critérios étnicos, geográficos e atividades de subsistência (Volpe, 2013, p. 21). A música integrava o rol das expressões folclóricas inventariadas por essa Comissão, sendo assim considerada elemento importante da chamada "cultura nacional brasileira".

Foram também criados periódicos que veiculavam estudos folclóricos (Viana, 2024, p. 84), a exemplo da "*Cultura Política*, [lançada] em 1941,[36] que tinha como função ser a porta voz do Estado Novo e das ações do governo. A revista tinha várias seções e uma delas era destinada ao folclore brasileiro, denominada de 'O povo brasileiro através do folclore' sob a responsabilidade de Basílio de Magalhães." (Rubião, 2010, p. 29).

Ao longo da década de 1950, o Movimento Folclórico ganhou apoio do Estado. No decorrer do I Congresso Nacional do Folclore, em 1951, foi formulado o Plano Nacional de Pesquisa Folclórica. Efetivamente,

> A década de 1950 marcou o auge do movimento folclorista no Brasil: em 1951, foi lançada a Carta do Folclore Brasileiro, conclamando à elaboração de um Plano Nacional de Pesquisa Folclórica; ao longo da década, foram sido realizadas quatro Semanas Nacionais do Folclore e cinco Congressos Nacionais, além de um Congresso Internacional em São Paulo, em 1954. Em especial, o VIII Congresso Brasileiro de Folclore, realizado em 1955, ampliou a reflexão sobre a relação entre folclore e educação básica [...] Já em termos de formação acadêmica, em 1952 Wanderley Júnior propôs a inclusão da disciplina 'Folclore' nos cursos superiores de Filosofia e Sociologia, iniciativa endossada pelo I Congresso Interamericano de Educação de Base, realizado em São Paulo no ano de 1954, seguida de amplos debates sobre o tema na imprensa da época. (Viana, 2024, p. 84)

Uma das prioridades de tal formação em estudos folclóricos no ensino superior era formar profissionais de perfil "intelectual especializado no tema", que atuariam em instituições ligadas à cultura nacional e no ensino em geral (Vilhena, 1997, p. 248; Viana, 2024, p. 86).

Em 1958, teve início a Campanha Brasileira de Defesa do Folclore Brasileiro (Volpe, 2013, p. 21), dirigida justamente por um músico, Mozart Araújo, seguido por Edison Carneiro. Esta Campanha, que se organizava como uma agência governamental, pretendia proceder a uma cartografia folclórica do Brasil (Volpe, 2016, p. 265).

---

[36] Esta *Revista* foi publicada até 1945, tendo como subtítulo *Revista Mensal de Estudos Brasileiros*.

No campo da música, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo apresentou, já em 1954, um mapa musical do país, contendo as seguintes indicações: cantoria, cocos, autos, samba, moda de viola, fandango, gaúcho (Volpe, 2016, p. 265-266).



Figura 3 - Mapa musical do Brasil (1954). (Volpe, 2016, p. 266)

Um importante objetivo a perpassar todos esses esforços era arregimentar o apoio do Estado, mediante a criação de uma agência governamental voltada aos estudos folclóricos. Esta agência foi criada em 1958, sob o nome "Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, sendo dirigida por Mozart Araújo. Mas o grande nome na direção dessa agência foi Edison Carneiro, que aí permaneceu até 1964, quando, sob o regime militar, foi destituído do cargo por motivações políticas (Volpe, 2013; Viana, 2024, p. 86).

2.2. O folclore em Minas Gerais

Particularmente em Minas Gerais, houve uma interface entre movimento modernista e folclore (Duarte, 2011), desdobrada na criação da Comissão Mineira de Folclore em 1948.

Contudo, essa Comissão teve um baixo desempenho em termos de organização de congressos ou de produção de documentos relacionados às manifestações folclóricas (Vilhena,1997, p. 251-252; Viana, 2024, p. 87). Tal "apatia" foi destacada por Ayres da Matta Machado Filho, que se queixava, em 1949, da sua dificuldade em motivar a Comissão mineira (Viana, 2024, p. 87):

> [...] ou porque o secretário-geral é um homem ocupadíssimo, ou porque lhe faltam insubstituíveis qualidades de aliciamento, ou porque a falada 'apatia mineira' constitui a mais frisante manifestação da nacional carência de espírito associativo, o certo é que os planos traçados no começo não têm sido executados e o arrefecimento do relativo entusiasmo inicial torna praticamente inexequíveis as próprias reuniões, havendo-se ainda malogrado os esforços e os apelos no sentido de torná-las interessantes. [...] (Machado Filho *apud* Vilhena, 1997, p. 276)

Não obstante, para o seu primeiro encontro, esta Comissão escolheu como tema "As origens do maxixe", palestra proferida pelo professor Lindolfo Gomes.

Em paralelo, o Conservatório Mineiro de Música, sediado em Belo Horizonte, fundou o Centro de Pesquisas Folclóricas (Alves, 2016, p, 41). Esta instituição então apelou aos "folcloristas de Minas, residentes fora da Capital [...] a colaborarem como membros correspondentes" (Reis *apud* Alves, 2016, p. 41)[37].

> [D]O catálogo publicado pela Comissão Mineira de Folclore, além de enfatizar o acolhimento dado a esta Comissão pelo Conservatório Mineiro de Música, consta ainda que as aulas de folclore ministradas no ano de 1949, no referido Conservatório, resultaram no livro *Curso de folclore*, escrito por Aires da Mata Machado Filho, publicado em 1951. (Alves, 2016, p. 41-42).

Cabe ainda mencionar o interesse do próprio governador de Minas, depois presidente do Brasil, Juscelino Kubitschek, pelas questões artísticas e folclóricas (Gotarde, 2010).

De acordo com a historiadora Cibele Aparecida Viana, "[...] tais ações de instâncias e poderes estaduais acabaram por ressignificar parcialmente a concepção de folclore, que passou a ser associada a expressões culturais regionais, configuradas como 'típicas'." (Viana, 2024, p. 88) Ademais, "essa concepção regionalista/estadualizada da cultura brasileira [foi] também influenciada pela perspectiva freyreana – embora nunca tenha se integrado de fato ao movimento, Gilberto Freyre era membro oficial da Comissão Nacional de Folclore desde sua fundação" (Aguiar, 2018, p. 3)[38]. Tal regionalização do folclore, contudo, não era uma premissa

---

[37] A referência da obra mencionada é REIS, Sandra L. F. *Escola de Música da UFMG*: um estudo histórico (1925–1970). Belo Horizonte: Ed. Luzazul/Ed. Santa Edwiges, 1993. p. 52-54.

[38] A perspectiva regionalista de Gilberto Freyre em relação à cultura brasileira (e, em desdobramento, aos estudos de folclore) é debatida por Santos, 2011, a exemplo do parágrafo às p. 400-401: "O Centro Regionalista do Nordeste, fundado em 1924, era encabeçado por Freyre e intencionava representar um polo de investigação e preservação das tradições socioculturais nordestinas, ressaltando como elas retinham as características mais

unânime: assim, por exemplo, “o folclorista Luís da Câmara Cascudo [...] não concordava com a perspectiva regionalista do próprio movimento folclórico de que fazia parte ([...] por isso, nunca chegou a ocupar um cargo de liderança efetiva nas comissões de folclore, apesar de ter sido figura frequente nos congressos e de ter atuado como uma espécie de ‘mentor’ dos folcloristas)” (Aguiar, 2018, p. 4).

3. Música como popular

O processo de patrimonialização da arte brasileira, bem como o de sua folclorização, foram paralelos à configuração da chamada “cultura popular”, havendo entre eles incidências mútuas. O próprio vocábulo “folclore”, que provém do inglês, significa “saber do povo” (Abreu, 2003, p. 86), ou ainda “tradições do povo”, semântica igualmente associada ao termo “popular”.

Porém, a década de 1950 complexificou essa relação devido às especificidades do projeto de modernidade que se tornou hegemônico pós II Guerra Mundial. Foi um período de intensas transformações socioeconômicas e demográficas, com o Brasil se consolidando como uma nação urbana e industrial, mas ainda carregando fortes heranças patriarcais e rurais.

Embora até os anos 1950 “popular” fosse um vocábulo que transitasse entre o “povo” e o “empobrecido”, foi sobretudo na década seguinte, isto é, nos anos 1960, que a noção de popular aproximou-se da concepção de resistência sociopolítica ao sistema hegemônico de um capitalismo internacional e nacional. Tal interpretação, de matriz marxista, encontrou uma de suas traduções na produção de Stuart Hall: “a cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta. É a arena do consentimento e da resistência.” (Hall, 2003, p. 314).

Nessas duas abordagens, a noção de cultura popular também se deslocou de uma percepção mais alocada no passado e por vezes estática (a despeito da noção de “tradições móveis”, de Mário de Andrade), para um entendimento de seu dinamismo, o reconhecimento de sua permanente reelaboração (Certeau, 1994, p. 94).

---

destacadas e autênticas do ‘povo brasileiro’. [...] Em 1926 ocorria na cidade de Recife o I Congresso Brasileiro de Regionalismo, resultado de reuniões entre intelectuais simpáticos à ideia e que se encontravam, desde 1923, na casa de Odilon Nestor. Entre eles, destacavam-se Gilberto Freyre e José Lins do Rego. Estes se consolidariam como os principais representantes do ‘movimento’, tomando esse termo num sentido bastante limitado, pois não é possível conferir a ele uma sequência linear e organizada.”

3.1. Superação da contraposição popular-rural e modernidade-urbana

No final da II Guerra Mundial, ampliou-se o processo de valorização das tradições populares, o qual incluiu a criação da UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e Cultura. Nesse processo, foi considerado que o estudo do folclore ajudaria na construção de identidades nacionais e também convivência dos povos. E sequência, "[...] a partir de 1949 surge um plano mais específico de luta contra o racismo, influenciado pelo contexto mundial da independência dos países da África e Ásia, no bojo da Guerra Fria e dos embates raciais norte americano" (Rubião, 2010, p. 43).

No Brasil desse contexto, mas também em outras espacialidades mundiais, vários estudos sociológicos passaram a interpretar as camadas populares, sobretudo as rurais, como um polo de resistência à modernidade, numa abordagem ambígua que tanto exaltava sua singularidade como expunha seu atraso:

> Associado ao natural, ao verdadeiro, ao ingênuo, ao espontâneo, à infância, o popular acaba por ser identificado com o camponês, por oposição às classes trabalhadoras da cidade. [...] O povo é, em suma, o bom selvagem; os letrados podem percebê-lo de uma forma neutra e até simpática. Esse folclorismo tem sua maior violência na camuflagem da própria violência. (Revel; Certeau; Julia, 1989, p. 57; 59).

Tal interesse pelo ruralismo estava diretamente associado ao acelerado processo de urbanização e industrialização da sociedade brasileira naquele período, empreendido em nome de uma decidida inclusão do país na dinâmica da modernidade do Pós-Guerra (Monteiro; Dias, 2010).

A associação entre popular e ruralismo ocorreu também no campo musical, sob influência de Mário de Andrade, que opunha a expressão "música popular" à "música popularesca": "[...] urbana e mediatizada, exatamente aquela que, hoje, é mais geralmente compreendida como 'música popular'. [...] como ele se referia à música popular-comercial, como vimos), eivada de internacionalismos, não conduziria à efetivação de sua utopia, seu projeto teleológico de superação do atraso tecnológico brasileiro rumo ao progresso, mas sem perda da 'essência'." (Neder, 2010, p. 183). Cabe ressaltar, porém, que o próprio Mário reconhecia que as fronteiras entre o "popular" e o "popularesco" eram porosas, uma vez que devido ao êxodo rural, as duas manifestações desdobravam-se em inúmeras variantes, muitas vezes híbridas.

Não obstante, é interessante perceber que, principalmente a partir dos anos 1950, a expressão "música popular" passou a compreender tanto o folclore como manifestações musicais urbanas, como o samba ou o choro, permeados por traços de mestiçagem.

Simultaneamente, essas músicas populares urbanas, como lundus, maxixes e choros consolidaram-se como gêneros e negócios lucrativos no mercado editorial e de entretenimento, precisamente entre o final do século XIX e o início do XX. Nesse processo, as décadas de 1910 e 1920 testemunharam o surgimento de cinemas, *dancings*, cafés e cabarés. Nesses novos espaços – tidos como "civilizados" pelas elites dominantes – os chorões (majoritariamente negros e socialmente subalternizados) começaram a se apresentar em conjuntos musicais. Os sons que emanavam dos instrumentos tocados por esses chorões sensibilizaram compositores da música de concerto, como Heitor Villa-Lobos, Luciano Gallet etc. (Abreu, 2011, p. 75)

A produção desses músicos populares, a maioria dos quais negros, estava ligada à própria dinâmica das expressões populares em busca de reconhecimento diante de diversos públicos, em um mercado cultural em franca expansão. Esses artistas não precisavam aguardar a validação de intelectuais de renome, como os modernistas de 1922, para conquistar projeção e público, nem para que seus talentos e expressões fossem reconhecidos como "brasileiras". Eles já tinham visibilidade em festas populares, nos teatros, no mercado editorial e na nascente indústria fonográfica, que dava passos importantes na época. De fato, os conceitos de "música popular" e "música brasileira" já circulavam e eram debatidos em diversos círculos. (Abreu, 2011, p. 80)

Por sua vez, o papel do Estado varguista nos anos 1930-1940 mostrou-se crucial para a valorização da chamada "música popular brasileira". Essa política, impulsionada pela expansão do rádio, centralizou sua atenção nos diversos tipos de samba. O propósito era acionar a música como ferramenta para expressar a conciliação de classes e a integração nacional. (Abreu, 2011, p. 81)

Conforme demonstrou Adalberto Paranhos, foram realizadas apresentações públicas de artistas nacionais em eventos de grande visibilidade, como o "Dia da Música Popular" e a "Noite da Música Popular". Cantores renomados acompanhavam a comitiva presidencial em viagens pela América Latina. Ao mesmo tempo, transmissões radiofônicas oficiais, destinadas ao público estrangeiro, encarregavam-se de difundir o samba, reconhecido como um autêntico produto musical brasileiro, para diversas partes do mundo (Paranhos *apud* Abreu, 2011, p. 81)[39].

Em sequência, pós II Guerra Mundial e início dos anos 1950, a produção musical no Brasil apresentou maior diversificação. No campo associado à "música popular", o samba

[39] O texto de referência é: PARANHOS, Adalberto. o Brasil nasceu cansado? Entre o louvor e o horror ao trabalho na música popular (1930/1940). *Opsis,* v. 8, n. 11, UFG/Catalão, 2008.

manteve predominância, em suas várias modalidades (samba de morro, samba de roda, partido alto etc.). As marchinhas também tinham ampla difusão e o frevo ganhava espaço significativo.

Um periódico que veiculou tal diversificação musical foi a *Revista de Música Popular*, que circulou de agosto de 1954 a setembro de 1956 (com 14 edições no total), voltada para um público das classes média e elitizada. Esta revista, além de reforçar certa tradição musical carioca como a representação mais autêntica da música brasileira, também ajudou a consolidar um grupo de compositores como Pixinguinha e Noel Rosa. Por sua vez, este periódico refutava o que considerava influências "nocivas" à música popular no Brasil, como rumbas, boleros e suingues. A publicação reuniu um grupo relevante de colaboradores, a exemplo de Almirante, Ary Barroso, Manuel Bandeira, além de publicar textos póstumos de Mário de Andrade. Segundo Marcos Napolitano, a *Revista de Música Popular* pode ser considerada uma transposição da atenção ao folclore, promovida nesta época e diretamente imbricada ao nacionalismo, para o meio urbano (Napolitano, 2010, p. 61)

O rádio continuava um canal de comunicação musical de grande importância. Dentre os programas musicais, que por sua atuação acabaram por "recriar" um passado para o samba e o choro, estavam "O Pessoal da Velha Guarda"[40] (transmitido pela Rádio Tupi de março de 1947 a maio de 1952) e "No Tempo de Noel Rosa" (Rádio Tupi, 1951), conduzidos pelo radialista Almirante. Através das revistas e do rádio, formou-se um público para a música popular que, embora não rompesse totalmente com os padrões musicais brasileiros dos anos 1930-1940, os alargou. Em paralelo, consolidou-se um panteão de compositores que a década de 1960 consagraria de forma definitiva, incorporando-os à tradição da MPB mais "culta" (Napolitano, 2010, p. 63).

Em culminância, a partir do samba-canção, foi sendo constituída uma abordagem musical tida como moderna, a qual incorporava os timbres característicos do *cool-jazz*, como a bateria discreta, o piano com notas marcadas e a marcação sutil do contrabaixo. Nesse estilo, as interpretações vocais se tornavam mais controladas, enquanto as estruturas melódico-harmônicas ganhavam complexidade, com um uso mais frequente de dissonâncias. Emergia assim a "bossa-nova", impulsionada por João Gilberto (Garcia, 2023).

[40] "Velha guarda" era uma expressão referente a músicos cariocas ligados ao samba e ao choro. Entre eles estavam nomes como Pixinguinha, Benedito Lacerda, Raul de Barros e Donga, considerados por Almirante como o "legítimo grupo de chorões".

3.2. Culturas populares em Minas Gerais

A cultura mineira foi em grande parte associada ao barroco, como mencionado no primeiro tópico deste capítulo. Porém, ela apresenta-se muito mais ampla, em grande parte graças às contribuições afrodiaspóricas: daí os Congados, os caxambus, a capoeira... Alguns estudos pontuais foram promovidos sobre esta temática na primeira metade do século XX, a exemplo do trabalho de Nelson de Senna:

> Ainda em 1938, Senna publicou seus estudos sobre a influência afro na linguagem e nos costumes brasileiros sob o nome *Africanos no Brasil*, definido pelo próprio autor como mais genérico. Nesse trabalho, além de uma extensa lista de vocábulos, alcunhas, apelidos e expressões, são apresentadas as influências na música, nos ritos e fetichismos religiosos e culturais; e indicadas algumas teses. Em face da pergunta sobre quais motivos o levaram a se dedicar ao tema, Senna explica que há mais de 30 anos vinha se dedicando aos africanismos e indigenismos na linguagem brasileira, publicados no *Anuário de Minas Gerais* e em revistas de filologia, de modo que o tema não lhe era novo. Havia nele a 'ternura de 'branco' agradecido aos carinhos da velha 'Mãe-Bá'"[41], uma negra africana que havia lhe embalado a infância com suas histórias e cantigas. À memória afetiva acrescenta um dever patriótico de conhecer melhor os povos daquele continente para onde foram degredados os seus compatriotas da Inconfidência Mineira. (Sevilha, 2002, p. 8).

Aliás, ainda na interface entre a intelectualidade e as expressões culturais mineiras tidas como populares, pode-se citar o próprio Mário de Andrade, que após a fundação da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, comentou:

> Esta instituição, fundada em agosto de 1935, iniciou suas gravações científicas de **música popular** brasileira em 1936. Possui em arquivo de matrizes de discos populares, uma coleção de discos populares escolhidos entre os que têm algum valor científico, e um museu de instrumentos populares. Guarda também em seus arquivos uma coleção de várias centenas de documentos de música popular, registrados cientificamente, mas por meios não mecânicos, contendo melodias dos Estados de São Paulo, **Minas Gerais**, Pernambuco, Mato Grosso, Pará, Amazonas, Paraíba, Rio Grande do Norte, Bahia e Alagoas. (Andrade *apud* Oliveira, 2016, p. 51. Negrito desta dissertação.)[42].

Cabe aqui ressaltar as especificidades do modernismo mineiro, que fortemente articulou tradição e modernidade: "embora estimulado pelos acontecimentos de São Paulo, o modernismo teria conhecido em Minas uma dinâmica própria, ou melhor, um ponto de equilíbrio em que se combinavam a ousadia das inovações e a fidelidade ao passado literário" (Marques, 2011, p. 21). Dessa maneira e de forma bem genérica, ao longo do século XX, as

---

[41] Expressão retirada pela autora do livro de SENNA, Nelson de. *Africanos no Brasil* (estudos sobre os negros africanos e influências afronegras sobre a linguagem e costumes do povo brasileiro). Belo Horizonte: Of. Gráf. Queiroz Breyner, 1938. p. 25.

[42] O autor reporta-se à seguinte referência: ANDRADE. Mário. A Música e a canção populares no brasil. In: *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962. p. 168.

representações das culturas populares mineiras circulantes em diferentes meios de comunicação e até em âmbito acadêmico podem ser assim sintetizadas:

> O fio capaz de soldar as Minas e as Gerais se constitui nas práticas culturais, experimentadas cotidianamente no viver dos mineiros. Cultura, festa e religiosidade são representações impressas e tramadas no tecido social dos que contracenam enquanto atores de seu tempo, construindo a sua história. [...] o povo mineiro do interior aprendeu a cultivar a sua memória nos pequenos sinais da vida cotidiana, que podem ser traduzidos nos objetos materiais, nos santos de devoção guardados e cultuados, nos ditos e provérbios populares com os quais procuram expressar a sabedoria e as experiências de vida, nas comemorações das festas religiosas e populares nas quais se renova a fé e tornam o reencontro possível, nos sabores, quitutes e comidas típicas, na preferência pelas antigas modas sertanejas ainda entoadas, nas crenças em benzenções, chás e remédios caseiros a que ainda recorrem. Nesse sentido, é possível afirmar que se cultura popular e desenvolvimentismo são caminhos cruzados de um mesmo tempo, [...] daí o caráter ambivalente da cultura brasileira, em que o moderno e o rústico podem se cruzar em qualquer momento da história. (Machado, 1999, p. 182-183).

Com o crescimento populacional de Minas Gerais na primeira metade do século XX, assim como com a melhor integração da estrutura produtiva mineira com os demais estados do país através de ferrovias, notadamente as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, Minas Gerais encontrava-se entre os três principais estados brasileiros em produto industrial, transportes e renda estadual (Dias; Machado; Hosken, 2019, p. 2000). Nessa conjuntura, a produção e o consumo das culturas populares mineiras também passaram por mudanças.

> Por volta de 1920, uma pequena revolução dos costumes já estava em andamento em parte significativa de Minas Gerais. Nessa época, diversos novos espaços de lazer foram criados em várias cidades da região, tais como charutarias, restaurantes, bilhares, cafés, cervejarias, cinemas, bibliotecas, livrarias, rinques de patinação, hipódromos e campos de futebol. Esses estabelecimentos, além de serem em si mesmos novos em várias cidades, também ofereciam práticas cujos conteúdos eram do mesmo modo originais. Afora a sociabilidade típica de lugares onde se reúne, se come e se bebe, esses espaços também promoviam exibições de artes plásticas, projeções de filmes, apresentações musicais ou espetáculos cênicos variados. (Dias; Machado; Hosken, 2019, p. 2000).

No campo musical, os artistas de rádio também se apresentavam nesses espaços de sociabilidade das cidades mineiras, atendendo à expectativa e curiosidade do público ouvinte em conhecê-los. Em paralelo, em particular referência ao campo musical "popular", "É notório observar como as bandas constituíram uma forma de manifestação popular bem significativa. Sua atuação era imprescindível nos coretos das pequenas cidades, em festas públicas, religiosas ou cívicas, enterro de pessoas importantes, leilões, festas carnavalescas, e outros. Além disso, elas funcionavam como centro de formação de músicos [...]" (Gomes, 2003, p. 7). No dizer da

professora de Música Karina Gomes, “a banda civil é o verdadeiro conservatório popular.” (Gomes, 2003, p. 21). Passemos então ao segundo capítulo, dedicado a contextualizar, nos âmbitos histórico e político-cultural, a atuação do Conservatório de Música de Visconde do Rio Branco, criado por iniciativa do Estado mineiro, em seu ensejo de apropriação do popular, do folclórico e do patrimonial.

Capítulo 2
A EDUCAÇÃO MUSICAL EM VISCONDE DO RIO BRANCO

No início da década de 1950, Visconde do Rio Branco começava a despontar como um polo de referência cultural em Minas Gerais. Em grande parte, isso ocorreu devido à atuação do Secretário do Interior Antônio Pedro Braga, que tendo sido nomeado por Juscelino Kubitschek durante sua gestão como governador (1951-1956), teve atuação decisiva na escolha desse município para sede de um dos conservatórios mineiros criados pelo Estado. Até então, Visconde do Rio Branco não desfrutava de maior destaque regional, pois não era nem expoente da modernidade mineira, a exemplo de Belo Horizonte, nem símbolo do apogeu barroco e da riqueza aurífera e de pedras preciosas, como os núcleos históricos de Vila Rica (Ouro Preto), Vila do Carmo (Mariana), São João del-Rei ou Diamantina[43]. Ele estava associado sobretudo à produção agrária (do café) e manufatureira (do açúcar) e às tradições de um passado eminentemente rural.

O município de Visconde do Rio Branco teve seus primórdios na fixação de um povoado no último quartel do século XVIII, na região hoje conhecida como Zona da Mata Mineira, mas que naquele período histórico era chamada de "Sertão do Leste". A partir de 1768, a Coroa concedeu sesmarias na região, oficializando a ocupação, e em 1777 foi instituído aldeamento indígena. A primeira capela da povoação foi sagrada em 1787, o que permitiu o reconhecimento do povoado como um arraial. O esgotamento das jazidas de ouro em várias vilas da Capitania de Minas levou ao deslocamento populacional de colonos para essa área, que até então tinha acesso bastante dificultado, fosse pelas densas florestas que a recobriam, fosse pela proibição metropolitana, que assim buscava evitar o contrabando do ouro (Paula; Zaidan; Carrara, 2021).

Não obstante, tais interdições não foram suficientes para impedir que ainda no decorrer do século XVIII (portanto, mesmo antes do declínio aurífero na região mais ao centro da Capitania), o "Sertão do Leste" fosse invadido por colonos à procura de riquezas, que com isso

[43] "A região da Mata ou os sertões do leste, pelo fato de permanecerem por um período maior como áreas inexploradas, não detinham nenhuma povoação com o grau de cidade ou vila. Mesmo que em algumas áreas da Mata suas ocupações sejam tão antigas quanto as da região das minas, a estrutura dos povoados não atingira a expressão que aqueles localizados na região central mineradora. Para os governantes, os povoados da Mata não apresentavam importância econômica, nobreza dos habitantes, beleza das igrejas ou ruas regulares para conferirem títulos mais elevados aos seus arraiais. A situação é corroborada quando observa-se o marco temporal das elevações das vilas na região da Mata, onde a primeira vila na região somente foi erguida em 1831, através da Vila de São Manoel do Pomba, sendo a segunda a Vila de São João Batista do Presídio em 1839)." (Paula, 2021, p. 42).

entravam em conflito com os povos indígenas Croato ou Coroado, Cropó e Puri. Daí, inclusive, a denominação inicial da área como Zona do Rio Xopotó dos Coroados (Oliveira, 2002b).

No início do século XIX, mais propriamente em 1810, o arraial foi elevado à categoria de freguesia, pois a capela tornou-se paróquia. Algum tempo depois, a freguesia tornou-se distrito, sob o nome de São João Batista do Presídio, subordinado ao município de Pomba (IBGE, s. d.). Tal denominação foi decorrente da instalação na região de um quartel-presídio intitulado São João Batista do Presídio[44], designação que acabou se estendendo à localidade[45]. Em 1813, esse quartel passou a ser comandado por Guido Marlière, que em 1824 foi nomeado Comandante de todas as Divisões Militares do Rio Doce e Diretor Geral dos Índios de Minas Gerais por D. Pedro I (Angelo, 2011, p. 8).

Em 1839, o distrito São João Batista do Presídio ganhou status de vila, sendo desmembrado de Pomba e vinculado ao município de Ubá, mas ao longo do Segundo Reinado passou por vários episódios de supressão dessa condição administrativa, retornando a distrito, e de reintegrações a ela (Prefeitura Municipal de Visconde do Rio Branco, 2014).

O município foi finalmente fundado em 1882, com o nome de Visconde do Rio Branco (Paula; Zaidan; Carrara, 2021, p. 3;16; 18; Campos, 2018)[46]. Em 1892, o município ganhou autonomia também no foro judicial, com a criação da Comarca de Visconde do Rio Branco (Pinto, 2002, p. 18).

Em paralelo, no campo econômico, desde meados do século XIX, a produção açucareira na Zona da Mata mineira, inclusive no território do futuro município de Visconde do Rio Branco, vinha ganhando mais espaço[47], a ponto de disputar a primazia até então desfrutada pela

---

[44] O documento *Processo referente ao parecer de Manuel Bernardes Varela da Fonseca sobre a quantia a ser paga a João José Correia pelas casas que alugou para servir de quartel ao presídio de São João Batista do qual é comandante Guido Tomás Marlière*, de autor desconhecido, datado de 17 mar. 1820, sob a guarda da Casa de Contos de Ouro Preto, é um dos registros que endossam a criação desse quartel-presídio. Documento disponível em: https://redememoria.bn.gov.br/redeMemoria/handle/20.500.12156.2/286957. Acesso em: 9 mar. 2026.

[45] "Uma das versões que explica o nome Presídio vem da história de que eram enviados prisioneiros para esta região, devido à densa mata que cercava a cidade, transformando-a em uma cadeia sem grades. Existe outra versão que afirma que em Xopotó dos Coroados havia realmente uma cadeia, e por isso surgiu a denominação Presídio." (Câmara Municipal de Visconde do Rio Branco, 2019). Cf. também "[...] no início do século XIX eram território e povoação, denominados Presídio de São João Batista ou São João Batista do Presídio, por ter sido o local escolhido pela Capitania para a localização de presos políticos ou comuns; funcionava como presídio aberto, tendo a cercá-lo densas florestas. Mais tarde, prevalecendo a Lei do menor esforço, foi a expressão reduzida para Arraial do Presídio e depois simplesmente Presídio." (Prefeitura Municipal de Visconde do Rio Branco, 2021-2024, p. 5).

[46] "Através da lei provincial número 2.995 de 19 de outubro de 1882, o artigo único descreve: 'Fica elevada à categoria de cidade, com o título de cidade Visconde do Rio Branco, a vila do Presídio'. A elevação da vila a cidade ocorreu um ano após Presídio retomar a condição de vila, tendo em vista que até 1881 sua vila estava suprimida a condição de distrito de Ubá. Outro ponto é que o grau de cidade acompanhou um novo topônimo. O novo nome em homenagem ao estadista José Maria da Silva Paranhos, o Visconde do Rio Branco foi uma iniciativa do então deputado José Pedro Xavier da Veiga." (Paula; Zaidan; Carrara, 2021, p. 16).

[47] "Os dados indicam que a província contabilizava um total de 2.552 engenhos, sendo 112 deles na freguesia do Presídio." (Tavares, 2013, p. 106)

produção e o comércio do café na região[48]. Em 1885, foi fundado um importante engenho de açúcar em Visconde do Rio Branco, a Companhia Engenho Central Rio Branco: "Essa usina, construída através do apoio do governo provincial, que tinha interesse na modernização desse setor, teve a capacidade de produzir açúcar para exportação. Assim, começou uma nova fase na economia: a agroindústria passa a ser a principal atividade de sustentação da cidade, integrando ao seu patrimônio as pequenas e médias propriedades que fizeram torná-la, durante o século XX, a maior proprietária de terras da região." (Campos, 2018, p. 28)[49]. Em torno dessa mesma época, foi sendo criada a malha ferroviária na região da Zona da Mata Mineira, com intuito de escoamento dos produtos agrícolas, inclusive para exportação. A Estrada de Ferro Leopoldina estendeu seus trilhos até Ubá, em 1879, chegando a Visconde do Rio Branco e a São Geraldo, em 1880 (Campos, 2018, p. 21-22)[50].

O incremento cultural também se processava: em 1894, foi fundado o primeiro jornal do município, *O Rio Branco*. Paulatinamente, outros periódicos foram sendo fundados: "Dentre eles, destacamos *O Mineiro*, fundado pelo Dr. Raul Soares de Moura, o *Minas Jornal*, de Lalemant Drummond, e o *Visconde do Rio Branco*, de Jandir Martins." (Pinto, 2002, p. 18). Em 1912 foram instalados os serviços de eletricidade (acompanhados pela construção do Açude Piedade, para geração da energia hidrelétrica) e telefonia no município (Pinto, 2002, p. 23). Mas apenas em 1927 a água encanada e os serviços de esgoto chegaram a Visconde do Rio Branco (Pinto, 2002, p. 27). Foi também em 1912 que a cidade recebeu seu primeiro espaço de projeção cinematográfica, o "Cine Brasil", (Pinto, 2002, p. 18).

---

[48] No início da década de 1880 "já se encontrava aqui [em Visconde do Rio Branco] o português Adriano Telles, fundador da Casa Telles, importante estabelecimento que muito contribuiu para o progresso da cidade, não só na área agrícola como na comercial e cultural. Adriano Telles comercializava nosso café com a Europa. Naquela época, o mais importante produto de nossa lavoura era o café. Os grandes cafezais exigiam muita mão de obra na lavoura. Esta é a razão pela qual viviam aqui muitos escrav[izados]. Esse trabalho teve, mais tarde, a participação de imigrantes italianos [...]." (Pinto, 2002, p. 16)

[49] "O Engenho Central, após ser vendido a The Leopoldina Railway C.º, foi adquirido por um grupo de banqueiros franceses por 20.000 libras esterlinas em 1907. Em razão desta transação comercial, o engenho foi transformado em Usina, mudando o seu nome para Société Sucrière Rio-Branco S.A. A Usina, conforme Lincoln Rodrigues, diferenciava do Engenho Central ao concentrar em suas mãos o cultivo da lavoura e a produção de açúcar, assim não dependendo de fornecedores da matéria-prima." (Campos, 2018, p. 28, nota 94). Segundo Theresinha Pinto (2002, p. 17), "A cidade teve ainda mais duas importantes usinas açucareiras: a São João I, de Mário Bouchardet, e a Santa Rosa, de Nelson Nunes Siqueira".

[50] "Após dificuldades para conseguir transpor a serra, os trilhos chegaram a Coimbra e Viçosa em 1885 e a Ponte Nova no ano de1886." (Campos, 2018, p. 22).



Figura 4 – Visconde do Rio Branco na primeira metade do século XX.[51]

Uma consulta a um vídeo que narra a história do município disponibilizado na plataforma Youtube por morador do município[52] permitiu a identificação de outros episódios considerados significativos na trajetória de Visconde do Rio Branco. Tais acontecimentos são também elencados em livros de cunho memorialístico sobre a cidade, como *Atualidades Rio-Branquenses* (Lima, 1995) e *Visconde do Rio Branco*: terra, povo, história (José, 1982)[53]. Dessa maneira, em uma tentativa de "dar voz" aos habitantes da localidade, passamos a descrevê-los: em 1914, a construção da primeira estrada de rodagem, ligando a cidade ao município de Guiricema, mesmo ano em que os primeiros veículos automotores chegaram a Visconde do Rio Branco; o envolvimento dos habitantes na I Guerra Mundial, com a formação de batalhão, seguido pelas mortes em função da gripe espanhola, em 1918; a inauguração do Hospital São João Batista, em 1926; a fundação do Banco Mineiro, em 1928 (mais tarde vendido ao Banco Econômico de Minas Gerais); a memória trágica deixada pela "grande enchente" de 1932; a fundação do Aeroclube em 1942; a abertura da primeira estação de radiofonia, a "Rádio Cultura", em 1951 (com expressiva programação musical).

[51] Imagem disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LKyaBy8y6H4&t=946s. Acesso em: 21 fev. 2026.
[52] *A história de Visconde do Rio Branco*: 200 anos em 30 minutos, de autoria de Markone Miranda, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LKyaBy8y6H4. Acesso em: 23 fev. 2026.
[53] Este último texto foi inicialmente publicado em 1952.



Figura 5 – Inauguração da Rádio Cultura de Visconde do Rio Branco (1951).[54]

Neste capítulo, discorremos sobre as instâncias formativas na área de Música que atuaram no município de Visconde do Rio Branco entre o início do século XX e o final da década 1960. No primeiro tópico, abordamos o ensino de Música nas escolas de educação básica. No segundo item, apresentamos as instâncias educacionais não formais de ensino de Música na cidade. Por fim, como terceiro ponto, delineamos uma recapitulação histórica do Conservatório entre 1951, data de sua criação institucional, até 1969, ano em que foi alterada a legislação para ensino de música nesse estabelecimento. O objetivo foi cotejar o assunto tratado em cada tópico com as concepções de folclore, música popular e patrimônio musical discutidas no capítulo precedente, bem como articulá-las às políticas culturais do estado de Minas Gerais e do governo federal no período estudado.

1. O ensino de música na educação formal

No campo educacional, várias escolas públicas foram fundadas em Visconde do Rio Branco entre as décadas de 1910 e de 1930: o Grupo Escolar Dr. Carlos Soares em 1915; a Escola de Assistência a Menores (atual Escola Estadual Dr. Celso Machado), em 1928[55]; o Colégio Rio Branco, em 1935; as atuais Escolas Municipais Coronel Joaquim Lopes e Elias Vitorino, ambas em 1938, que atendiam ao antigo primário; a atual Escola Municipal Santa Juliana, que atendia ao primário e ao ginásio, em 1939. Houve também a criação da escola particular de mesmo nome, Ginásio Rio Branco (atual Colégio Municipal Rio Branco), no ano

[54] Imagem disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LKyaBy8y6H4&t=946s. Acesso em: 23 fev. 2026.
[55] "[...] o prefeito Celso Machado apresentou ao Congresso um projeto para aquisição do prédio construído pela Sociedade Educadora Rio Branco, onde seria instalado o Ginásio, para a fundação da Escola de Menores." (Ortega, 2024, p. 5).

de 1917, que em 1957, foi adquirido pela Prefeitura, mas somente em 1980 passou a funcionar de forma totalmente gratuita (Ortega, 2024, p. 5).



Figura 6 – Grupo Escolar Dr. Carlos Soares. s. d.[56]



Figura 7 – Inauguração do Grupo Escolar Dr. Carlos Soares em 1915.[57]

Posteriormente, entre as décadas de 1940 e 1960, foram inaugurados novos estabelecimentos de educação pública no município: Escola Estadual Padre Antônio Correa (atendia até o antigo ginasial)[58], em 1945; Escola Municipal Capitão Machado (atendia o antigo primário), em 1953; Escola Municipal Alexandre da Silva Ferraz (atendia o antigo primário),

[56] Imagem disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/fotografico/SA-18.21/31728.jpg. Acesso em: 19 fev. 2026.
[57] Imagem disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LKyaBy8y6H4. Acesso em: 23 fev. 2026.
[58] As denominações "primário" e "ginasial" ou "ginásio" foram formalmente utilizadas no Brasil até 1971. A mudança ocorreu com a promulgação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional n. 5.692/71. Esta lei extinguiu as nomenclaturas "primário" (1ª a 4ª série) e "ginásio" (5ª a 8ª série), fundindo-as em um único ciclo obrigatório de oito anos denominado Ensino de 1º Grau.

em 1956; Escola Municipal Porfírio Saraiva (atendia o antigo primário), em 1959; Escola Municipal Antônio de Souza Lima (atendia ao antigo primário), em 1960; Escolas Estaduais Januário Teixeira da Silveira (atendia o antigo primário) e Prefeito Ruy Bouchardet (atendia o antigo ensino primário e antigo colegial), ambas em 1963; Escola Rafaela Menicucci (atendia até o antigo colegial), em 1968; Escola Estadual Tenente Roberto Soares de Souza Lima (até o antigo colegial), em 1969 (Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais, 2026)[59].

1.1. Nas escolas primárias, ginasiais e no colegial

Face à temática de pesquisa desta dissertação, é interessante proceder a uma recapitulação do ensino de Música nesses estabelecimentos de ensino. Em Minas Gerais, a educação escolar promovida nos chamados "grupos escolares", compreendia, a partir do Decreto estadual n. 1.947, de 1906[60], para as séries primárias, o ensino de Canto (Carvalho, 2019, p. 375)[61]; já para o nível subsequente, o ginasial, havia a disciplina de Música Vocal, dedicada sobretudo à aprendizagem de hinos cívicos (Gatti Júnior; Guimarães, 2019, p. 171-172).

Em 1931, o Decreto federal n. 19.890 reiterava a obrigatoriedade do ensino de Música nas escolas, mas em perspectiva distinta daquela das décadas anteriores, com enfoque "[...] no canto orfeônico, nas letras das músicas que ora louvavam a pátria, ora exaltavam o serviço militar, ora apontavam a necessidade de se trabalhar. Estes elementos associados ao canto orfeônico buscavam incorporar nas pessoas uma ideologia de patriotismo [...]" (Rodrigues; Gonçalves, 2009, p. 5). Para tanto, em 1932, o governo federal criara a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) no Rio de Janeiro, então capital federal[62].

> Os cursos ministrados pela Sema denominavam-se Cursos de Orientação e Aperfeiçoamento do Ensino de Música e Canto Orfeônico. Eram oferecidos quatros cursos: Declamação Rítmica – Califasia (voltado aos professores das escolas primárias); Preparação ao Ensino de Canto Orfeônico (reservado aos professores das escolas primárias); Especializado de Música e Canto Orfeônico (destinado à formação de professores especializados); e Prática do Canto Orfeônico (indicado aos professores já formados em canto orfeônico).

---

[59] Gostaria de expressar minha profunda gratidão a Rãnielly Thallis da Silva e Jolade Maria Duarte, integrantes da Superintendência Regional de Ensino (SRE) de Ubá, vinculada à Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais (SEE-MG). O diligente levantamento das instituições de ensino fundadas até 1970 no município de Visconde do Rio Branco foi uma contribuição relevante para a fundamentação histórica desta pesquisa.

[60] O Decreto 1947 foi "baixado por João Pinheiro [governador] dois dias após a Lei 439/1906, que o autorizava a reformar os ensinos primário e normal e a criar os grupos escolares. Porém, é importante lembrar: esse novo conceito de escola não abolia os outros tipos existentes: as rurais, as distritais, as singulares urbanas e as classes anexas às escolas normais". (Gatti Júnior; Guimarães, 2019, p. 171).

[61] As demais disciplinas eram: "Leitura e escrita; Aritmética; Geografia; História do Brasil; Instrução Moral e Cívica; História Natural; Física e Higiene; [...] Exercícios Físicos e Trabalhos Manuais." (Carvalho, 2019, p. 375).

[62] Pelo decreto n. 3.762, de 12 de fevereiro de 1930.

> O objetivo dos cursos era discutir os temas, os métodos e as metodologias concernentes à prática pedagógica na sala de aula. (Santos; Ferronato, Mecenas, 2019, p. 6).

Uma década depois, mais especificamente no final de 1942, foi instituído o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO) no Rio de Janeiro[63], sob a direção de Villa-Lobos[64] e em vinculação ao Departamento Nacional de Educação.[65]

> Essa instituição objetivou formar o professorado para o ensino da disciplina canto orfeônico, nos níveis primário e secundário; desenvolver investigações que viessem restaurar e preservar a música de caráter pátrio; recolher os cantos populares do Brasil; gravar os hinos da pátria em disco – Hino Nacional, Hino da Independência, Hino da Proclamação da República, Hino à Bandeira e demais hinos cívicos e canções populares –, pois era parte do conteúdo da disciplina nas escolas brasileiras. [...] A princípio, o CNCO ofereceu à comunidade três cursos voltados à formação do profissional de canto orfeônico e um curso de extensão. Os três primeiros cursos denominavam-se 'de Férias' (realizado em 2 meses); 'de Emergência' (processado em 1 semestre ou em 1 ano); e 'de Especialização' (efetivado em 2 anos). O curso de extensão se intitulava Curso de músico-artífice. (Santos; Ferronato, Mecenas, 2019, p. 6-7).

A valorização do canto orfeônico na educação básica foi mantida mesmo com o fim do governo Vargas em 1945[66]. No ano seguinte, houve alteração da legislação de ensino, com a promulgação da Lei Orgânica do Ensino de Canto Orfeônico[67] e o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico passou a ofertar outros cursos, "a saber, o 'Curso de Preparação' (para os/as alunos/as que não possuíam curso completo na Escola Nacional de Música ou estabelecimento equiparado ou reconhecido) e o 'Curso de Aperfeiçoamento', com duração de um ano [...]. O Curso de Especialização em Pedagogia do Canto Orfeônico era de nível superior" (Santos; Ferronato, Mecenas, 2019, p. 6-7). No âmbito da educação básica, a disciplina de Canto

---

[63] "Em 1967, o CNCO encerrou suas atividades e, na gestão do presidente Costa e Silva e do então ministro da Educação, Tarso Dutra, foi transformado em Instituto Villa-Lobos (IVL). Passados alguns anos, o IVL foi incorporado à Universidade Federal do Rio de Janeiro – Unirio." (Santos; Ferronato, Mecenas, 2019, p. 9).

[64] Villa-Lobos foi diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico de 1942 até 1959, ano de seu falecimento.

[65] Pelo decreto n. 4.993, de 26 de dezembro de 1942.

[66] Ao longo das décadas de 1940-1950, foram fundados "conservatórios de canto orfeônico em outros Estados. Em ordem cronológica foram criados o Instituto de Música e Canto Orfeônico de Sergipe, em Aracaju (1945); o Conservatório Paulista de Canto Orfeônico, em São Paulo (1947); o Conservatório de Canto Orfeônico 'Maestro Julião', em Campinas (1950); o Conservatório Baiano de Canto Orfeônico, em Salvador (1950); o Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba, em João Pessoa (1952); e o Conservatório Estadual de Canto Orfeônico do Paraná, em Curitiba (1956). Os conservatórios criados nesses Estados tiveram o CNCO como referência e os diplomas emitidos por eles tinham que ser reconhecidos pela inspeção federal, em conformidade com a portaria ministerial n. 215, de 18 de abril de 1945 [...]. De acordo com esse documento, somente os docentes formados pelo CNCO, ou instituições equiparadas, estariam aptos a lecionar o canto orfeônico nas escolas públicas brasileiras." (Santos; Ferronato, Mecenas, 2019, p. 5).

[67] Decreto-lei n. 9.494, de 22 de setembro de 1946.

Orfeônico foi mantida, conforme a Portaria n. 300, de 1946 (Rodrigues; Gonçalves, 2009, p. 8; Carvalho, 2019, p. 379)[68].

Ao longo das décadas de 1940 e 1950, a formação de professores de canto orfeônico incorporou

> [...] as influências de concepções ideológicas e pedagógicas vigentes na Revolução de 1930 e no Estado Novo. No âmbito ideológico destacamos os temas de caráter nacionalista e ufanista, da valorização das artes, da estética, da eugenia, da disciplina, da moral e da busca dos elementos culturais de tradição oral (folclore), com o fim de criar uma identidade. No aspecto pedagógico percebemos as ideias escolanovistas, que trouxeram propostas pedagógicas diferentes do ensino tradicional vigente à época. Os defensores da Escola Nova deram destaques à sistematização dos conteúdos, à metodologia, aos objetivos, evidenciando assuntos interdisciplinares, ou seja, da história da música, da educação musical, da psicologia, da filosofia e da biologia. (Santos; Ferronato, Mecenas, 2019, p. 8).

Uma alteração substancial para o ensino de Música em Minas Gerais ocorreu apenas na década de 1960, com a aprovação da Lei 4.024 (de Diretrizes e Bases da Educação Nacional) em 1961. Como essa legislação atribuída aos estados a regulamentação de vários dispositivos de ensino, Minas aprovou, em 1962, a Lei n. 2.610, de 1962, que incluía a disciplina Canto (não mais necessariamente orfeônico) no currículo (Gatti Júnior; Guimarães, 2019, p.182)[69]. Em 1964, uma nova reforma no ensino mineiro, implementada no ano seguinte, incluiu a Educação Musical como disciplina do ensino primário, que "prepararia canções alusivas aos temas das datas comemorativas." (Gatti Júnior; Guimarães, 2019, p. 187).

Em nível correspondente ao atual ensino médio, é possível citar, para as décadas 1900-1960, a criação da Escola Normal Oficial (atual Escola Estadual Dr. Celso Machado), em 1931.

---

[68] As demais disciplinas eram: "Língua Pátria; Aritmética e Geometria; Geografia e História do Brasil; Ciências Naturais, Higiene e Puericultura; Desenho, Trabalhos Manuais e Economia Doméstica; [...] Educação Física; Instrução Moral e Cívica." (Carvalho, 2019, p. 379).

[69] As demais disciplinas eram: "Língua Pátria; Aritmética e Geometria; Geografia e História do Brasil; Ciências Naturais, Higiene e Puericultura; Desenho, Trabalhos Manuais e Economia Doméstica; [...] Educação Física; Instrução Moral e Cívica." (Gatti Júnior; Guimarães, 2019, p. 182).



Figura 8 – Escola Normal de Visconde do Rio Branco, s. d.[70]

1.2. Nos cursos normais

O ensino de Música nos cursos normais de Minas Gerais manteve-se constante ao longo da primeira metade do século XX. A legislação aprovada em 1906 comportava a cadeira de Música como uma das seis disciplinas integrantes da formação dos professores primários (Gatti Júnior; Guimarães, 2019, p. 195)[71]. Em 1916, o Decreto estadual n. 4.524, ampliou a duração do curso normal para 4 anos e o integrou com 14 disciplinas, dentre as quais a Música (Gatti Júnior; Guimarães, 2019, p. 198)[72]. Em 1946, a Lei Orgânica do Ensino Normal (Decreto-Lei 8530), estabelecida em âmbito federal, foi acompanhada por dois decretos-leis estaduais (1666 e 1873), que estabeleciam as 16 disciplinas do 2º ciclo (correspondente ao atual ensino médio), estando a Música representada pelo Canto Orfeônico[73], e as disciplinas do 3º ciclo (que se

[70] Imagem disponível em: https://www.rmgouvealeiloes.com.br/peca.asp?ID=1199038&ctd=71. Acesso em: 20 fev. 2026.
[71] As demais cadeiras eram: "1ª. Português e Francês; 2ª. Aritmética, Geometria e Escrituração Mercantil; 3ª. Geografia, História e Educação Moral e Cívica; 4ª. Noções gerais de Física, Química, História Natural e Higiene; [...]; 6ª. Desenho linear e a mão livre. Percebe-se a supressão da cadeira de Pedagogia (em termos de aulas para o ensino teórico, porque a prática pedagógica permanecia) [...]". (Gatti Júnior; Guimarães, 2019, p. 196).
[72] As demais cadeiras eram: "Português; Aritmética e Escrituração Mercantil; Geografia Geral e Corografia do Brasil; [...] Desenho e Caligrafia; Costura e Trabalhos de Agulha, Trabalhos Manuais; Ginástica; Geometria e Desenho Linear; Noções de História Natural; Noções de Física e Química; História Geral e do Brasil e Educação Moral e Cívica; Francês; Pedagogia e Higiene." (Gatti Júnior; Guimarães, 2019, p. 198).
[73] As demais cadeiras eram: "1. Português, 2. Matemática, 3. Geografia Geral, 4. Geografia do Brasil, 5. História Geral, 6. História do Brasil, 7. Ciências Naturais, 8. Noções de Anatomia e Fisiologia Humanas, 9. Desenho e Caligrafia, [...] 11. Trabalhos Manuais e (ou Economia Doméstica ou Atividades Econômicas da Região), 12. Educação Física (acrescida de recreação e jogos no 3º e 4º anos), 13. Psicologia e Pedagogia, 14. Didática e Prática de Ensino, 15. Desenho, 16. Noções de Higiene" (Gatti Júnior; Guimarães, 2019, p. 202).

equiparava às faculdades de Filosofia), com 13 disciplinas, entre as quais Música e Canto (Gatti Júnior; Guimarães, 2019, p. 202-203)[74].

Nova – e relevante – mudança ocorreu no ensino normal em 1961, em função da aprovação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (de número 4.024). A regulamentação dessa Lei em Minas Gerais ocorreu através do Decreto 6879, de 1963, o qual deslocou a disciplina Música para a condição de optativa (Gatti Júnior; Guimarães, 2019, p. 206).

Verifica-se, portanto, que no âmbito do ensino formal em Minas Gerais do início do século XX até o final da década de 1960, a educação musical concentrou-se bastante na prática do canto. O repertório adotado no ensino do canto não se restringia a hinos patrióticos. Progressivamente, incorporou expressões musicais consideradas "folclórico" ou "populares", processo ligado ao movimento intelectual de valorização da cultura nacional iniciado ainda nos anos 1920. Pesquisadores e educadores influenciados por Mário de Andrade defenderam que a escola deveria preservar e difundir manifestações musicais consideradas autênticas manifestações do povo brasileiro. Assim, cantigas de roda, modinhas, toadas rurais e melodias associadas a tradições regionais passaram a integrar cancioneiros escolares e manuais pedagógicos. Um artigo de Mário de Andrade publicado no jornal *Diário Nacional* em 2 de abril de 1931 "elogia o professor [Fabiano Lozano] e o conteúdo do seu material por incluir conhecimento de teoria, base harmônica, acordes tonais e cadências, sem excluir as melodias populares." (Passos, 2021, p. 5).

Não obstante, muitas musicalidades afro-brasileiras e indígenas foram filtradas ou "branqueadas" em arranjos escolares, assim como contextualizações rituais ou gestualidades forma suprimidas, sendo a música reduzida à dimensão melódica e/ou rítmica. Também não havia espaço para improvisação, pois era valorizada a execução coletiva de forma padronizada. Assim, as músicas dos grupos populares, quando transpostos ao espaço escolar mineiro da primeira década do século XX, sofreram forte enquadramento pedagógico e nacionalizante[75].

---

[74] As demais cadeiras eram: "1. Português, 2. Matemática, 3. Física e Química, 4. Anatomia e Fisiologia Humanas, [...], 6. Desenho e Artes Aplicadas, 7. Educação Física, Recreação e Jogos, 8. Biologia Educacional, 9. Sociologia Educacional, 10. Higiene (ou Educação Sanitária ou Puericultura), 11. Metodologia do Ensino Primário, 12. História e Filosofia da Educação, 13. Prática de Ensino." (Gatti Júnior; Guimarães, 2019, p. 202-203).

[75] Algumas questões decorrentes desse enquadramento infelizmente perduram até os dias de hoje: "[...] a ênfase que se deu ao canto no âmbito escolar [...] não abrange todas as dimensões que a música oferece ao processo educacional, porém, ainda hoje, prevalecem na concepção de muitos professores, especialmente aqueles que lecionam nas escolas de educação infantil. Conforme constatei nas universidades em que atuei como professora dos cursos de Pedagogia, diversos professores ainda acreditam que, ao fazerem uso de músicas de cultura infantil, já estão incluindo a música em suas práticas pedagógicas. Nos dias atuais, a ênfase dada ao canto escolar perdura nas práticas de muitas professoras, incutindo canções de comandos, ordens, hábitos, valores, crenças, disciplina ou, ainda, como suporte para ensinar conteúdos de outras disciplinas." (Esperidião, 2011, p. 122).

Ademais, o ensino de música na educação básica, mesmo no âmbito das escolas normais, não incluía a prática instrumental, da composição e da regência. Tais formações foram assumidas, na primeira metade desse século, pelas bandas e pelas escolas de música, sendo a seguir também ministradas pelos conservatórios.

2. A aprendizagem musical em instituições não formais

No campo musical, na primeira metade do século XX, as instituições musicais de Visconde do Rio Branco, que inclusive dedicavam-se ao ensino não formal da música, estruturaram-se a partir de distintos, mas complementares, manifestações: as bandas, responsáveis pela difusão social da música; os novos espaços urbanos de performance, vinculados ao lazer moderno e às festividades públicas; as expressões folclóricas, sobretudo aquelas de cunho afrodiaspórico.

Essas instituições não apenas produziram músicos, mas organizaram formas de sociabilidade e construção identitária. A música funcionou como mediadora entre tradição e modernidade, articulando práticas religiosas, civis e educativas. Assim, o caso rio-branquense exemplifica o papel dessas instituições musicais na constituição da cultura urbana do interior mineiro, evidenciando como elas acompanharam — e ajudaram a produzir — os processos de urbanização e modernização social no Brasil republicano.

2.1. A música sacra

Parcela das atividades musicais na antiga vila e depois município de Visconde do Rio Branco mantinham forte vínculo com as práticas religiosas, sobretudo no âmbito do catolicismo. A virada do século XX foi perpassada por significativas mudanças nessas práticas, a começar pela reedificação da Igreja Matriz da sede urbana, que começou a ser reconstruída em 1907, sendo concluída. em 1917.



Figura 9 – Antiga Matriz de São João Batista, demolida em 1906, ao lado do prédio da Prefeitura, inaugurado em 1902.[76]



Figura 10 – Igreja Matriz de Visconde do Rio Branco, inaugurada em 1917. Fotografia s. d.[77]

No mesmo período, verificava-se uma alteração das práticas musicais litúrgicas no Brasil, especialmente após o movimento de reforma musical católica inspirado pelo Motu Proprio *Tra le Sollecitudini*, apresentado em 22 de novembro de 1903 – dia de Santa Cecília,

[76] Imagem extraída de: https://www.youtube.com/watch?v=LKyaBy8y6H4&t=946s. Acesso em: 21 fev. 2026.
[77] Imagem disponível em: https://wwwnovojornalconscienciadamata.blogspot.com/2012/10/visconde-do-rio-branco-minas-gerais_5.html. Acesso em: 19 fev. 2026.

padroeira dos músicos – pelo papa Pio X. Assim, "A preeminência do canto gregoriano, as restrições quanto à instrumentação, a polifonia de Palestrina como paradigma estético, assim como o estímulo às novas composições, estão ali explicitadas como normas a serem seguidas em toda a Igreja Católica." (Teixeira, s. d.). Após a normativa de Pio X para a música sacra católica,

> [...] outras instruções foram emanadas da Santa Sé: *O Regulamento para música sacra em Roma* (1912) trouxe esclarecimentos e regras complementares. O *Codex juris canonici* (1917) contém apenas ordenanças de caráter geral. Na constituição apostólica de Pio XI, *Divini cultus sanctitatem* (1928), certos aspectos particulares foram novamente destacados, especialmente o treinamento musical do clero, o coro litúrgico, o canto comunitário e a execução do órgão. Assim, duas vezes em 25 anos os Papas fizeram pronunciamentos autoritativos acerca da música sacra. (Fellerer, 1979, p. 195-196 *apud* Teixeira, s. d.)[78].

A recepção do Motu Proprio *Tra le Sollecitudini* e documentos canônicos subsequentes não ocorreu de modo imediato nem homogêneo no Brasil, mas articulou-se a processos mais amplos de romanização da Igreja, reforma disciplinar do clero e redefinição estética da música sacra. As resistências estavam associadas às tendências da prática musical litúrgica oitocentista, fortemente marcadas pela permeabilidade entre estilos religiosos e teatrais, característica herdada tanto do barroco luso-brasileiro quanto da ópera difundida do século XIX. Dessa maneira, missas solenes frequentemente empregavam orquestras, linguagem melódica operística e repertórios influenciados por compositores italianos. Tal cenário configurava precisamente aquilo que Roma passou a classificar como "abuso" litúrgico — isto é, a teatralização do culto (Matos, 2015).

O texto assinado por Pio X em 1903 também incentivou a reorganização dos coros paroquiais. Foi nesse contexto que a criação ou consolidação de coros dedicados à padroeira dos músicos, Santa Cecília, tornou-se prática recorrente em paróquias brasileiras. Também em Visconde do Rio Branco foi criado, em 1928, o Coro Santa Cecília na Igreja Matriz da paróquia de São João Batista. Essa fundação foi promovida pelo maestro Hostílio Soares, que nesse mesmo ano retornara a Visconde do Rio Branco, após sua formação musical no Rio de Janeiro.

O maestro Hostílio Soares também compôs peças musicais sacras para este coro: "São peças funcionais curtas, com várias formações vocais, todas com texto em latim, conforme a maneira de celebração litúrgica da época. As duas principais peças desta época são a Missa São

[78] A referência completa da obra citada é: FELLERER, Karl Gustav. *The History of Catholic Church Music*. Westport, CT: Greenwood Press, 1979 [1961].

João Batista e a Missa de Sábado Santo.” (Oliveira, 2002, p. 168). A biografia deste maestro pode ser assim sintetizada:

> Hostílio Soares (1898-1988), natural de Visconde do Rio Branco/MG [era] Filho de Theodolindo José Soares, mestre de banda daquela cidade e que atualmente dá nome ao conservatório estadual de Visconde do Rio Branco (Conservatório Estadual de Música Prof. Theodolindo José Soares). Hostílio Soares estudou no antigo Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro/RJ) entre os anos de 1923 e 1928. Em Visconde do Rio Branco/MG, fundou e dirigiu a Escola de Música Francisco Braga e o Coro Santa Cecília, da Matriz de São João Batista. Mudou-se para Belo Horizonte em 1931 e foi um dos regentes da antiga Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte e fez sua estreia como compositor em 1932 à frente desta orquestra, no Teatro Municipal desta cidade (atual Teatro Francisco Nunes). Obteve diversos prêmios em concurso entre compositores residentes em Minas Gerais instituído oficialmente pelo Governo de Minas Gerais (1951, 1961, 1962, 1963 e 1964) e em 1954 dirigiu em Belo Horizonte a estreia mundial da ópera ‘O sertão’, do Maestro Fernand Jouteux. A partir da década de 70 retirou-se do cenário musical, dedicando-se à restauração e revisão de suas obras. (Brandão; Azevedo, 2020, p. 191-192).

Oiliam José, em sua monografia sobre o município de Visconde de Rio Branco, informa ainda que

> Há um importante fato na pesquisa musical rio-branquense: a descoberta da peça dada como desaparecida. Em 1954, foi encontrado pelo maestro Hostílio Soares, no Coro de Santa Cecília, da Igreja Matriz, o texto do *Te Deum* de Francisco Manoel da Silva, tido como desaparecido pelos musicólogos brasileiros. Havia sido copiado por padre Antonio Raymundo Nonato de Carvalho, quando ainda seminarista, e teria sido composto para a inauguração da estátua equestre de D. Pedro I, na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro! (José, 1982 [1952], p. 399).

O processo reformador da música litúrgica católica no Brasil alcançou plena institucionalização apenas décadas depois da apresentação do Motu Proprio e mais de 10 anos após da criação do Coro Santa Cecília em Visconde do Rio Branco. Foi em 1939, por ocasião da realização do Concílio Plenário Brasileiro, que as normas indicadas nesse documento foram convertidas em legislação eclesiástica nacional.

Em paralelo, é importante destacar que, a despeito das orientações mais gerais provindas da Santa Sé e dos bispos brasileiros, os coros paroquiais mineiros da primeira metade do século XX apresentavam repertório híbrido, resultante do encontro entre tradição europeia e práticas musicais locais.

> O canto religioso popular era, portanto, toda a música vocal escrita em latim ou vernáculo que possuísse texto fácil, capaz de expressar a doutrina da fé católica em melodias simples, mas que guardassem a gravidade e a dignidade da liturgia. Suas características musicais estavam intimamente relacionadas à índole do povo que o compôs. Este canto não poderia guardar características profanas ou teatrais, pelo contrário, seria tão mais santo quanto se aproximasse do cantochão. Poderia ser cantado com acompanhamento instrumental e seu uso era estimulado, sobretudo, nas funções litúrgicas não-solenes e em exercícios de piedade (Duarte, 2016, p. 101).

Assim, por exemplo, a cada mês de maio, em Visconde do Rio Branco,

> As coroações [de Nossa Senhora] se verificam tanto na Matriz como nas capelas de bairros e na zona rural.
> Fogos de artifício, cantigas e cartuchos (brindes que a coroadeira oferece aos anjinhos após a coroação) continuam mantendo a tradição.
> Muitos rio-branquenses ausentes procuram visitar a cidade nessa época para assistir ao espetáculo. (Lima, 1995, p. 117).



Figura 11 – Procissão católica em Visconde do Rio Branco, s. d.[79]

[79] Imagem disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LKyaBy8y6H4&t=946s. Acesso em: 21 fev. 2026.



Figura 12 – Coração de Nossa Senhora na Igreja Matriz de Visconde do Rio Branco. s. d. [80]

O Coro Santa Cecília provavelmente seguiu esse padrão, articulando cantochão e repertório gregoriano simplificado, incentivado pela reforma litúrgica do início do século; missas e motetos polifônicos de compositores italianos e brasileiros difundidos por editoras religiosas; hinos devocionais populares, cantados em português, especialmente em novenas e procissões; cantos penitenciais e responsórios ligados à Semana Santa, tradição particularmente forte em Minas Gerais.

2.2. Corporações musicais e saraus

Desde o final do século XIX, bandas de músicas se estabeleceram em Visconde do Rio Branco. Uma delas era a Sociedade Filarmônica, que se apresentava nas festas mais importantes do município[81]. Em 1905, por iniciativa de Adriano Telles, formou-se a "Phylarmonica Carlos Gomes".

> Foi seu primeiro presidente o comendador José Teixeira Costa. Regeu-a inicialmente o maestro Elias Antonio da Costa, natural dos Açores. A esse tempo, Rio Branco podia contar com a colaboração de ótimos musicistas,

[80] Imagem disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LKyaBy8y6H4&t=946s. Acesso em: 22 fev. 2026.
[81] "[...] verificamos que as festas religiosas e as apresentações de teatro eram umas das possibilidades de reunião coletiva [no município de Visconde do Rio Branco]. No ano de 1897, foram publicadas neste jornal [*O Rio Branco*] notícias sobre a organização da festa do Sagrado Coração de Jesus, em que se dizia que dois moradores de Visconde do Rio Branco estavam incumbidos de arrecadar fundos para a realização da solenidade. Além da missa, a distribuição de prendas, procissões e a apresentação musical da Sociedade Filarmônica estavam entre as programações da festividade." (Campos, 2018, p. 29).

> salientando-se os nomes do padre Antonio Raymundo Nonato de Carvalho, tenente Theodolindo José Soares, maestro Elias Antonio da Costa, José Apolinário, João Eulálio Lage e outros. (José, 1982 [1952], p. 397).



Figura 13 – Sociedade Beneficente Philarmônica Carlos Gomes (1914).[82]

Posteriormente, foi fundada a Banda do Clube do Commercio e Arte, regida pelo maestro Theodolindo José Soares (Campos, 2018, p. 73). De acordo com Oiliam José, "Embora amigos íntimos, os dois referidos maestros faziam com que suas bandas mantivessem acessa rivalidade. Com isso, cada uma procurava superar a outra e permitir que o povo pudesse assistir a magníficos espetáculos musicais." (José, 1982 [1952], p. 397).

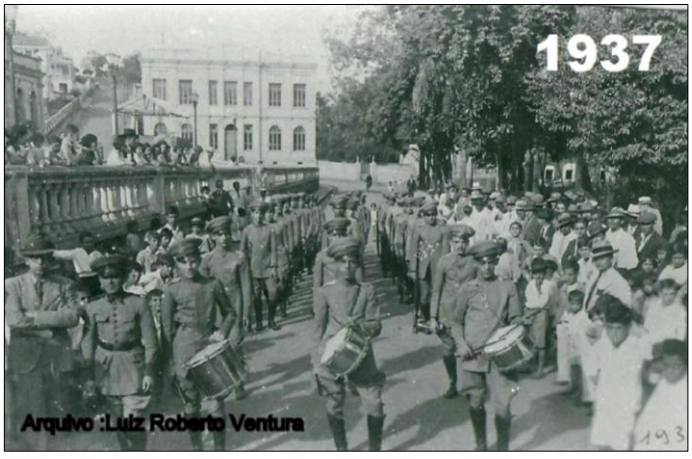
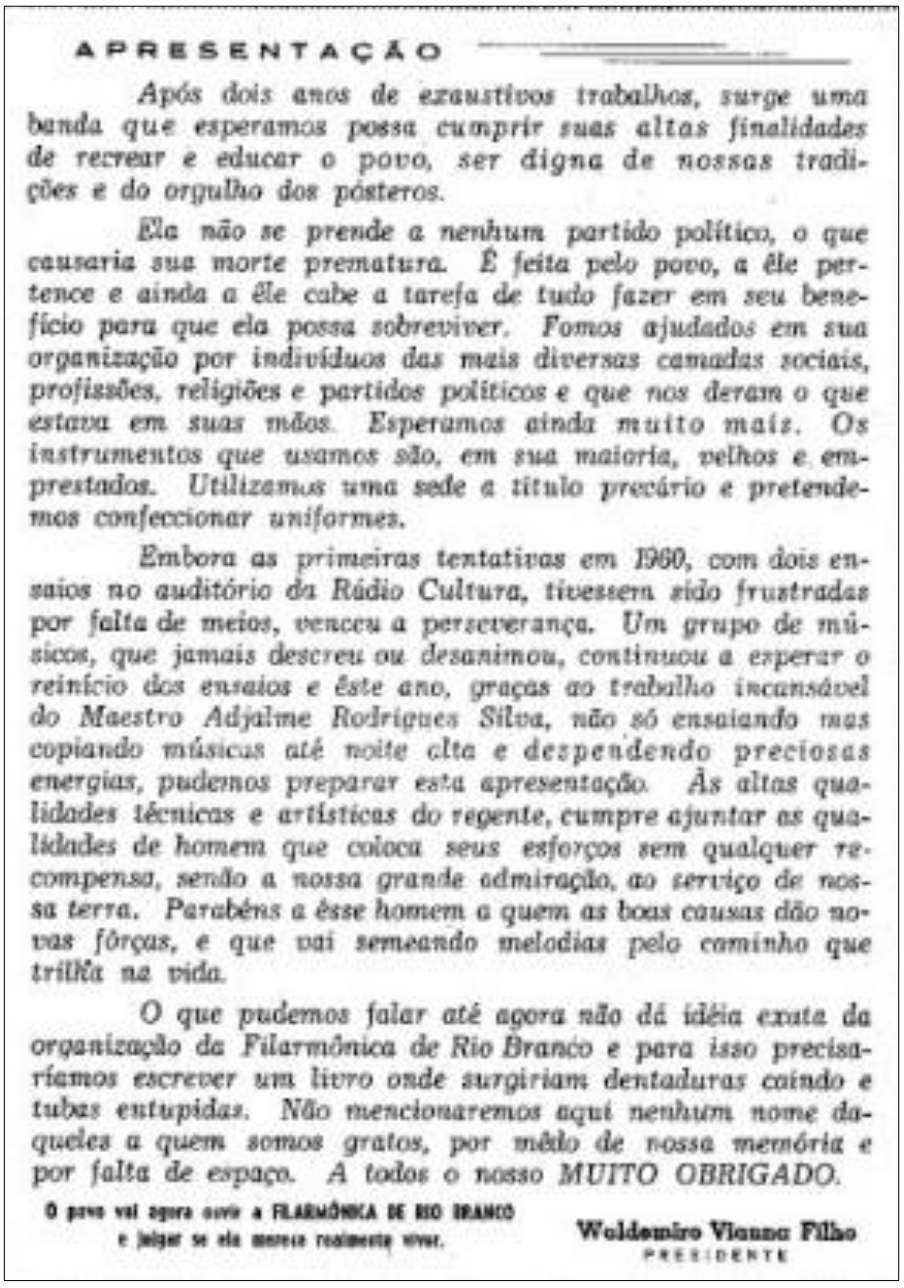


Figura 14 – Apresentação de corporação musical em Visconde do Rio Branco (1937). [83]

[82] Imagem disponível em: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=235745259892770&set=pb.100063565247616.-2207520000&type=3. Acesso em: 17 fev. 2026.

[83] Imagem disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LKyaBy8y6H4&t=946s. Acesso em: 23 fev. 2026.

Em 1961, surgiu a Filarmônica de Rio Branco, assim apresentada por seu presidente Waldomiro Viana Filho[84]:



APRESENTAÇÃO

Após dois anos de exaustivos trabalhos, surge uma banda que esperamos possa cumprir suas altas finalidades de recrear e educar o povo, ser digna de nossas tradições e do orgulho dos pósteros.

Ela não se prende a nenhum partido político, o que causaria sua morte prematura. É feita pelo povo, a êle pertence e ainda a êle cabe a tarefa de tudo fazer em seu benefício para que ela possa sobreviver. Fomos ajudados em sua organização por indivíduos das mais diversas camadas sociais, profissões, religiões e partidos políticos e que nos deram o que estava em suas mãos. Esperamos ainda muito mais. Os instrumentos que usamos são, em sua maioria, velhos e emprestados. Utilizamos uma sede a título precário e pretendemos confeccionar uniformes.

Embora as primeiras tentativas em 1960, com dois ensaios no auditório da Rádio Cultura, tivessem sido frustradas por falta de meios, venceu a perseverança. Um grupo de músicos, que jamais descreu ou desanimou, continuou a esperar o reinício dos ensaios e êste ano, graças ao trabalho incansável do Maestro Adjalme Rodrigues Silva, não só ensaiando mas copiando músicas até noite alta e despendendo preciosas energias, pudemos preparar esta apresentação. Às altas qualidades técnicas e artísticas do regente, cumpre ajuntar as qualidades de homem que coloca seus esforços sem qualquer recompensa, senão a nossa grande admiração, ao serviço de nossa terra. Parabéns a êsse homem a quem as boas causas dão novas fôrças, e que vai semeando melodias pelo caminho que trilha na vida.

O que pudemos falar até agora não dá idéia exata da organização da Filarmônica de Rio Branco e para isso precisaríamos escrever um livro onde surgiriam dentaduras caindo e tubas entupidas. Não mencionaremos aqui nenhum nome daqueles a quem somos gratos, por mêdo de nossa memória e por falta de espaço. A todos o nosso MUITO OBRIGADO.

O povo vai agora ouvir a FILARMÔNICA DE RIO BRANCO e julgar se ela merece realmente viver.

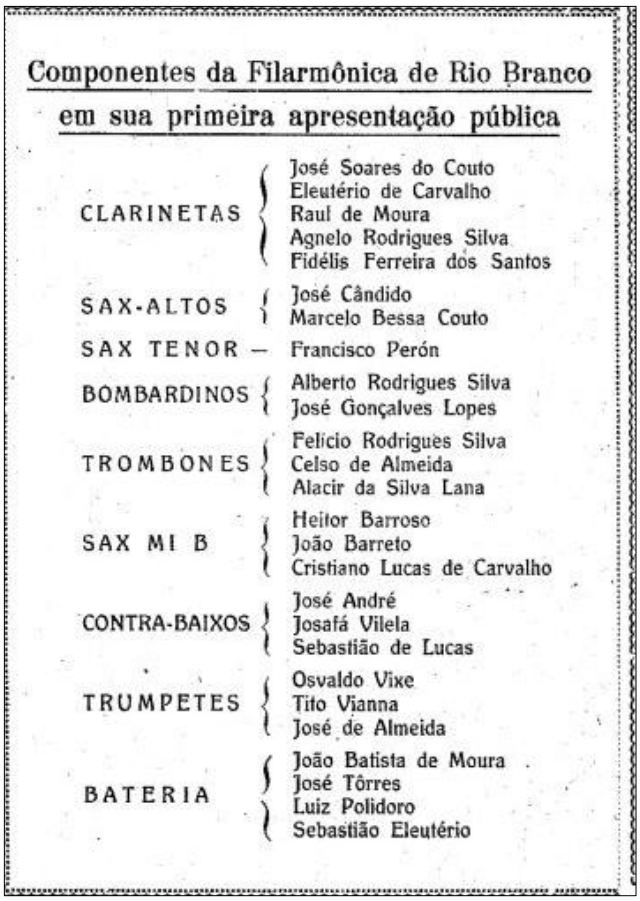
Waldomiro Vianna Filho
PRESIDENTE

Figura 15 - Apresentação experimental da Filarmônica de Rio Branco (1961).[85]

[84] A grafia do sobrenome Viana aparece nas fontes e na bibliografia consultada de duas maneiras: com apenas uma letra "n" (Viana) e com 2 letras "n" (Vianna). Na impossibilidade de consulta ao registro civil dos integrantes da família, optamos pela grafia mais recorrente na língua portuguesa.

[85] Imagem disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=219630174837612&set=pb.100063565247616.-2207520000. Acesso em: 17 fev. 2026.

Simultaneamente, a Filarmônica do Rio Branco portava a seguinte composição:



Componentes da Filarmônica de Rio Branco em sua primeira apresentação pública

CLARINETAS	José Soares do Couto Eleutério de Carvalho Raul de Moura Agnelo Rodrigues Silva Fidélis Ferreira dos Santos
SAX-ALTOS	José Cândido Marcelo Bessa Couto
SAX TENOR	Francisco Perón
BOMBARDINOS	Alberto Rodrigues Silva José Gonçalves Lopes
TROMBONES	Felício Rodrigues Silva Celso de Almeida Alacir da Silva Lana
SAX MI B	Heitor Barroso João Barreto Cristiano Lucas de Carvalho
CONTRA-BAIXOS	José André Josafá Vilela Sebastião de Lucas
TRUMPETES	Osvaldo Vixe Tito Vianna José de Almeida
BATERIA	João Batista de Moura José Tôrres Luiz Polidoro Sebastião Eleutério

Figura 16 – Instrumentos e musicistas da apresentação experimental da Filarmônica de Rio Branco (1961).[86]

Waldomiro Viana Filho integrava a tradicional família Viana de Visconde do Rio Branco, portadora de uma marcante trajetória musical. Segundo o radialista Antônio Carlos Gomes, Sebastião Viana, por exemplo, foi assistente de Villa-Lobos e regente da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. É pai do famoso cantor, compositor e multi-instrumentista Marcus Viana. Já o maestro Tito Viana foi um dos fundadores da Sociedade Musical 13 de Maio[87], sendo seu regente durante décadas.

Verifica-se assim a importância de algumas famílias de musicistas no município de Visconde do Rio Branco: além dos Viana, também os Soares tinham papel de destaque no campo musical, a exemplo das atividades capitaneadas por Hostílio Soares e seu pai Theodolindo José Soares, anteriormente mencionados (Campos, 2018, p. 73).

---

[86] Imagem disponível em: https://www.facebook.com/photo/?fbid=219630174837612&set=pb.100063565247616.-2207520000. Acesso em: 17 fev. 2026.

[87] Esta Sociedade foi fundada em 1977, portanto fora do marco temporal privilegiado por esta dissertação.



Figura 17 - Apresentação musical em sarau promovido pela família Viana em Visconde do Rio Branco.[88]

No texto transcrito na página anterior, o presidente Waldomiro Viana Filho cita como maestro da Filarmônica Rio Branco o musicista Adjalme Rodrigues da Silva, professor da Escola Nacional de Música e oboísta da Sinfônica Brasileira. Ele também atuou como maestro da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro entre 1949 e 1957, regendo as apresentações ao vivo dessa corporação musical nas rádios cariocas (Corpo de Bombeiros Militar do Estado do Rio de Janeiro, 2021, p. 117). Em depoimento sobre sua participação na banda do Corpo de Bombeiros da cidade do Rio de Janeiro, Antônio Cândido Sobrinho afirmou:

> Ele era fantástico, e eu acredito que hoje as pessoas cometem uma injustiça ao não lembrarem dele, porque ele inovou, revolucionou o repertório de banda de música. Não sei por que a pessoas não lembram disso. As bandas antigamente tocavam mais trechos de óperas, repertórios simples. O Adjalme achou que aquele repertório estava antiquado para a Banda, e com ele começamos a tocar um outro repertório. (Sobrinho apud Corpo de Bombeiros Militar do Estado do Rio de Janeiro, s. d.).

Em outro depoimento, é possível ler o seguinte relato sobre o maestro:

> *Entrevistador: Quando o sr. entrou, o maestro era o Adjalme?*
> Carlos Gomes: Sim, e ele adotou uma coisa muito importante para a Banda: um repertório sinfônico. Tocava-se sempre coisas mais popularescas e com ele começou-se a tocar Beethoven, entre outros. A Banda teve o apoio de muitos músicos de orquestras. O próprio Adjalme era um grande oboísta da Sinfônica. (Gomes *apud* Corpo de Bombeiros Militar do Estado do Rio de Janeiro, s. d.)

[88] Imagem disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LKyaBy8y6H4&t=946s. Acesso em: 21 fev. 2026.



Figura 18 – Filarmônica Rio Branco. s. d.[89]

As corporações musicais do município de Visconde do Rio faziam parte de uma importantíssima experiência sociocultural das cidades interioranas brasileiras: as bandas civis como espaços de formação musical gratuita, sociabilidade masculina e participação comunitária. Além de promoverem ensino instrumental, tais agrupamentos atuavam em procissões religiosas, comemorações cívicas e eventos públicos, contribuindo para a construção simbólica da identidade urbana. Nesse contexto, a música assumia função pedagógica e moralizante, associada aos ideais republicanos de civilidade e progresso.



Figura 19 – Apresentação de banda em praça da cidade de Visconde do Rio Branco, s. d.[90]

A expansão das instituições musicais acompanhou também a transformação dos espaços urbanos de sociabilidade. Relatos históricos indicam a existência de uma orquestra em Visconde

[89] Imagem disponível em: http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/fotografico/M-12.21/29739.jpg. Acesso em: 19 fev. 2026.
[90] Imagem disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LKyaBy8y6H4&t=946s. Acesso em: 21 fev. 2026.

do Rio Branco vinculada ao Cine-Brasil, dirigida em determinado momento pela pianista Julieta Braga, evidenciando a inserção da música nas novas formas de lazer associadas à modernidade urbana, como o cinema (Campos, 2018, p. 73)[91].

A presença de conjuntos musicais em salas cinematográficas era prática comum nas primeiras décadas do século XX, quando músicos executavam repertórios ao vivo antes ou durante as exibições. Tal atividade ampliava o campo de atuação profissional dos instrumentistas e conectava a produção musical local às transformações tecnológicas e culturais do período.

Esse processo reflete o que Marcos Napolitano (2005) denomina "modernização cultural mediada", na qual formas tradicionais de prática musical coexistem com novas tecnologias e circuitos de entretenimento. Em Visconde do Rio Branco, bandas, coros religiosos e cinema não constituíam esferas completamente separadas, mas espaços interligados de produção cultural.

Paralelamente, as apresentações públicas em praças – frequentemente sob a forma de retretas – reforçavam o caráter comunitário da música. Essas execuções ao ar livre constituíam momentos regulares de convivência social, difundindo repertórios que transitavam entre dobrados militares, valsas e peças de tradição europeia adaptadas ao gosto popular urbano.

A partir da década de 1940, mudanças tecnológicas e culturais começaram a impactar a centralidade das retretas. A expansão do rádio, posteriormente da televisão, e a diversificação das formas de entretenimento reduziram gradualmente o papel das apresentações musicais ao ar livre como principal meio de fruição musical coletiva. Ainda assim, as retretas permaneceram como práticas simbólicas importantes, associadas à memória urbana e às tradições locais. Em muitos casos, passaram a ocorrer em ocasiões festivas específicas, preservando seu caráter patrimonial e evocativo.

2.3. Manifestações folclóricas e populares

Mas e quanto às expressões musicais consideradas folclóricas? O município de Visconde do Rio Branco, ao longo do século XX, comportou importantes expressões da cultura negra:

> Com a criação de fazendas, principalmente de café, muitos negros escrav[izados] foram para esta região trabalhar na lavoura. Boa parte dos escravos veio das antigas minas de ouro, trazendo para a região tradições das áreas mineradoras, como as festas de reis negros e as histórias de Chico Rei.

[91] Essa orquestra "teria funcionado antes da inserção do cinema falado, que começou ser introduzido no Cine-Brasil nos anos de 1930." (Campos, 2018, p. 72).

> A região é rica em manifestações culturais de matriz africana, são vários Congados, Caxambus, Reisados, terreiros diversos, dentre as quais destacamos o Congado do Visconde do Rio Branco como metonímia das construções simbólicas dos africanos e seus descendentes.
> O Congado de Visconde do Rio Branco foi fundado por Salvador Muniz, na comunidade do Morro da Tia Velha, bairro Filipinho, aproximadamente em 1897. Mais conhecido como Seu Dodô, Salvador Muniz era africano, criado desde menino pela família Camilo de Moura em Ubá. Ao se mudar para o município vizinho, criou o primeiro Congado em Visconde do Rio Branco e o Centro de Umbanda Terreiro Caboclo Estrela do Oriente. As tradições orais registram que a fundação do Congado aconteceu ao mesmo tempo do Centro de Umbanda, sendo ambos complementares. (Fonseca, 2018, p. 261).



Figura 20 – Congado de Visconde do Rio Branco, s. d., acompanhada da frase: "Congado da Maria do Dodô a maior expressão viva do nosso folclore". (Lima, 1995, p. 118).

Informação semelhante é apresentada no livro *Atualidades Rio-Branquenses*:

> Todo ano, nas ruas da cidade, uma nova edição do Congado do Velho Dodô, que ao falecer ficou sendo da Velha Maria do Dodô, que ao morrer teve na filha Rosário a sucessora.
> O Congado sai no mês de maio, num domingo próximo ao dia 13. Vem do Morro da Tia Velha.
> O Congado de Nossa Senhora do Rosário nasceu com Rio Branco. Sua história é a história da cidade de Rio Branco. Sua vida faz parte integrante da vida de nossa cidade.
> Se Rio Branco é uma cidade centenária, o nosso Congado também o é.
> Sim, há mais de 100 anos o nosso Congado existe. Nunca, jamais, deixou de sair. Nunca deixou de desfilar. Ainda que as roupas fossem rôtas, descoradas, rasgadas, velhas, encardidas, não importava, lá estava o Congado. Não importa a indumentária, importa sim o culto ao passado, o amor à raça, a tradição de um povo.
> Afinal de contas, é a nossa cultura que está nas ruas. Uma das mais autênticas e interessantes amostras de nossa cultura popular. (Lima, 1995, p. 118).

Uma peculiaridade do Congado de Visconde de Rio Branco, conforme registrado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico de Minas Gerais (IEPHA) em 2024, é "a

presença de uma Rainha Ginga, nos municípios São Domingos do Prata e Visconde do Rio Branco." (IEPHA, 2024, p. 56). Essa presença também foi detectada pela historiadora Mariana Fonseca: "Além dos diversos elementos que conectam o Congado de Visconde do Rio Branco às visões políticas e religiosas centro-africanas, temos ali a Rainha Ginga como um título central desta manifestação." (Fonseca, 2018, p. 261). A pesquisadora explicita:

> Sabemos que as fontes europeias setecentistas e a literatura posterior descreveram Ginga Bandi como uma rainha que preferia ser chamada de rei, como uma mulher que travestia seus amantes, obrigando-os a se vestirem e se comportarem como donzelas. A sexualidade ambígua da rainha angola é um dos traços de seu comportamento mais ressaltado pela literatura e historiografia. É interessante observar como este aspecto de sua personalidade multivalente foi retido pela memória coletiva da diáspora negra e reelaborado pelos afrodescendentes de Visconde do Rio Branco. (Fonseca, 2018, p. 267)

O Congado de Visconde do Rio Branco porta a memória da rainha Ginga também em suas músicas. Um de seus louvores possui a seguinte letra:

> Lá vai, lá vai
> Deixa a minha rei passar
> Lá vai, lá vai
> Deixa a minha rei passar
> (*apud* Fonseca, 2018, p. 267)

A expressão "minha rei" denota a condição singular da rainha Ginga, simultaneamente rei e rainha.

Contudo, toda essa importante construção político-cultural afro-diaspórica local passou despercebida à parcela dos pesquisadores que se voltaram às expressões folclóricas de Visconde do Rio Branco no período abarcado por esta dissertação. Alguns consideraram até mesmo inexpressivas as manifestações culturais negras na região, que eram compreendidas na época como folclore. Assim, por exemplo, um comentário publicado em 1973 na *Revista Brasileira de Folclore* sobre o livro *Os Sertões do Leste (Estudo de uma região – a Mata)*, de autoria de Paulo Mercadante[92], afirma a precariedade de manifestações folclóricas específicas da Zona da Mata Mineira:

> [...] o autor começa a exposição com a afirmativa: 'a Mata é pobre em tradição' porque 'o rápido devassamento e prosperidade de apenas meio século não possibilitaram a formação de festas genuínas.' [...] As festas populares, 'originadas da região central, acabaram por fundir-se àquelas que acompanharam o café'. E, nestas, Paulo Mercadante destaca as congadas, que ainda hoje representam o fato folclórico mais importante da literatura oral de

[92] Publicado pela Editora Zahar em 1974.

> Minas Gerais. [...] Prova disso são as pesquisas pessoais que o autor efetuou em vários municípios da região (porque Paulo Mercadante não se limita ao documento escrito): em Santa Luzia de Carangola, Visconde do Rio Branco, Senador Firmino, Cataguases e muitos outros lugares interioranos do Leste mineiro. (Guimarães, 1973, p. 78)

E em discordância à resenha publicada na *Revista Brasileira de Folclore*, o livro *Atualidades Rio-Branquenses* afirma:

> Antigamente, existiam em Rio Branco muitas festas, promoções, desfiles. Era a cultura popular, correndo livre, inocente, alegre.
> Com o passar do tempo, fomos perdendo algumas pérolas de nossa cultura popular. A começar pelo carnaval de rua... passando pelas coroações de maio, o Congado, as festas juninas – de São João, como na época do Sr. Antônio Soares, ou de Santo Antônio ou as de São Pedro, com barraquinhas, quentões, pau-de-sebo, quadrilhas, forró, e o ingrediente principal: alegria. Tínhamos ainda mais antigamente as folias, aliás, em alguns cantinhos da zona rural ainda tem algum vestígio. Ainda uma ou outra pessoa entoa umas cantigas herdadas pelos avós que eram cantadores de folia.
> Muito comum na zona rural também a 'festa da Bandeira de Cana' ou da 'Bandeirada'. Dava-se quando terminava o corte do último canavial de uma fazenda. À noite, em comemoração, os caminhos transportavam a cana 'embandeirados' de pendões de cana. (Lima, 1995, p. 117).

Cabe ainda mencionar a forte tradição sanfoneira do município, como indicadona fotografia reproduzida a seguir, sobre a qual o jornalista Cleber Lima, residente em Visconde do Rio Branco, concedeu o seguinte depoimento: "Havia uma tradicional festa do padroeiro do município, São João Batista, promovida e patrocinada pelo senhor Antônio Soares, com a presença de seu amigo e compadre, Luiz Gonzaga, o Rei do Baião que era a atração principal. Na oportunidade sanfoneiros e violeiros locais e regionais se revezavam. Esta foto postada foi durante a mencionada festa quando o Luiz Gonzaga aparece entre a dupla caipira local: Marcelo e Peruzinho." No livro *Atualidades Rio-Branquenses,* é possível ler: "Marcelo e Peruzinho (Antônio Ferreira Viçoso) foram os precursores da música sertaneja em Rio Branco. Nesse gênero musical, sobressaíram nomes como Horizonte e Oriente, Pinguço e Pingucinho, Walmir e Jadir, Miro e Mirinho, Pingo d'Água e Sereninho, Jeque e Jaquinho" (Lima, 1995, p. 97). Outro morador da cidade, o radialista Antônio Carlos Gomes, declarou que as festas de São João, "organizadas pelo comerciante Antônio Soares, ocorriam em seu engenho de açúcar. O Rei do Baião vivia o auge da carreira e estreitou sua ligação afetiva com a cidade como padrinho de um dos filhos do organizador da festa".[93]

[93] Em conversa com o autor desta dissertação em 22 de fevereiro de 2026.

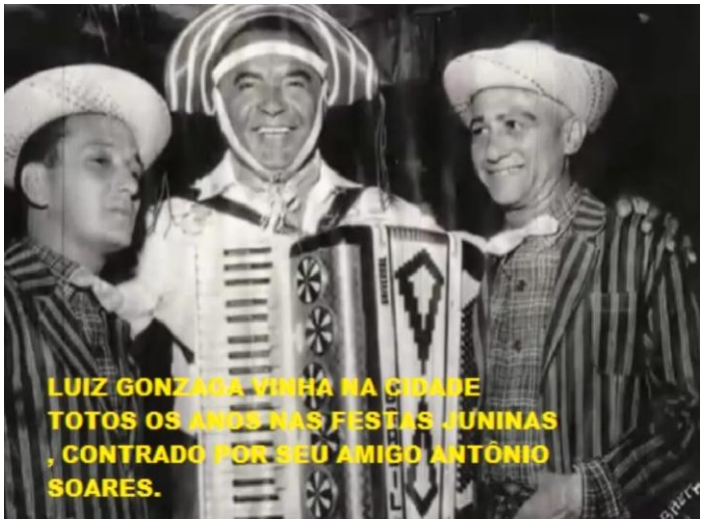


Figura 21 – Luiz Gonzaga em Visconde do Rio Branco, com moradores.[94]

Nas décadas 1950-1960, Luiz Gonzaga desfrutava de grande popularidade. Desde os anos 1940, ele passou a gravar músicas do gênero "baião" com "um tratamento específico de arranjo, letras, forma e instrumentação", dotando-o de uma "formatação que marcou a sua especificidade dentro da história da música popular brasileira. Foi a partir dessa formatação, condicionada, sobretudo por necessidades dos setores da indústria fonográfica e do rádio, que o baião tornou-se uma referência para a produção musical posterior que visava remeter à música nordestina." (Cortês, 2014, p. 196).

Portanto, em Visconde do Rio Branco, do início do século XX à década de 1960, práticas musicais diversas — como cantos devocionais, bandas de música, manifestações afro-brasileiras e repertórios associados ao baião — apresentaram-se não apenas como mediações para a aprendizagem musical não formal, como também como elementos, nem sempre oficiais, de um processo de patrimonialização pedagógico-cultural. Repertórios considerados representativos da identidade regional eram selecionados e performados musicalmente em cerimônias religiosas, cívicas e sociais, e com isso diferentes grupos sociais se reconheciam como integrantes de uma mesma sociedade (no caso desse estudo, mineira) e de uma mesma nação.

3. Da Escola de Música ao Conservatório

Em Minas Gerais, na primeira metade do século XX, eram geralmente as escolas particulares de ensino musical que promoveram a formação sistemática de instrumentistas. Em Visconde do Rio Branco, essa tarefa ficou a cargo da Escola de Música Francisco Braga,

[94] Imagem disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LKyaBy8y6H4&t=946s. Acesso em: 21 fev. 2026.

localizada no antigo prédio da Escolas Reunidas, próximo da Igreja Matriz da cidade, foi fundada em 1926 pelo maestro Hostílio Soares, mas suas atividades foram iniciadas apenas em 1928 (Homem, 2013, p. 85). As aulas ministradas por Hostílio Soares incluíam solfejo, piano, violino, violoncelo e sopros (Homem, 2013, p. 86). Hostílio Soares dirigiu essa instituição até 1931, pois no ano seguinte foi residir em Belo Horizonte.

As audições de alunos da Escola Francisco Braga eram utilizadas para arrecadar recursos para as instituições filantrópicas, entre elas a Caixa-Escolar do Grupo Escolar Dr. Carlos Soares de Moura, que iniciou suas atividades na cidade em 1915, e o Hospital São João Batista, que fora inaugurado em 1926 (Campos, 2018, p. 71; Pinto, 2022, p. 23; 25).



Figura 22 – Hostílio Soares (com a seta preta acima) e alunos da Escola de Música.[95]

O nome da Escola de Música homenageava o compositor e pedagogo brasileiro Antônio Francisco Braga (1868–1945), de quem Hostílio Soares fora aluno. Figura central da música erudita nacional e professor do Instituto Nacional de Música, Francisco Braga compôs uma obra que exerceu forte influência sobre repertórios executados por bandas e escolas musicais brasileiras. Sua escolha como patrono da Escola de música de Visconde de Rio Branco revela a intenção de inserir a formação musical local em uma tradição nacional erudita, aproximando o ensino interiorano das referências institucionais do Rio de Janeiro e dos centros musicais do país.

A criação dessa Escola também indica uma transição relevante: da prática musical baseada exclusivamente em bandas amadoras para estruturas pedagógicas mais sistemáticas. O ensino musical passou a assumir caráter contínuo e organizado, formando instrumentistas

[95] Imagem disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LKyaBy8y6H4&t=946s. Acesso em: 21 fev. 2026.

capazes de atuar tanto nas bandas quanto em outros espaços culturais emergentes. Esse processo acompanha a gradual profissionalização do músico no interior mineiro durante as primeiras décadas do século XX, quando mestres locais passaram a exercer simultaneamente funções de regência, docência e composição.



Figura 23 – Alunos da Escola de Música Francisco Braga, em Visconde do Rio Branco. Na terceira fila ao centro, o maestro Hostílio Soares. (apud Homem, 2013, p. 85)



Figura 24 – Orquestra de alunos da Escola Francisco Braga (apud Homem, 2013, p. 86).

Com a ida do maestro Hostílio Soares para Belo Horizonte, em 1932, a Escola de Música Francisco Braga interrompeu suas atividades, e o ensino musical ministrado de forma mais

sistemática só veio a ser novamente promovido em Visconde do Rio Branco com a criação de um Conservatório Estadual de Música nesse município. A fundação do Conservatório representou, portanto, a institucionalização estatal de uma tradição musical previamente construída por associações civis e escolas particulares.

O Conservatório foi criado pela Lei Estadual 811 em 13 de dezembro de 1951, durante o governo do estado de Juscelino Kubitschek em Minas Gerais (Ipatrimonio s. d.). Dois meses antes, em 19 de outubro de 1951, esse governador encaminhou a "Mensagem 211" à Assembleia Legislativa do estado, encaminhando o projeto n. 169 para criação de quatro conservatórios de Música em Minas Gerais. Como justificativa, a "Mensagem" argumentava:

> Torna-se desnecessário acentuar as finalidades de semelhante proposição, pois é por demais sabida a fundamental importância que, para o desenvolvimento da educação e da cultura do povo, exerça a música, que tem nos Conservatórios os centros de sua pedagogia.
> A recente federalização do Conservatório Mineiro de Música que há 26 anos vem prestando os melhores serviços à cultura artístico-musical do povo de Minas Gerais, exonerando o Estado das despesas decorrentes de sua manutenção, propiciou ao Governa a oportunidade de ampliar o cenário do ensino da música entre nós, com a aplicação daqueles recursos na criação e manutenção dos estabelecimentos ora propostos, a funcionarem em diferentes zonas de nosso território. [...]
> Os conservatórios, cuja criação ora se propõe, objetivam constituir-se em núcleos de pesquisa musical e de orientação pedagógica, aproveitando e incentivando verdadeiras vocações e ao mesmo tempo, possibilitando a nossa mocidade uma profissão altamente civilizadora e lucrativa.
> Por isso mesmo, o projeto teve o cuidado de, ao criá-lo, localizar esses estabelecimentos em diferentes zonas do Estado, situando-os em cidades que, pelas suas tradições de cultura, oferecem condições indispensáveis ao seu pleno florescimento.
> Tendo em vista a substancial ampliação que vai permitir ao ensino musical no Estado, o projeto em apreço cria, também, o Curso de Professores de Música como diploma preferencial para o provimento de todas as cadeiras de música e canto coral nos estabelecimentos de ensino e de menores, oficiais. Com isto não somente se prestigia o ensino musical, como e principalmente se atende às suas verdadeiras finalidades no campo da educação geral. (Diário da Assembleia, 19 out. 1951 *apud* Alves, 2016, p. 155).

Ao ser aprovada, essa legislação estabeleceu cinco conservatórios estaduais de música em diferentes regiões do estado, incluindo um localizado em Visconde do Rio Branco (Assembleia Legislativa de Minas Gerais, 1951).

Não obstante, o Conservatório só foi oficialmente instalado em 13 de abril de 1953. Na inauguração ocorrida nesse dia, o diretor do Conservatório de Rio Branco, maestro Lucas Tavares de Lacerda, afirmou que tal fundação era devida a "uma feliz lembrança do então Secretário do Interior, Dr. Antônio Pedro Braga, ilustre rio-branquense, ora Desembargador do Tribunal de Justiça do Estado de Minas Gerais" (*apud* Gonçalves, 1993, p. 29-30). Naquela

conjuntura, a Secretaria do Interior desempenhava papel central na expansão do ensino e na interiorização das políticas culturais do estado mineiro. Nesse contexto, iniciativas educacionais e artísticas eram compreendidas como instrumentos de modernização social e de afirmação do projeto republicano em Minas Gerais.

Em uma contextualização histórica, em âmbito nacional e estadual, do processo que culminou com a inauguração do Conservatório, vale mencionar que em 1950 Getúlio Vargas retornara ao poder federal, desta vez eleito democraticamente. Seu governo priorizou a retomada de políticas nacional-desenvolvimentistas, com forte presença estatal na economia, valorização do trabalho urbano e incentivo à industrialização. Os governos estaduais passaram a desempenhar papel estratégico nesse novo arranjo federativo, cabendo a eles ampliar a infraestrutura regional, formar mão de obra qualificada, expandir sistemas educacionais e, sobretudo, articular interesses locais com o projeto econômico nacional.

Minas Gerais, devido ao peso político e econômico que possuía desde a Primeira República, ocupou posição central nesse processo. Em 1951, o governo do estado foi assumido por Juscelino Kubitschek, voltado à modernização administrativa[96]. Sua gestão estadual constitui, inclusive, o laboratório político e programático que antecederia seu projeto presidencial desenvolvimentista. Nela, a Secretaria do Interior respondia pela educação, saúde pública e concatenação das políticas públicas estaduais nos municípios. Nessa perspectiva, JK deu grande atenção à interiorização dessas políticas: investimentos em educação, cultura e infraestrutura buscavam reduzir desigualdades regionais históricas e integrar cidades médias e pequenas ao projeto de modernização.

O governo mineiro compreendia a educação como elemento estruturante do desenvolvimento. Em 1951, intensificaram-se políticas voltadas para ampliação do ensino público, fortalecimento de escolas normais e instituições técnicas, incentivo a iniciativas culturais regionais. Nesse contexto, o apoio estatal à criação ou consolidação de instituições culturais pode ser entendido como parte de um projeto pedagógico mais amplo. A cultura era

[96] "O binômio "energia e transportes", símbolo característico do governo JK, sumarizava um plano energético e de transportes formulado pelo governo com o intuito de atacar os principais pontos de estrangulamento da economia mineira. A CEMIG, criada em 1952, se tornou a instituição de maior peso do governo mineiro, contando com financiamentos externos e do BNDE. [...] o binômio "energia e transportes" rompeu de vez com o modelo de desenvolvimento integrado, dando início a uma fase de especialização industrial em Minas Gerais, pautado por uma visão que entendia o desenvolvimento como sinônimo de industrialização. [...] O programa rodoviário de JK previa a implementação de políticas para a constituição de um consórcio de construtoras, com o financiamento do Banco do Brasil e sob a responsabilidade do Departamento de Estradas de Rodagem (que pertencia ao governo estadual). [...] Como resultado, a política rodoviária excedeu a meta de quilômetros de estrada, mas em detrimento da qualidade das vias [...]" (Val; Godoy, 2014, p. 12)

percebida como instrumento de formação cívica republicana, ordenação social e constituição de identidades urbanas mais modernas.

A atuação de autoridades estaduais em iniciativas educacionais locais, como a criação de conservatórios de música em cidades do interior mineiro, insere-se diretamente nessa política de interiorização cultural. A regulamentação estadual dos conservatórios criados em 1951 tomava por base "[...] as concepções que enfocam a formação do homem integral através da música, que desenvolverá as suas faculdades afetivas, mentais e espirituais"; nessa perspectiva, Decreto-lei 3.870/52, em seu artigo 5º, estipulava "as finalidades dos conservatórios sob três aspectos: artísticos, intelectual e social. Assim, estes estabelecimentos de música estariam comprometidos não só com a formação artística e intelectual dos seus alunos, mas também com a sociedade." (Gonçalves, 1993, p. 113). Essa incidência sociocultural dos conservatórios ficava geralmente a cargo de seus professores, que deveriam promover atividades musicais dentro e fora dessas instituições de ensino, abertas ao público em geral:

> O art. 20 do Decreto-Lei 2.870/52 determinava que 'são deveres dos professores participar das atividades sociais promovidas no estabelecimento, principalmente as comemorações cívicas'. Assim, percebe-se o comprometimento destas escolas na preparação de professores para atuarem no canto orfeônico dos estabelecimentos oficiais: 'Nós éramos responsáveis pela preparação das festas da Semana da Pátria, da Inconfidência Mineira, era trabalho nosso' (Oliveira, depoimento, março/93). (Gonçalves, 1993, p. 114).

É de extrema relevância indicar que a legislação que configurou a atuação pedagógica dos conservatórios mineiros nos anos 1950 e grande parte da década de 1960 foi elaborada por Hostílio Soares, o antigo diretor e professor de Música da Escola Francisco Braga e maestro do Coro Santa Cecília, que atuou até 1932 em Visconde do Rio Branco.

A primeira denominação do Conservatório desse município foi escolhida em homenagem ao violinista Flausino Vale, professor do Conservatório Mineiro[97]. No ano seguinte, Flausino Vale veio a falecer:

> Os jornais da capital mineira divulgaram, a poucos dias, o falecimento do Dr. Flausino Rodrigues Vale, ocorrido a 4 do corrente na mesma cidade. [...] Laureado em Engenharia e em Direito, foi também exímio musicista, de que deu flagrantes provas com suas composições apreciadíssimas não só nos circuitos artísticos do país como ainda do estrangeiro, a ponto de ser proclamado, ao lado de Villa-Lobos, um dos compositores brasileiros de mais ampla projeção nacional. [...] Foi um dos mais relevantes professores do

[97] Em 1936, o jornal *Lavoura e Comércio*, da cidade de Uberaba, publicou uma reportagem sobre a visita à cidade por Flausino Vale: "O citado 'virtuose' é um dos mais brilhantes ornamentos da classe intelectual belo-horizontina, advogado de nomeada e professor catedrático de História da Música no Conservatório daquela capital." (Lavoura e Comércio, 11 dez. 1936).

> Conservatório Mineiro de Música e mestre dos professores Alberto Franteschi, Geraldino Dias Laranja e Joaquim Rocha.
> Natural de Barbacena, onde viu a luz em 6 de janeiro de 1894, Flausino Vale transferiu-se, aos 18 anos, para Belo Horizonte, onde cursou os seus estudos, como acima acenamos, vindo aí a falecer com a idade de 60 anos. (Lavoura e Comércio, abr. 1954).

O regulamento do Conservatório de Visconde do Rio Branco, totalmente baseado na legislação de 1952, foi aprovado em 1953, precedendo a abertura das aulas (Ipatrimônio, s. d.).

Em seus anos iniciais, "o Conservatório funcionou em uma casa alugada pela Prefeitura, na rua do Rosário [antiga rua do Carrapicho], na gestão do prefeito Dr. Roberto Barreto Mesquita, que muito contribuiu para a instalação do mesmo." (Conselho Municipal do Patrimônio Histórico e Artístico de Visconde do Rio Branco, 1993, p. 15). Esse prédio, até essa data, era sede do Internato Rio Branco (Gincana Clube dos 50, s. d., p. 1). Em documento datilografado sob a guarda do Museu Municipal Theresinha de Almeida Pinto de Visconde do Rio Branco, encontra-se a seguinte informação: "Não podemos deixar de esclarecer que o Conservatório só pôde funcionar devido à benevolência e interesse do prefeito da época, Dr. José Barreto Mesquita (Lelé Mesquita), que tirava do seu ordenado para pagar o aluguel do prédio, já que a Prefeitura não tinha condição de assumir essa despesa e o Estado não podia, ou melhor, não era de sua competência." (Gincana Clube dos 50, s. d., p. 1).

A abertura do Conservatório em Visconde do Rio Branco teve uma grande repercussão na cidade. Ele recebeu, em seu primeiro ano de funcionamento, a matrícula de 216 alunos, segundo discurso de seu diretor no dia da inauguração desse estabelecimento de ensino (Gonçalves, 1993, p. 30).



Figura 25 – Prédio que sediou o Conservatório à rua do Rosário.[98]

É preciso considerar, em relação a essa boa recepção, o status social então conferido àquele(a) que se tornava aluno(a) do Conservatório: "'Nós éramos privilegiados por estudar num Conservatório de Música' (Pereira, [depoimento] março/93) [...] Se por um lado estava a importância ou o status de se estudar piano ou violino, do outro lado estava o valor simbólico da música, muitas vezes associado a uma elite de alunos que estudavam música nestas escolas." (Gonçalves, 1993, p. 115).

A criação do Conservatório de Visconde de Rio Branco atendia a dois objetivos principais: qualificar instrumentistas (inicialmente de piano, seguido pela flauta, clarinete e violino até o final da década de 1960) e, sobretudo), formar professores de música, aptos a lecionar nas "cátedras de Canto Coral e Orfeão das Escolas Normais, Institutos, Orfanatos, Grupos Escolares e demais estabelecimentos de ensino do Estado" (Assembleia Legislativa de Minas Gerais, 1952, Art. 2º; Neves, 2019, p. 46).

> Através dos CEM [conservatórios estaduais mineiros], a SEE/MG [Secretaria Estadual de Educação de Minas Gerais] proporcionava o cumprimento de legislações brasileiras, formando professores de música para as escolas básicas, [...] garantindo [...] aos portadores de diplomas dos Conservatórios Estaduais de Música, a preferência no preenchimento de qualquer cargo nos estabelecimentos de ensino, vigorando igualmente para concursos. (Alves, 2016, p. 48)

[98] Imagem cedida pela funcionária do Museu Municipal Theresinha de Almeida Pinto de Visconde do Rio Branco, Sra. Alexandrina Lúcia da Silva Medina, a quem muito agradecemos.



Figura 26 – Alunos do Conservatório de Música de Visconde do Rio Branco, com dois professores. s. d.[99]

Justamente para suprir a demanda de professores de Música, (não completamente atendida pelos egressos do Conservatório Mineiro de Música federalizado em 1950 e sediado em Belo Horizonte, bem como dos seis conservatórios estaduais já criados em Minas), a Secretaria Estadual de Educação também promoveu, em 1954, o Curso Intensivo de Música e Canto, seguida da intenção não concretizada do então governador Juscelino Kubitschek de se criar um Conservatório Estadual de Canto Orfeônico em Minas Gerais (Alves, 2016, p. 47).

Em março de 1955, Juscelino Kubitschek renunciou ao governo de Minas para candidatar-se à presidência da República. A chefia executiva do estado mineiro foi então assumida pelo vice de Juscelino, Clóvis Salgado, até o fim do mandato, ocorrido em janeiro de 1956[100]. É interessante perceber que ainda na posição de vice-governador mineiro, Clóvis Salgado apoiou a criação, em 1954, do sétimo conservatório de música do Estado, sediado no município de Leopoldina, sua terra natal (Alves, 2016, p. 44). Com a vitória de Juscelino na disputa presidencial, Clóvis Salgado foi nomeado Ministro da Educação, Cultura e Saúde.

Durante a gestão estadual seguinte, do governo Bias Fortes, 1956 a 1961, houve redução de criação de novas unidades de qualquer categoria e qualquer grau de ensino, não se consumando o funcionamento de outros conservatórios criados como escolas estaduais mineiras. (Alves, 2016, p. 44).

---

[99] Imagem disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LKyaBy8y6H4&t=946s. Acesso em: 21 fev. 2026.

[100] Clóvis Salgado era conhecido por sua postura mais alinhada à defesa do subsídio às escolas particulares, no âmbito da discussão da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, que só viria a ser aprovada em 1961, mas cujas discussões foram iniciadas em 1948. Contudo, sua posição não era totalmente intransigente, pois "[...] ele ajudou a criar condições mais sólidas para funcionar uma escola pública, aquela que levou seu nome [na cidade de Indaiatuba]. Portanto, na educação, [...] elementos conflitantes ora divergem entre si, ora se permutam, ora coabitam." (Bezerra, 2016, p. 52).

> Ao assumir o governo de Minas Gerais, também eleito pelo Partido Social-Democrático (PSD), em 1956, Bias Fortes (1956-1961) expõe na sua Mensagem à Assembleia Legislativa [...]: 'O governo estabelece como base da sua política educacional reduzir ao mínimo a criação de unidades novas de qualquer categoria e qualquer grau de ensino, com o que tem a confiança de poder elevar o nível de qualidade da educação a cargo do Estado, o qual baixou consideravelmente por força do aumento da quantidade de estabelecimentos propostos à tarefa de atender as aspirações de cultura de nossa população' (Bias Fortes, 1957 *apud* Gonçalves, 1993, p. 35-36).

Quando novas escolas foram inauguradas durante o governo Bias Fortes, elas estavam geralmente associadas à formação de técnicos para agricultura. Dessa maneira, ao final de seu mandato, o governador reiterou sua posição, afirmando, através de nova Mensagem à Assembleia Legislativa, que "com o propósito de incentivar a cultura musical e de formar professores de música o governo mantém os cinco conservatórios de música, já criados e instalados"[101] (Bias Fortes, 1960 *apud* Gonçalves, 1993, p. 36).

A partir de 1961, no governo de José de Magalhães Pinto, exercendo Clóvis Salgado a função de vice-governador, autorizou-se o funcionamento do Conservatório de Montes Claros, bem como foram criados os Conservatórios de Ituiutaba, Santos Dumont e Viçosa. Simultaneamente, o governo de Minas Gerais encampou os Conservatórios de Uberlândia e Uberaba. (Alves, 2016, p. 44)

Simultaneamente, a pesquisadora Denise Coimbra identificou igualmente a oferta de cursos de Música pelo Instituto Estadual de Educação de Belo Horizonte na década de 1960: o Canto Orfeônico, e o Curso de Iniciação Musical (Alves, 2016, p. 47).

No tocante à alteração da legislação federal para o ensino de Música, é crucial a referência à nova Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, aprovada em 20 de dezembro de 1961, primeiro ano do governo de João Goulart na presidência do Brasil (1961–1964), após mais de uma década de debate, mudanças, contestações, emendas e substitutivos. O projeto se transformou na lei 4.024, para vigorar no ano seguinte ao de sua publicação. Foi nessa legislação que o canto orfeônico deixou de ser mencionado como disciplina da educação básica, substituído pela Educação Musical, disciplina alocada apenas como optativa na educação básica. Com isso, o ensino musical deixou de incidir de forma mais expressiva na formação e na contratação de professores dessa área de saber.

Mas no ano seguinte, em 1962, foi aprovada a criação do Curso Superior de Educação Musical / Licenciatura em Música: "[...] pelo Parecer n. 383, cria-se o curso superior de

[101] Bias Fortes não considerou, nessa quantificação, os Conservatórios de Leopoldina e os de Uberaba, ainda não plenamente assumidos pelo Estado mineiro.

Professor de Educação Musical, cujo currículo adotava a fórmula 3 + 1, em que disciplinas específicas de música eram justapostas às pedagógicas." (Marino; Costa, 2020, p. 102)[102].

Em 21 de outubro de 1968, o Conservatório de Visconde do Rio Branco mudou sua denominação, passando a se chamar Conservatório Estadual de Música "Professor Theodolindo José Soares" pelo Decreto 11.404 do Estado de Minas Gerais (Assembléia Legislativa de Minas Gerais, 1968). Essa mudança homenageou o Prof. Theodolindo José Soares, pai de Hostílio Soares, "músico tradicional de nossa cidade, professor, regente de nossa primeira banda de música, a Filarmônica Carlos Gomes, e chefe de uma família de músicos que muito engrandeceram nossa cidade." (Conselho Municipal do Patrimônio Histórico e Artístico de Visconde do Rio Branco, 1993, p. 15).

Há também menções, em 1969, da criação, no município de Santos Dumont do Conservatório Artístico e Musical Johann Sebastian Bach, "atribuindo à fundação do mesmo à professora Maria Aparecida Ferreira com mais três colegas. [...] Conforme a memória da professora Nesir, coube à iniciativa privada a criação e funcionamento desse Conservatório; à Prefeitura, a instalação arquitetônica e, ao estado, coube ceder três professores efetivos de música, dentre eles, Antônio Fagundes Faria, Maria Aparecida Ferreira e a própria Nesir. Os demais professores do referido Conservatório passaram a ser contratados pela Secretaria de Educação Municipal e a doação definitiva do acervo à Prefeitura de Santos Dumont, ocorreu em 2001." (Alves, 2016, p. 44-45).

Foi também até aproximadamente o final da década de 1960 que, a despeito das legislações sobre o ensino no campo musical de 1961 e 1962, perdurava aceita a formação de professores de música nos conservatórios, a nível médio: "Na área de música, de acordo com a legislação, tínhamos no início da década de [19]60 o curso de Professor de Música, de nível médio, vigente nos conservatórios, e, em nível superior, eram oferecidas apenas três modalidades de cursos no país: Instrumento; Canto; e Composição e Regência." (Pires, 2003, p. 84).

Contudo, no ano de 1969, o Parecer no. 571/69 passou a designar o curso superior em Música como Licenciatura em Música.

> No final década de [19]60, o Conselho Federal de Educação, após ampla consulta às escolas superiores de música do país, recebeu como sugestão a proposta de mudança do nome do curso de Professor de Educação Musical para Licenciatura em Música, considerando-se 'razoável para conveniente

[102] "Com a Resolução decorrente do Parecer no 383, de dezembro de 1962, fic[ou] prevista a criação de mais dois cursos superiores de Música: o curso de Professor de Educação Musical e o de Diretor de Cena Lírica." (Pires, 2003, p. 84).

> harmonização com as demais licenciaturas' (Parecer n. 571/69). (Pires, 2003, p. 84-85).

O relator desse parecer era justamente o conselheiro do Ministério da Educação Clóvis Salgado, em assumira o governo de Minas em 1955 para que Juscelino Kubitschek concorresse à presidência do país.

> [...] o Parecer n. 571/69 dá origem à Resolução n. 10, de 10 de outubro de 1969, que passa a regulamentar os mínimos de conteúdo e duração dos cursos de Música. A partir de então, os cursos de formação de professores na área de música passam a se chamar Licenciatura em Música, com duração mínima de quatro anos letivos e máximo de seis anos, totalizando uma carga horária de 2.160 horas (Pires, 2003, p. 85).

O Parecer n. 571/69 foi seguido pela Resolução n. 10, também do ano de 1969, voltado à regulamentação dos conteúdos e duração dos cursos de Música. Foi a partir daí que os cursos de formação de professores em Música passaram a ser denominados de Licenciatura em Música, com duração mínima de quatro anos e máxima de seis, totalizando uma carga horária de 2.160 horas. Além da licenciatura, a Resolução autorizava o funcionamento de mais quatro cursos superiores de Música: Instrumento; Canto; Composição e Regência; Arte Lírica.

Essa documentação alterou o currículo do ensino de Música no Conservatório de Visconde do Rio Branco, iniciando-se a partir daí outra etapa na história desse estabelecimento.

Ao longo de praticamente duas décadas de funcionamento, entre 1953 e 1969, o Conservatório de Visconde do Rio Branco teve seu endereço alterado diversas vezes. Na primeira delas, ele saiu do antigo prédio da rua do Rosário "para a Avenida São João Batista, antiga residência do Dr. Altino Peluso".

Posteriormente, o Conservatório "transferiu-se para a Praça Tiradentes, em imóvel de propriedade do Sr. João Abílio Aad.[103]" (Conselho Municipal do Patrimônio Histórico e Artístico de Visconde do Rio Branco, 1993, p. 15), onde também funcionaram as Escolas Reunidas, prédio depois demolido para ampliação da Casa de Saúde Santa Rosa (Gincana dos 50, s. d., p. 2).

[103] Antes de sediar o Conservatório, o prédio na Praça Tiradentes abrigava o Rio Branco Clube.



Figura 27 – Prédio que sediou o Conservatório à Avenida São João Batista, conhecido como “Solar dos Coutinhos”.[104]



Figura 28 – Avenida São João Batista, com o Solar dos Coutinho em primeiro plano, à direita. [105]

[104] Imagem cedida pela funcionária do Museu Municipal Theresinha de Almeida Pinto de Visconde do Rio Branco, Sra. Alexandrina Lúcia da Silva Medina, a quem muito agradecemos.
[105] Imagem cedida pela funcionária do Museu Municipal Theresinha de Almeida Pinto de Visconde do Rio Branco, Sra. Alexandrina Lúcia da Silva Medina, a quem muito agradecemos.



Figura 29– Prédio que sediou o Conservatório à Praça Tiradentes.[106]



Figura 30 – Prédio que sediou o Conservatório à Praça Tiradentes., de outro ângulo.[107]

[106] Imagem cedida pela funcionária do Museu Municipal Theresinha de Almeida Pinto de Visconde do Rio Branco, Sra. Alexandrina Lúcia da Silva Medina, a quem muito agradecemos.
[107] Imagem cedida pela funcionária do Museu Municipal Theresinha de Almeida Pinto de Visconde do Rio Branco, Sra. Alexandrina Lúcia da Silva Medina, a quem muito agradecemos.

Capítulo 3
O ENSINO DE MÚSICA FOLCLÓRICA NO CONSERVATÓRIO

No primeiro ano de seu funcionamento, em 1953, o Conservatório de Visconde de Rio Branco ofertou dois cursos: de Piano e de Professor de Música, cujos egressos, no primeiro caso, seriam formados como "músicos executantes e virtuoses" e, no segundo caso, estariam aptos a lecionar nas "cátedras de Canto Coral e Orfeão das Escolas Normais, Institutos, Orfanatos, Grupos Escolares e demais estabelecimentos de ensino do Estado" (Assembleia Legislativa de Minas Gerais, 1952, Art. 2º; Neves, 2019, p. 46).

> Desta forma, o ensino nos conservatórios passaria a conviver com a dubiedade entre instrumentista e professor de música: Segundo depoimentos, 'os professores de música eram aqueles que não tinham muita facilidade para o piano' (Oliveira, março/93), 'os professores de música eram discriminados por que atuariam nas escolas (Castro, agosto/92)[108]. (Gonçalves, 1993, p. 111)

Como indicado no capítulo anterior, os currículos desses cursos eram regulados pelo Decreto-lei n. 3.870, de 8 de setembro de 1952, que também continha orientações quanto à sua duração e ao sistema de avaliação[109]. Essa normativa legal pode ser compreendida como um esforço de padronização do ensino musical voltado à formação de professores nesse estado, uma vez que a aprendizagem, nesse campo, embora já possuísse forte tradição vinculada às bandas civis, às corporações religiosas e aos conservatórios surgidos desde o final do século XIX, era igualmente marcada por grande heterogeneidade pedagógica, com currículos e avaliações em diversos formatos, bem como diferentes concepções sobre a formação do músico.

O Decreto-lei de 1952 surge, portanto, como instrumento de racionalização administrativa e pedagógica, buscando integrar os cursos de música ao sistema oficial de ensino estadual. Sob a coordenação da Secretaria de Educação de Minas Gerais, a legislação pretendia estabelecer parâmetros comuns capazes de conferir legitimidade acadêmica e reconhecimento institucional aos diplomas emitidos pelos conservatórios mineiros.

Essa institucionalização curricular privilegiou, em larga medida, a tradição da música de concerto ocidental, consolidando hierarquias estéticas já presentes no campo musical brasileiro. Tal orientação revela tensões características do período: enquanto ampliava

---

[108] Os nomes citados nesta transcrição referem-se a entrevistados pela pesquisadora Lilia Neves Gonçalves em sua dissertação, defendida em 1993.

[109] "No artigo 11, desse Decreto, ficou estabelecido que os conteúdos ou programas das cadeiras de cada curso [...] fossem organizados pelos seus respectivos docentes, examinados pela congregação (composta pelos professores e pelo diretor) e aprovados pela Secretaria da Educação." (Neves, 2019, p. 46).

oportunidades educacionais, o Estado também reforçava um modelo eurocêntrico de formação musical, frequentemente marginalizando práticas populares, afro-brasileiras e tradicionais que permaneciam fora da estrutura curricular oficial.

> [...] O 'conservatório', que aqui tomamos como o padrão das escolas especializadas em música. Este modelo privilegia a escrita como fonte do conhecimento musical, de modo que uma de suas características marcantes é 'tomar a partitura como música' [...]. Vale ressaltar que, quando falamos do conservatório como representante das escolas de música de caráter técnico-profissionalizante, não temos por referência instituições concretas específicas – que têm suas particularidades e seu dinamismo. Antes, referimo-nos a um padrão cultural tradicional de ensino de música, bastante difundido e ainda dominante [...]. (Penna, 2008, p. 53-54).

O Decreto-lei n. 3.870/52 vigorou até 14 de janeiro de 1969, quando foi substituído pelo Decreto-lei n. 11.600, que alterou a matriz curricular da formação ministrada nos conservatórios de música de Minas Gerais. Durante esse período, o Conservatório de Visconde do Rio Branco foi dirigido por três docentes: o maestro Lucas Tavares de Lacerda (entre abril de 1953 a julho de 1966), a professora Carmem Brandão de Castro (entre julho de 1966 a setembro de 1975) e o professor Batista Caetano de Almeida Neto (de julho de 1966, em concomitância à professora Carmem, a maio 1983).

Neste capítulo, serão abordados distintos aspectos do ensino musical no Conservatório de Visconde do Rio Branco. No primeiro tópico, o enfoque recai sobre as premissas de um ensino "conservatorial". No segundo item, será destacada a atenção conferida ao ensino de música folclórica, diretamente associada à formação de professores para o ensino primário e ginasial. Por fim, em terceiro lugar, será indicada a relativa imbricação entre a dimensão conservatorial do ensino e a temática folclórica das músicas, mediante sua configuração sob o viés do canto orfeônico.

1. Um currículo conservatorial

Como conceituar um ensino "conservatorial" de música? Se recorrermos à contextualização histórica, é possível perceber que "Antes de o Conservatório de Paris tornar-se a referência consagrada para o ensino de música [...], o termo "conservatório" designava instituições criadas para cuidar de órfãos e desvalidos, conservando-os longe dos perigos da marginalidade. Para tanto, o ensino de música era um recurso corrente, sendo estas instituições responsáveis pela formação de excelentes músicos [...]" (Penna; Sobreira, 2020, p. 3). A maneira de ensinar música nos conservatórios e outras instituições de ensino, com aporte da

teoria musical ocidental e outras referências inicialmente adotadas pelos conservatórios europeus, foi sendo denominada, desde os anos 1990, como "conservatorial".

> [...] o uso do adjetivo 'conservatorial' é empregado inicialmente em Penna (1995)[110] [...]. Por sua vez, Antônio Jardim (2002: 105)[111] volta a utilizar a expressão em um ensaio no qual faz duras críticas ao referido modelo 'das escolas oficiais de música' – expressão que utiliza no próprio título do artigo. Mais recentemente, Pereira (2014)[112], tomando como aporte as teorizações do sociólogo Pierre Bourdieu, cunha o termo 'habitus conservatorial'. [...] Esperidião (2002: 70)[113] também já criticava os currículos dos conservatórios, apontando que 'os conhecimentos estão compartimentados em disciplinas organizadas de modo linear, sequencial, estanques e fragmentadas, dissociadas da contemporaneidade musical e descontextualizadas'. Por sua vez, Barbeitas (2002)[114] menciona a predominância desse mesmo desenho curricular nos cursos de música das universidades brasileiras [...]. Assim, tal como Jardim (2002), Barbeitas (2002: 76-77) também aponta a lógica do solista – privilégio da exceção em detrimento da média – e a concentração em apenas um único tipo de repertório. (Penna; Sobreira, 2020, p. 3-5).

Retomo a consideração de Marcus Vinícius Pereira (2014) sobre a correlação entre as práticas de ensino de música desse modelo "conservatorial" e os fins aos quais elas se vinculavam, sem com isso entrar em juízos de valor sobre sua inadequação. No contexto de sua emergência e consolidação, no ambiente europeu do final do século XVIII e ao longo do XIX, o modelo de educação "conservatorial" da música formou grandes intérpretes e compositores, mas a dificuldade enfrentada foi seu estabelecimento como padrão unívoco em realidades tão diversas e plurifacetadas, como a brasileira (e mais especificamente a mineira) na metade do século XX.

De qualquer forma, foi este o modelo adotado pelo Conservatório de Visconde do Rio Branco, dada sua hegemonia na compreensão de formação musical ocidental, sobretudo na chamada música "erudita". Com isso, a formação instrumental (mais especificamente em piano) desse Conservatório foi estabelecida com duração de 9 anos, estando as disciplinas assim distribuídas, com seus respectivos sistemas de avaliação:

---

[110] Os autores se reportam à seguinte referência: PENNA, Maura. Ensino de música: para além das fronteiras do conservatório. In: PEREGRINO, Yara Rosas (coord.). *Da camiseta ao museu*: o ensino das artes na democratização da cultura. João Pessoa: Ed. Universitária/UFPB, 1995. p. 129-140.

[111] Os autores se reportam à seguinte referência: JARDIM, Antônio. Escolas oficiais de música: um modelo conservatorial ultrapassado e sem compromisso com a realidade brasileira. *Plural,* Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa de Documentação (Escola de Música Villa-Lobos), ano II, n. 2, p. 105-122, 2002.

[112] Os autores se reportam à seguinte referência: PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Licenciatura em música e habitus conservatorial: analisando o currículo. *Revista da Abem* v. 22, n. 32, p. 90-103, jan.-jun. 2014. Esta bibliografia endossou a Introdução desta dissertação.

[113] Os autores se reportam à seguinte referência: ESPERIDIÃO, Neide. Educação profissional: reflexões sobre o currículo e a prática pedagógica dos conservatórios. *Revista da Abem*, Porto Alegre, v. 7, p. 69-74, set. 2002.

[114] BARBEITAS, Flávio Terrigno. Do Conservatório à Universidade: o novo currículo de graduação da Escola de Música da UFMG. *Revista da Abem*, Porto Alegre, v. 7, p. 75-81, set. 2002.

Disciplina	Série	Avaliação
Solfejo, ditado e teoria	1ª., 2ª. e 3ª.	Arguição oral e/ou escrita e/ou exercícios práticos e/ou provas escritas (provas mensais). Assiduidade, aproveitamento e conduta. Provas parciais e/ou exames finais e/ou exames de segunda época.
Canto coral	1ª., 2ª e 3ª.	
Pedagogia aplicada à música	1ª. e 2ª.	
Canto	1ª. à 6ª.	
Piano	1ª. à 9ª.	

Tabela 1 – Matriz curricular do Curso de Piano do Conservatório de Visconde do Rio Branco entre 1953-1968 (Assembleia Legislativa de Minas Gerais, 1952; Lopes, 2024, p. 68).

Os conteúdos específicos de cada disciplina dos cursos iniciais do Conservatório de Visconde do Rio Branco "foram estruturados pelo maestro Hostílio Soares" (Conselho Municipal do Patrimônio Histórico e Artístico de Visconde do Rio Branco, 1993, p. 15). De forma concomitante, esses programas foram influenciados pelos conteúdos programáticos ministrados no Conservatório Mineiro de Música (sediado em Belo Horizonte), no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro e no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, visto que, em sua maioria, os profissionais que tinham curso superior frequentavam ou tinham frequentado estas instituições (Neves, 2019, p. 46).

> Quanto aos aspectos intelectual e artístico, os conservatórios estariam empenhados na formação musical dos alunos e diziam respeito, principalmente, à aquisição de conhecimentos em teoria musical e habilidades técnicas na execução instrumental [...]. Constata-se, desse modo, a associação do ensino de Teoria musical com o aspecto intelectual – enquanto a execução instrumental se associa com o aspecto artístico. [...] no entanto, pode-se afirmar que ambos os aspectos, intelectual e artísticos (executar) estão interligados. (Gonçalves, 1993, p. 113-114).

No produto que acompanha esta dissertação, transcrevemos os conteúdos de diferentes turmas da disciplina de Teoria Musical e Solfejo indicadas nos diários de classe dos anos de 1953, 1958 e 1960, a fim de corroborar a especialização técnica conferida a este ensino.

Em 1954, Conservatório de Visconde do Rio Branco incluiu o curso instrumental de flauta, com duração de 6 anos, e em 1957 os de clarinete, também com duração de 6 anos, e de violino, com duração de 9 anos. A composição curricular dos novos cursos estava assim organizada:

Disciplina	Série	Avaliação

Solfejo, ditado e teoria	1ª., 2ª. e 3ª.	Arguição oral e/ou escrita e/ou exercícios práticos e/ou provas escritas (provas mensais). Assiduidade, aproveitamento e conduta. Provas parciais e/ou exames finais e/ou exames de segunda época.
Canto coral	1ª., 2ª e 3ª.	
Clarinete ou flauta	1ª. à 6ª.	

Tabela 2 – Matriz curricular dos Cursos de Clarinete e Flauta do Conservatório de Visconde do Rio Branco entre 1953-1968 (Assembleia Legislativa de Minas Gerais, 1952; Lopes, 2024, p. 67).

Disciplina	Série	Avaliação
Solfejo, ditado e teoria	1ª., 2ª. e 3ª.	Arguição oral e/ou escrita e/ou exercícios práticos e/ou provas escritas (provas mensais). Assiduidade, aproveitamento e conduta. Provas parciais e/ou exames finais e/ou exames de segunda época.
Canto coral	1ª., 2ª e 3ª.	
Violino	1ª. à 9ª.	

Tabela 3 – Matriz curricular do curso de Violino do Conservatório de Visconde do Rio Branco entre 1953-1968 (Assembleia Legislativa de Minas Gerais, 1952; Lopes, 2024, p. 67).

A tabela abaixo recapitula, de forma esquemática, a oferta dos cursos instrumentais ofertados pelo Conservatório de Visconde de Rio Branco durante o período abarcado por esta dissertação. Observa-se, assim que os cursos foram oferecidos de acordo com a demanda social existente, com exame de admissão para novos(as) alunos(as) ao final de cada ano que antecedesse a abertura de novas turmas de 1º ano[115]:

Anos	Piano	Flauta	Clarinete	Violino
1953	Sim			
1954	Sim	Sim		
1955	Sim	Sim		
1956	Sim	Sim		
1957	Sim		Sim	Sim
1958	Sim		Sim	
1959	Sim			Sim
1960	Sim			Sim
1961	Sim			Sim
1962	Sim		Sim	Sim
1963	Sim			Sim
1964	Sim			Sim
1965	Sim			Sim
1966	Sim			Sim
1967	Sim			Sim
1968	Sim			Sim

[115] Este exame avaliava o conhecimento básico dos(as) alunos(as) sobre Teoria Musical.

1969	Sim			Sim

Tabela 5 – Cursos oferecidos pelo Conservatório de Visconde do Rio Branco entre 1953-1969. Elaborada a partir dos diários de classe encontrados no Conservatório.

Os cursos instrumentais nos conservatórios mineiros eram objeto de reconhecimento social:

> [...] mesmo não sendo objeto de menção explícita por JK, pelo menos percebe-se nos depoimentos esta outra faceta: a de status cultural'. 'Nós éramos privilegiados por estudar num conservatório de música (Pereira, março/93); 'poucos alunos conseguiam chegar ao final do curso, devido às dificuldades enfrentadas no cumprimento dos programas de piano' (Lacerda, março/93). Se de um lado estava a importância ou o status de se estudar piano e violino, do outro lado estava o valor simbólico da música, muitas vezes associado a uma elite de alunos que estudavam música nestas escolas. (Gonçalves, 1993, p. 115).

Já o curso de Professor de Música, com turmas abertas desde 1953, estendia-se por 5 anos:

Disciplina	Série	Avaliação
Solfejo, ditado e teoria	1ª., 2ª. e 3ª.	Arguição oral e/ou escrita e/ou exercícios práticos e/ou provas escritas (provas mensais). Assiduidade, aproveitamento e conduta. Provas parciais e/ou exames finais e/ou exames de segunda época.
Canto coral	1ª., 2ª e 3ª.	
Pedagogia aplicada à música	1ª. e 2ª.	
Canto	1ª. à 6ª.	
Piano	1ª. à 5ª.	

Tabela 6 – Matriz curricular do Curso de Professor de Música do Conservatório de Visconde do Rio Branco entre 1953-1968. (Assembleia Legislativa de Minas Gerais, 1952; Lopes, 2024, p. 65-66)

Este curso associava-se à função social dos conservatórios: "Procurando fornecer elementos para que se 'ampliasse' no Estado o ensino musical nas escolas, empreendeu-se a institucionalização do Curso de Professor de Música nos Conservatórios [...] para solucionar os problemas surgidos em decorrência da ausência de professores habilitados a ministrarem a disciplina de Música e Orfeão nas escolas regulares" (Gonçalves, 1993, p. 112). Assim, "Criado com o objetivo de formar habilitados a ministrar o ensino .de canto orfeônico nas escolas oficiais, o Curso de Professor de Música focalizaria não só a formação do instrumentista, envolvendo teoria musical, história da música e apreciação musical, mas também a pedagogia, os recursos e as técnicas utilizadas no ensino do canto orfeônico." (Gonçalves, 1993, p. 111).

Não obstante, algumas disciplinas (como teoria musical e solfejo, assim como canto eram ministradas em conjunto para os estudantes dos cursos, com a carga horária estando distribuída em conformidade à documentação reproduzida a seguir:


CARGA HORÁRIA DAS DISCIPLINAS DOS CURSOS DE ACORDO COM O DECRETO nº 3.970 de 28/09/52

TEORIA MUSICAL
1ª série: 4 aulas semanais de 60 minutos cada
2ª série : 4 aulas semanais de 60 minutos cada
3ª série : 4 aulas semanais de 60 minutos cada

CANTO CORAL
1ª série: 4 aulas semanais de 60 minutos cada
2ª série: 4 aulas semanais de 60 minutos cada
3ª série: 4 aulas semanais de 60 minutos cada

PEDAGOGIA APLICADA À MÚSICA
1ª série: 4 aulas semanais de 60 minutos cada
2ª série: 4 aulas semanais de 60 minutos cada

INSTRUMENTO
1ª série: 1 aula semanal de 60 minutos
2ª série: " " " " " "
3ª série: " " " " " "
4ª série: " " " " " "
5ª série: " " " " " "
6ª série: " " " " " "
7ª série: " " " " " "
8ª série: " " " " " "
9ª série: " " " " " "

CANTO
1ª série: 1 aula semanal de 60 minutos
2ª série: " " " " " "
3ª série: " " " " " "
4ª série: " " " " " "
5ª série: " " " " " "
6ª série: " " " " " "

X;X;X;X;X;X;X;X;X;X;X;X;X;X;X;X;X;X;X;X;X;X;

Figura 31 - Matriz curricular dos cursos ministrados pelo Conservatório de Visconde do Rio Branco em 1953.[116]

Ainda pela legislação estadual em vigor, as turmas de instrumento (como o piano) poderiam ter no máximo 4 alunos e as de teoria musical e solfejo, trinta alunos (Lopes, 2024, p. 64).

A tabela a seguir indica a composição do quadro de docentes do Conservatório, para as disciplinas dos cursos ali ministrados:

	Piano	Flauta	Clarinete	Violino	Teoria Musical e Solfejo	Canto Coral e Pedagogia Aplicada
1953	Informação não encontrada.				Lucas Tavares de Lacerda / Geralda Maria Alves de Oliveira/	Geralda Maria Alves de Oliveira

[116] Imagem cedida pelo Conservatório de Visconde do Rio Branco, a quem muito agradecemos.

					João Santini/ José Soares do Couto	
1954	Informação não encontrada.	João Santini			Lucas Tavares de Lacerda / Geralda Maria Alves de Oliveira/ João Santini/ José Soares do Couto	Geralda Maria Alves de Oliveira
1955	Informação não encontrada.	João Santini			Lucas Tavares de Lacerda / João Santini/ José Soares do Couto	Geralda Maria Alves de Oliveira
1956	Informação não encontrada.				Lucas Tavares de Lacerda / Geralda Maria Alves de Oliveira/ José Soares do Couto	Geralda Maria Alves de Oliveira
1957	Ida de Abreu e Silva / Antonia D'Arc Levy de Queiroz		José Soares do Couto	Geralda Maria Alves de Oliveira	Lucas Tavares de Lacerda	
1958	Ida de Abreu e Silva / Cely Nolasco Cunha		José Soares do Couto		José Soares do Couto / Lucas Tavares de Lacerda	Geralda Maria Alves de Oliveira
1959	Cely Nolasco Cunha			Geralda Maria Alves de Oliveira	José Soares do Couto / Lucas Tavares de Lacerda	Geralda Maria Alves de Oliveira
1960	Cely Nolasco Cunha / Ida de Abreu e Silva / Antonia D'Arc Levy de Queiroz			Geralda Maria Alves de Oliveira	José Soares do Couto / Lucas Tavares de Lacerda	Geralda Maria Alves de Oliveira
1961	Cely Nolasco Cunha /			Geralda Maria Alves de Oliveira	José Soares do Couto / Batista Caetano de Almeida /	Geralda Maria Alves de Oliveira

	Batista Caetano de Almeida				Felício Rodrigues Silva	
1962	Cely Nolasco Cunha / Batista Caetano de Almeida		José Soares do Couto	Geralda Maria Alves de Oliveira	Batista Caetano de Almeida / Felício Rodrigues Silva	Geralda Maria Alves de Oliveira
1963	Cely Nolasco Cunha			Geralda Maria Alves de Oliveira	Batista Caetano de Almeida	Geralda Maria Alves de Oliveira
1964	Ivone Carneiro Fortes			Geralda Maria Alves de Oliveira	Batista Caetano de Almeida	Geralda Maria Alves de Oliveira
1965	Ivone Carneiro Fortes / Batista Caetano de Almeida			Geralda Maria Alves de Oliveira	Batista Caetano de Almeida	Geralda Maria Alves de Oliveira
1966	Ivone Carneiro Fortes / Batista Caetano de Almeida			Geralda Maria Alves de Oliveira	Batista Caetano de Almeida	Geralda Maria Alves de Oliveira
1967	Gisele Blanche Honorine Rochebois Campello / Ivone Carneiro Fortes / Batista Caetano de Almeida			Geralda Maria Alves de Oliveira	Batista Caetano de Almeida	Geralda Maria Alves de Oliveira
1968	Batista Caetano de Almeida / Cely Nolasco Cunha / Ivone Carneiro Fortes			Geralda Maria Alves de Oliveira	Batista Caetano de Almeida	Geralda Maria Alves de Oliveira
1969	Batista Caetano de Almeida / Cely Nolasco Cunha / Ivone / Carneiro Fortes / Maria das Graças Ribeiro			Geralda Maria Alves de Oliveira	Batista Caetano de Almeida	Geralda Maria Alves de Oliveira

Tabela 7 – Docentes que ministravam disciplinas no Conservatório entre 1953-1969.
Elaborada a partir dos diários de classe encontrados no Conservatório.

Segundo o *Regulamento* dos conservatórios mineiros aprovado em 1952, os estudantes do primeiro, segundo e terceiro anos de piano deveriam apresentar, como primeira prova parcial na disciplina de instrumento, dois estudos e uma peça (escolhidos dentre seis estudos e três peças, que constituíam o conteúdo mínimo da disciplina). Já os estudantes do quarto ao sexto ano, deveriam executar um estudo, uma peça de Bach e uma peça de outro compositor (escolhidos entre quatro estudos, três peças de Bach e três peças de autores diversos). Por fim, os pianistas do sétimo ao novo ano teriam que tocar um prelúdio e uma fuga de Bach e uma peça de autor preferido (selecionados entre dois estudos, dois prelúdios e fugas de Bach e duas peças de autores diversos) (Assembleia Legislativa de Minas Gerais, 1952, Art. 50).

A segunda prova parcial do curso versava, no caso do primeiro ao terceiro ano de piano, pelo sorteio de dois estudos e uma peça, com base em quatro estudos e uma peça apresentados pelo candidato, num conjunto de nove estudos e sete peças, que deveriam constituir o mínimo da matéria dada. Os alunos do quarto ao sexto ano precisavam apresentar, nessa mesma modalidade de avaliação, um estudo, uma peça de Bach e uma peça de outro autor, sorteados entre dois estudos, duas peças de Bach e duas de autor diferente, apresentados pelo examinando, num conjunto de dentre oito estudos e cinco peças de Bach e cinco peças de autores diversos, integrantes da disciplina. E os pianistas do sétimo ao nono ano eram instados a executar um prelúdio e fuga de Bach e uma peça de outro autor, sorteados entre cinco estudos, quatro prelúdios e fugas de Bach e uma de outro autor. (Assembleia Legislativa de Minas Gerais, 1952, Art. 51).

O *Regimento* ainda discriminava que "A peça constante da primeira prova parcial será de autor nacional e a partir do quarto ano o aluno é obrigado a apresentar uma sonata de Beethoven, nos pontos da segunda prova parcial." (Assembleia Legislativa de Minas Gerais, 1952, Art. 51, Parágrafo único).

Além das disciplinas, com seus respectivos conteúdos e avaliações, os cursos do Conservatório também previam outras práticas educacionais. Uma delas eram as audições, que poderiam ser promovidas nas próprias salas de aula, devendo ser organizadas no mínimo a cada bimestre pelo professor. Mas a legislação previa ainda a realização de auditórios gerais, organizados e dirigidos pelos próprios alunos, sob a assistência do diretor e professores do Conservatório, a serem promovidos, no mínimo, três vezes por ano, para os quais eram convidadas as famílias dos estudantes. Em paralelo, ao menos uma vez por trimestre, era preciso realizar, em alguma dependência "nobre" do Conservatório, conferências ou audições dos

professores e palestras ou audições dos alunos, voltadas para discussão de temas ligados à Música ou para exibição de técnica aprimorada (Assembleia Legislativa de Minas Gerais, 1952, Capítulo II). Os convites para tais apresentações são, inclusive, interpretados como fontes de pesquisa deste capítulo.

2. Cantos folclóricos na disciplina de formação de professores de Música

No ano de 1954, foi ministrada no Conservatório de Visconde do Rio Branco pela professora Geralda Maria Alves de Oliveira a disciplina "Canto Coral e Pedagogia Aplicada". Com base nos diários de classe dessa disciplina, aos quais tivemos acesso, foi possível identificar a inclusão de vários cantos folclóricos na formação de Professores de Música.

A inclusão desses cantos folclóricos na disciplina efetivou um duplo procedimento: ao mesmo tempo em que preservou repertórios tradicionais, também os reorganizou pedagogicamente, fixando versões antes fluidas e variantes na tradição oral. Assim, tais cantos passaram a ocupar uma posição liminar entre cultura popular espontânea e cultura escolar institucionalizada, revelando como o folclore foi mobilizado como instrumento de construção identitária e de formação cívico-cultural (Guimarães, 2011). Simultaneamente, a preferência por canções folclóricas era uma estratégia de combate de outras expressões musicais consideradas, no mínimo, inadequadas para a educação de crianças e adolescentes, segundo critérios morais (de forte influência católica) e político-sociais. Um artigo de autoria de Levindo Lambert, publicado na *Revista do Ensino* em 1933, trazia, por exemplo, o seguinte comentário:

> Os programas de auditórios e festivais que a imprensa estampa frequentemente, nos mostra o despautério que reina na escolha das canções e peças empregadas naquelas atividades educativas. Tangos e maxixes, sambas e extratos de revistas, cuja letra – quem desconhece? – é quase sempre um atentado à gramática e à moral, são exibidos pelas crianças em atos variados, em representações teatrais e mesmo em auditórios. Não são só repositório candente de palavrões e termos de baixo calão, como constituem um perigoso entretenimento ao hábito da má prosódia e da má gramática. Ajunte-se a essa falta de bom senso e de bom gosto artístico o desprezo pela higiene da voz infantil, tão delicada que é – e teremos uma obra verdadeiramente dispersiva feita no interior das próprias escolas. (*apud* Oliveira, 2004, p. 156).

A *Revista do Ensino* começou a ser publicada em Minas Gerais em 1925, em cronologia praticamente simultânea com a edição do primeiro cancioneiro escolar oficial do estado mineiro[117], recurso para difusão do canto entre os professores dos ensinos primário e normal:

[117] "De acordo com o artigo 206 do Decreto 6.655, de 19 de agosto de 1924, que aprovou o regulamento do ensino primário, o Governo de Minas Gerais determinou a publicação de um cancioneiro escolar contendo a letra e a

"Essas publicações não só foram fundamentais para divulgar o repertório das canções escolares, como também para instruir os professores quanto à utilização das canções [...]. O surgimento dessas publicações marcou a consolidação do canto coletivo enquanto disciplina escolar nas escolas primárias e normais do Estado, principalmente na capital, fazendo despontar também os primeiros especialistas mineiros na referida disciplina." (Oliveira, 2004, p. 9).

Em âmbito nacional, é possível citar a publicação, em 1932, do *Guia prático: estudo folclórico musical*, que "pode ser considerado a obra mais representativa, do ponto de vista didático, deixada por Villa-Lobos. Tendo o folclore como referência, o compositor-educador sintetizou seu pensamento e sua prática pedagógica nesse trabalho" (Paoliello, 2006, p. 155)[118].



Figura 32 – Capa do *Guia prático: estudo folclórico musical,* de Villa-Lobos. Edição de 1941. (*apud* Paoliello, 2006, p. 156)

música dos hinos e cânticos patrióticos aprovados pelo Conselho Superior, para serem distribuídos a todas as escolas primárias do Estado. Dois professores da escola normal modelo, Arduino Bolivar e Branca de Carvalho Vasconcelos, foram os encarregados de organizar o referido cancioneiro." (Oliveira, 2004, p. 118).

[118] Ainda segundo o autor, "O projeto inicial de Villa-Lobos era ambicioso e pretendia representar o panorama musical da nação a fim de educar a coletividade para a disciplina e o indivíduo para o gosto. A obra total deveria abarcar: músicas recreativas (cantigas infantis), músicas cívicas (hinos e canções patrióticas), músicas 'recreativas artísticas' (canções escolares) e músicas folclóricas (temas 'ameríndios', 'mestiços', 'africanos' e 'populares universais'). No entanto, apenas a primeira parte desse extenso programa foi publicada, num volume com 137 canções infantis, não somente compiladas em registros sumários da melodia e da letra, mas, adaptadas, arranjadas, "ambientadas" pelo compositor." (Paoliello, 2006, p. 155-156).

As canções folclóricas que integravam tais manuais escolares eram geralmente consideradas como cantigas de roda, cantos recreativos infantis ou canções de socialização coletiva. Tais repertórios operavam, assim, simultaneamente, como práticas musicais, dispositivos pedagógicos informais e mecanismos de transmissão cultural intergeracional. Ao serem performadas como cantigas de roda, essas músicas organizam movimentos e interações sociais entre as crianças. Com isso, atuavam como mediadoras de processos de socialização infantil, reforçando valores de cooperação, alternância de papéis e integração grupal.

As matrizes históricas dessas canções, por sua vez, haviam sido tema de investigação de Mário de Andrade:

> Cantigas de roda pra adultos em Portugal vivem no Brasil como cantigas de roda pra crianças (dar algum exemplo). Tudo isso me leva pois à hipótese de que inventado o tema, forma mais primária, mais delicada e invisível, ele tenha sido relegado a *ad usum delphini*. E se coadunando muito com o mundo de sustos, de tendências, de instintos, de ideais e de sexualidade infantil, é já agora fácil de compreender e bem argumentável a razão por que foi aceito, se generalizou e tradicionalizou no recreio fedelho. (Andrade *apud* Carvalho, 2001, p. 153-154)[119].

Em pesquisa realizada em 1947, no município de Natal, estado do Rio Grande do Norte, mas só publicada em 1965, no livro *Folclore infantil*, o folclorista e antropólogo Veríssimo de Melo[120] propôs uma classificação das canções folclóricas associadas à cultura e à educação infantil. Este autor distribuiu as canções em cinco grupos: amorosas (tratam da afetividade, da saudade de pessoas amadas, de casamentos, de histórias de amor não correspondido ou com final feliz etc.), satíricas (possuem, por vezes, um toque de crueldade e, em outras, fazem graça da vida alheia), imitativas (mencionam movimentos ou sons de animais ou de objetos), religiosas (versando sobre temas sacros, geralmente cristãos) e dramáticas (cujos textos portam situações de conflitos ou ameaça, envolvendo medo ou algum padecimento) (Souza, 2012, p. 36-38). Segundo o próprio autor: "Não foi fácil encontrar um critério para classificarmos as

[119] O autor reporta-se ao texto de autoria de Mário de Andrade, *O sequestro da Dona Ausente*, um ensaio inacabado datado da década de 1940, que investiga a sublimação e repressão do desejo (o "sequestro") na poesia romântica brasileira e na criação artística. Utilizando conceitos freudianos, Mário de Andrade analisa como a ausência da figura feminina amada impulsiona a produção poética.

[120] Veríssimo Pinheiro de Melo (1921–1996) foi um advogado, escritor, jornalista e folclorista de renome internacional. Nascido em Natal, formou-se em Direito. Sua trajetória intelectual foi marcada por uma abrangente pesquisa documental e de campo. Sua produção literária é vasta, aproximando-se dos 100 livros publicados, muitos deles dedicados ao folclore e à antropologia brasileira. Estreou na literatura aos 27 anos com a obra *Adivinhas* (1948) e seguiu com títulos fundamentais como *Acalantos* (1949), *Parlendas* (1949), *Jogos populares do Brasil* (1956) e *O conto folclórico no Brasil* (1976). Além de seu foco no universo infantil e nas tradições orais, dedicou-se a estudos sobre religiosidade popular, medicina popular, xilogravura, cordel e a história de Natal. Veríssimo ocupou a cadeira n. 12 da Academia de Letras e presidiu o Conselho Estadual de Cultura do Rio Grande do Norte em seus últimos anos. Sua atuação profissional também incluiu o jornalismo e a composição musical (Tribuna do Norte, 2011).

rondas infantis desta coletânea. [...] Foi através da leitura do *Manual do folclore*, de Luis Hoyos Saínz e Nieves de Hoyos Sancho[121] que resolvemos aceitar a sugestão desses mestres espanhóis e distribuir nossas cantigas em cinco grupos, segundo o espírito, o estado de ânimo de cada uma [...].” (Melo, [1981], p. 169) [122].

A importância do trabalho de Veríssimo de Melo encontra-se na explicitação da dimensão infantil na abordagem do Movimento Folclórico Brasileiro, em paralelo à atuação de Cecília Meireles. Com isso, a amplitude da educação escolar passava a ser associada aos estudos de folclore no Brasil. Em 1950, a “Comissão Nacional de Folclore tornava oficial o reconhecimento da ‘importância do folclore na educação, quer como elemento didático, quer nos programas de recreação, com o duplo intuito de estimular as manifestações essenciais do espírito nacional, que encerram as artes tradicionais do povo, e de evitar o seu desaparecimento’. Nesse sentido, o uso folclore infantil como ferramenta educacional aparece na *Carta*, com o acréscimo de um outro eixo: o folclore musical.” (Barros, 2021, p. 107).

> Considera-se o cancioneiro folclórico infantil fator de educação, tendo em vista que, ao mesmo tempo que desenvolve o gosto pela música e o hábito do canto coletivo, fornece material adequado às aulas e recreação, reforçando ainda o aproveitamento do elemento tradicional. Sua utilização deve visar às necessidades infantis de gregarismo e expansão, e também despertar o espírito de cooperação, de par com o sentido de disciplina. É recomendado às Comissões Regionais que incluam, em seus planos e atividades de pesquisa, o levantamento mais completo possível do material do cancioneiro folclórico infantil, de modo que oportunamente possa a Comissão Nacional de Folclore fazer a escolha dos motivos entre as cantigas de uso mais generalizado em todo o país, em suas melhores versões musicais e literárias, observando-se, em particular os seguintes requisitos: a) tessitura conveniente; b) boa prosódia musical; c) texto sugestivo. (*Carta do folclore brasileiro*. 1950. *apud* Barros, 2021, p. 107).

À classificação proposta por Veríssimo de Melo para as canções folclóricas, sugerimos o acréscimo de mais dois grupos: o do típico-regional (mencionado no *Guia prático* de Villa-Lobos) (Paoliello, 2006, p. 157) e o das canções de ofício (que tematizam grupos profissionais distintos, como ferreiros, lavradores, operários etc., podendo também remeter genericamente ao “sujeito trabalhador”) (Souzab, 2012, p. 80). É importante considerar que, por vezes, uma mesma música poderia ter elementos de dois grupos, sendo geralmente um deles o mais prevalente.

---

[121] Publicado em 1947, com 602 páginas. Nieves de Hoyos Sancho visitou a cidade de Natal em 1954, cidade onde nasceu e viveu Veríssimo de Melo (Barros, 2021, p. 118).

[122] O autor ainda esclarece que “Longe está – bem sabemos, - de ser completa a classificação. [...] Todavia, para o nosso material, parco porque foi organizado somente por nós, pensamos que ela serve bem.” (Melo, [1981], p. 169).

Além disso, os cantos folclóricos didatizados na disciplina "Canto Coral e Pedagogia Aplicada" ministrada no Conservatório de Visconde do Rio Branco em 1954 portavam duas configurações. A maior parte deles era composta de arranjos compostos a partir de canções folclóricas anônimas, apresentadas na tabela abaixo, com base na tipologia acima descrita:

Canções religiosas:	*Vamos maninha* *Acordei de madrugada*
Canções dramáticas:	*Cachorrinho* *Vitú* *A Cuca* *O pescador da barquinha* *Sapo jururu* *Fui passar na ponte*
Canções típico-regionais:	*Na Bahia tem*
Canções satíricas:	*Anquinha* *Ainda não comprei*
Canções amorosas:	*Ciranda* *Pirulito* *No fundo do [meu] quintal*

Tabela 8 – Distribuição das canções folclóricas ministradas na disciplina "Canto Coral e Pedagogia Aplicada" de 1954, segundo a tipologia de Veríssimo de Melo.

A seguir, buscaremos esmiuçar cada um dos grupos indicados por Veríssimo Melo como integrantes das canções folclóricas infantis, as quais foram, por sua vez, incorporadas ao ensino de Música nas escolas primárias, normais e conservatórios.

2.1. Canções religiosas

As cantigas folclóricas religiosas, no contexto brasileiro, resultam de processos de hibridização cultural iniciados no período colonial, os quais se mostram indissociáveis de relações de poder. A tradição ibérica católica – especialmente portuguesa – forneceu modelos de ladainhas, romances religiosos, autos devocionais e cânticos marianos. Esses repertórios foram reinterpretados em contato com cosmologias indígenas e práticas musicais africanas, produzindo formas mescladas que escapam à rigidez litúrgica europeia. O resultado não é mera adaptação, mas um processo criativo de ressignificação do catolicismo, frequentemente denominado como "religiosidade popular" (Wolffenbüttel, 2004, p. 12).

No caso de cantos religiosos folclóricos infantis, houve um predomínio dos gêneros de cantos de ninar com conteúdo devocional, louvações a santos protetores e referências a festas e celebrações populares (Machado, 2012 p. 31).

Interpretando as músicas religiosas folclóricas destinadas ao público infantil que foram didatizadas na disciplina "Canto Coral e Pedagogia Aplicada", teço as considerações a seguir apresentadas:

Vamos maninha

Vamos Maninha vamos,
Lá na praia passear
Vamos ver a lancha nova
Que do céu caiu do mar.

Nossa Senhora vai dentro,
Os anjinhos vão remando
Remem, remem, remadores,
Que essas águas são de flores
(Villa-Lobos, 1932, p. 178)

No canto *Vamos maninha*[123], o passeio à praia introduz um cenário concreto e acessível ao universo infantil, que rapidamente se transforma em espaço simbólico. Essa passagem do cotidiano ao maravilhoso constitui característica recorrente nas cantigas folclóricas, nas quais o imaginário religioso é integrado ao mundo ordinário sem maiores rupturas.

O elemento central do canto reside na figura mariana. A música, assim, reafirma a forte presença da devoção à Virgem Maria nas tradições religiosas populares brasileiras, com destaque no estado de Minas Gerais (Costa, 2009, p. 17). Contudo, sua representação não assume caráter teológico formal; ao contrário, manifesta-se em chave afetiva, acessível à experiência infantil. Nossa Senhora não aparece entronizada ou distante, mas viajando em uma embarcação, acompanhada por anjos que executam uma atividade humana – remar – aproximando o sagrado do cotidiano.

O verso final – "essas águas são de flores" – intensifica o caráter simbólico da narrativa. A transformação da água em flores sugere um espaço sacralizado, onde a natureza é transfigurada pela presença do divino. Trata-se de uma imagética frequente no catolicismo

[123] A notação musical dessa canção foi incluída por Heitor Villa-Lobos no *Guia prático*, assim como a letra (música n. 127).

popular, em que elementos naturais são espiritualizados e integrados a uma experiência sensível do sagrado (Amadeo; Solórzano; 2022, p. 102)

*

Acordei de madrugada

Acordei de madrugada
Fui varrer a Conceição,
Encontrei Nossa Senhora,
Com seu raminho na mão.
Eu pedi-lhe o seu raminho,
Ela me disse que não;
Eu tornei a lhe pedir
Ela deu-me o seu cordão;
O cordão de sete voltas
Que traspassa o coração
O cordão de sete voltas
Que traspassa o coração.
Santo Antonio, São Francisco,
Desatai este cordão,
Que me deu Nossa Senhora
Com a sua benta mão!
(Villa-Lobos, 1932, p. 7)

O canto *Acordei de madrugada*[124] também possui uma conotação religiosa. A ação inicia-se com um gesto – "acordei de madrugada" – que situa o sujeito em um tempo simbolicamente associado à oração, à vigília espiritual e ao contato com o sagrado. A sequência "fui varrer a Conceição" sugere simultaneamente uma ação devocional, aproximando trabalho cotidiano e prática religiosa.

Mais uma vez, a aparição de Nossa Senhora constitui o eixo central da narrativa. Através da figura mariana, o sagrado se manifesta e dialoga com o devoto. O "raminho" presente na mão de Virgem possui forte simbolismo, pois vegetais geralmente aparecem em práticas devocionais populares associados à bênção, proteção e renovação espiritual, remetendo a tradições processionais e rituais de purificação (Ilheo, 2024, p. 229). A recusa inicial da santa e a posterior concessão do "cordão" introduzem uma dinâmica narrativa que combina desejo, prova e graça concedida, estrutura comum em narrativas devocionais orais.

Outro elemento significativo do canto é o "cordão de sete voltas que traspassa o coração". O cordão possui vários sentidos na cultura religiosa popular, como auxílio espiritual, compromisso com o sagrado. Em diversas tradições católicas, cordões, fitas ou escapulários

[124] A notação musical dessa canção foi incluída por Heitor Villa-Lobos no *Guia prático*, assim como a letra (música n. 1).

funcionam como objetos destinados a afastar males e garantir proteção divina. O número sete possui ampla recorrência no cristianismo (sete dores, sete alegrias, sete dons espirituais), indicando plenitude espiritual (Santa Bárbara, 2018, p. 183). O fato de o cordão "traspassar o coração" pode sugerir tanto devoção intensa como sofrimento espiritual e vínculo afetivo profundo com o divino – elementos que podem apresentar-se de forma simultânea. A invocação final a Santo Antônio e São Francisco introduz uma dimensão coletiva e intercessora. A criança-cantora recorre aos santos como mediadores capazes de "desatar" o cordão recebido. Observe-se ainda que a piedade popular aos dois santos tem grande difusão em Minas Gerais.

2.2. Canções dramáticas

Segundo a classificação de Veríssimo de Melo, as canções folclóricas dramáticas infantis distinguem-se das demais por apresentarem um núcleo narrativo tensionado, no qual ocorre algum tipo de crise simbólica. A dramaticidade não deriva de complexidade literária, mas da introdução de elementos narrativos que mobilizam emoções intensas – perigo, perseguição, castigo, abandono ou morte simbólica.

Na perspectiva de Veríssimo de Melo, essas cantigas desempenham papel relevante na socialização infantil. A dramatização do conflito permite que a criança experimente posições alternadas – vítima, perseguidor, salvador ou observador – aprendendo a negociar regras, lidar com frustrações e aceitar mudanças de papel.

É relevante destacar que a experiência do conflito não é limitada a um indivíduo, mas pode ocorrer com qualquer pessoa, o que suscita uma sensibilidade empática a partir da performance da canção.

Cachorrinho

Cachorrinho está latindo lá no fundo do quintal
Cala a boca, cachorrinho, deixa o meu benzinho entrar
Cre-ou-lá, lá! Cre-ou-lá, lá!
Cre-ou-lá, lá! Não sou eu quem caio lá
(Villa-Lobos, 1932, p. 27).

Na canção *Cachorrinho*[125], a dramaticidade manifesta-se já nos primeiros versos: "Cachorrinho está latindo lá no fundo do quintal". A presença do animal que late introduz imediatamente uma situação de alerta. O latido funciona como sinal de vigilância e possível ameaça, instaurando um cenário de tensão narrativa. Diferentemente das cantigas puramente

[125] A notação musical dessa canção foi incluída por Heitor Villa-Lobos no *Guia prático*, assim como a letra (música n. 18).

recreativas, há aqui uma pequena trama implícita: alguém deseja entrar (“meu benzinho”), mas encontra um obstáculo representado pelo cachorro. A voz cantora tenta, então, mediar ou anular a ameaça.

No imaginário infantil tradicional, animais desempenham frequentemente funções liminares entre segurança e perigo. O cachorro, especificamente, representa ao mesmo tempo proteção e ameaça: guarda o espaço doméstico, mas também impede a transgressão de limites.

A segunda parte da cantiga – “Cre-ou-lá, lá!” – introduz uma vocalização aparentemente não semântica, mas profundamente funcional do ponto de vista performático. Esse tipo de refrão fonético é comum em jogos de roda e brincadeiras cantadas, funcionando como marcador rítmico e momento de intensificação dramática. E a tensão perdura na última frase “Não sou eu quem caio lá”.

*

Vitú

Vem cá, Vitú, vem cá, Vitú
Vem cá meu belo par!
Não vou lá, não vou lá, não vou lá,
Tenho medo de apanhar.
(Villa-Lobos, 1932, p. 186).

A canção *Vitú*[126], por sua fez, encontra-se configurada em formato dialogal. O texto constrói-se a partir de duas vozes implícitas, uma que chama e convida (“Vem cá, Vitú”), e enquanto outra responde recusando (“Não vou lá […] tenho medo de apanhar”). Essa alternância constitui elemento presente em cantigas dramáticas infantis, pois instaura uma pequena cena teatral condensada em forma musical. O conflito não é narrado externamente; ele é performado no próprio ato do canto, transformando a música em dramatização.

*

Nana neném
Que a cuca vem pegar
Papai foi na roça
Mamãe foi trabalhar

A canção *A Cuca* não consta do *Guia prático* de Villa-Lobos. Ela aborda uma “lenda muito conhecida por causa das histórias de Monteiro Lobato. É uma bruxa velha e feia que ameaça crianças desobedientes que não querem dormir à noite. É personagem, inclusive, de

[126] A notação musical dessa canção foi incluída por Heitor Villa-Lobos no *Guia prático*, assim como a letra (música n. 133).

uma conhecida canção de ninar" (Olivieri *et al.*, 2003, p. 53)[127]. Pode, assim, referir-se à canção acima transcrita, que também não foi inserida no *Guia prático.*

De acordo com a crítica literária Silvia Machado (2012, p. 217), a canção veicula uma "hostilidade e culpabilização de quem canta em relação ao afastamento materno da criança que deve dormir". Assim, de certa forma, a canção estabelece um padrão de comportamento materno, sendo o trabalho das mães fora de casa (prática que se ampliava nas décadas de 1950-1960 com a crescente urbanização e demanda de mão-de-obra) visto como não recomendável ao bem-estar das crianças.

As cantigas de ninar ocupam posição singular no cancioneiro popular, pois constituem frequentemente o primeiro contato do indivíduo com a experiência musical. Diferentemente das cantigas de roda, marcadas pela sociabilidade coletiva, o acalanto caracteriza-se por uma relação intimista entre cantor – geralmente a figura materna ou cuidadora – e criança. Nesse contexto, o canto opera como tecnologia cultural de cuidado, combinando repetição melódica, andamento lento e tessitura reduzida, elementos que favorecem a tranquilização fisiológica e emocional.

*

O pescador da barquinha

O pescador da barquinha
O que é lá?
Olha que tu vais enganado!
Pelo que?
Essa mulher que tu levas!
O que tem?
Traz um punhal escondido!
Não faz mal
Ai que medo! Ai que pavor!
Eu não quero navegar
Minha canoa e meu remo
Minha rede de pescar
(Villa-Lobos, 1932, p. 125-126).

A canção *O pescador da barquinha*[128] está organizada em uma sequência de perguntas e respostas curtas, configurando uma cena dramática em forma musical. A situação narrativa

[127] Esse ente lendário foi descrito por Câmara Cascudo em seu livro *Geografia dos mitos brasileiros*, inicialmente publicado em 1947: "[a] Cuca ou a Coca é um ente velho, muito feio, desgrenhado, que aparece durante a noite para levar consigo os meninos inquietos, insones ou faladores. Para muitos a Coca ou Cuca é apenas uma ameaça de perigo informe. Amedronta pela deformidade. Não sabe como seja o fantasma. A maioria, porém, identifica-a como uma velha, bem velha, enrugada, de cabelos brancos, magríssima, corcunda e sempre ávida pelas crianças que não querem dormir cedo e fazem barulho. É um fantasma noturno. Figura em todo o Brasil nas canções de ninar." (Cascudo, 2012, p. 295).

[128] A notação musical dessa canção foi incluída por Heitor Villa-Lobos no *Guia prático*, assim como a letra (música n. 92).

contrapõe um pescador em deslocamento (“da barquinha”), uma voz que anuncia perigo e a revelação gradual de uma ameaça oculta.

Após o clímax emocional, o canto apresenta um desfecho significativo: “Eu não quero navegar / Minha canoa e meu remo / Minha rede de pescar.” A recusa final da viagem representa a resolução simbólica do conflito. O personagem abandona a situação de risco e retorna ao espaço seguro associado ao trabalho cotidiano.

*

Sapo jururu

Sapo jururu,
Na beira do rio
Quando o sapo grita oh! maninha!
É porque tem frio!
(VILLA-LOBOS, 1932, p. 154)

O canto infantil *Sapo jururu*[129], amplamente difundido no repertório tradicional brasileiro, embora breve e aparentemente simples, apresenta elementos simbólicos e emocionais que a aproximam das formas dramáticas do folclore infantil, especialmente pela tematização do padecimento e pela construção de empatia diante dessa situação.

Diferentemente de cantigas dramáticas baseadas em perseguição ou ameaça explícita, *Sapo jururu* constrói sua dramaticidade por meio de uma situação de vulnerabilidade. O personagem central – o sapo – encontra-se em estado de desconforto e sofrimento (“tem frio”), condição que suscita compaixão e atenção.

Na tipologia das canções dramáticas infantis, o conflito nem sempre se manifesta como ação violenta; pode emergir também da representação de carência, tristeza ou fragilidade (Machado, 2012 p. 207). O padecimento do animal constitui, assim, o núcleo dramático da cantiga, mobilizando afetivamente os participantes.

O termo “jururu”, associado culturalmente à tristeza ou abatimento (Machado, 2012, p. 230) reforça essa atmosfera emocional, transformando o estado físico (frio) em expressão afetiva.

A presença de animais humanizados é característica recorrente do folclore infantil (Soares, 2017, p. 60). O sapo não aparece apenas como elemento natural, mas como sujeito sensível que sofre e expressa sua condição por meio do grito. Esse processo de

[129] A notação musical dessa canção foi incluída por Heitor Villa-Lobos no *Guia prático*, assim como a letra (música n. 113).

antropomorfização permite que a criança projete emoções humanas em figuras do mundo natural, facilitando a identificação empática.

Existem diversas variantes dessa canção. A *Toada do chamado sapo cururu*, com letra bem mais extensa (*apud* Machado, 2012, p. 242-243) fora gravada em um fonograma pela Missão de Pesquisas Folclóricas, em Recife, em março de 1938, que atuava sob a direção de Mário de Andrade, na época diretor da Discoteca Pública Municipal de São Paulo. Mário já havia citado a música *Sapo cururu* em seu livro *Ensaio sobre a música brasileira*, de 1928[130] (Machado, 2012, p. 16; 145; 191). Esta canção também foi transcrita, em letra e partitura, pelo musicólogo Renato Almeida em seu livro *História da música brasileira*, inicialmente publicado em 1926 (1942, p. 106). Esse autor indica existirem variantes, com "sapo jururu" e "sapo cururu"[131]. Também o folclorista Câmara Cascudo traz um verbete sobre o "sapo cururu" em seu *Dicionário do folclore brasileiro*, livro inicialmente lançado em 1954, no qual essa canção folclórica foi transcrita (Cascudo, 2002).

Segundo a crítica literária Silvia Machado, a canção *Sapo cururu/sapo jururu* pode ser considerada um acalanto:

> Acrescento também que as duas manifestações de desamparo [sofridas pelo sapo] aqui apresentadas – o frio e a solidão – tocam em um ponto central da puericultura: o aquecimento do bebê. Seja através do colo; da companhia; da amamentação, da voz cálida de quem canta; do embalo do corpo [...] a intenção nessas ações puericulturais é aquecer o bebê. Calar, calor e caloria são palavras que orbitam em torno das crianças recém-nascidas, assim como seus opostos: chorar, frio e baixo peso. (Machado, 2012, p. 250).

*

Fui passar na ponte

Fui passar na ponte
A ponte tremeu
Peixinho dourado, baiana,
Jacaré comeu
(Villa-Lobos, 1932, p. 77).

A dramaticidade da cantiga *Fui passar na ponte*[132] manifesta-se por meio de três elementos. Inicialmente, a passagem na ponte propriamente dita, ação que pode ser associada,

---

[130] Silvia Machado indica como referência dessa citação a edição ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira.* 4ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006. p. 99.
[131] Ver também Machado, 2012, p. 248.
[132] A notação musical dessa canção foi incluída por Heitor Villa-Lobos no *Guia prático*, assim como a letra (música n. 56).

em muitas tradições orais e infantis, a deslocamentos entre estados, espaços ou condições, sugerindo vulnerabilidade momentânea (Machado, 2012, p. 41).

Segue-se um estado de tensão: o verbo "tremeu" introduz instabilidade física e emocional, preparando um clímax performático. Nas brincadeiras, esse momento costuma coincidir com alterações rítmicas ou movimentos corporais mais intensos. Por fim, há um desfecho súbito e devorador – a figura do jacaré, animal recorrente no folclore brasileiro, atua como agente dramático que interrompe a ação. A ruptura inesperada provoca susto e lamento.

A presença do "peixinho dourado" e do "jacaré" evidencia a permanência de referências ao ambiente aquático e à fauna brasileira na tradição oral. Animais, nas cantigas infantis, não aparecem apenas como elementos decorativos, mas como operadores simbólicos que articulam medo e fascínio. A devoração, longe de configurar violência literal, atua como metáfora ritualizada de transformação, muito comum em narrativas tradicionais destinadas às crianças.

Sob perspectiva antropológica, tais imagens funcionam como formas de elaboração simbólica do perigo em ambiente seguro: a criança experimenta o risco por meio do jogo, mediado pela música e pela coletividade. Esse aspecto aproxima a cantiga das estruturas narrativas do conto maravilhoso e das fórmulas acumulativas da tradição oral (Araujo; Lima, 2005, p. 39).

2.3. Canções típico-regionais

Na Bahia tem

Na Bahia tem, tem, tem
Coco de vintém. Oh, yayá,
La na Bahia tem, tem, tem.
(Villa-Lobos, 1932, p. 20).

A canção *Na Bahia tem*[133] revela uma prática recorrente no cancioneiro popular brasileiro: a evocação de um espaço geográfico como marcador identitário. A Bahia aparece menos como referência estritamente territorial e mais como símbolo cultural associado à concepção de "típico regional". No *Guia prático* de Villa-Lobos, por exemplo, "Na categoria que indica o 'caráter', ou 'o ambiente geral da música', entre as 137 canções do Guia, 80 delas

[133] A notação musical dessa canção foi incluída por Heitor Villa-Lobos no *Guia prático*, assim como a letra (música n. 12).

foram definidas como ‘europeu’, 49 como ‘misto estrangeiro nacional’, 4 como ‘regional’ e 4 como típico regional.” (Paoliello, 2006, p. 157)[134].

Nesse sentido do “típico-regional”, o canto *Na Bahia tem* opera como forma de pedagogia cultural implícita, apresentando às crianças referências culturais associadas àquele estado, que entrecruzam natureza, sujeitos e ações sociais, pois “coco de vintém” refere-se a um coco pequeno ou barato (relacionado ao “vintém”, uma moeda antiga de baixo valor), vendido por baianas. Implicitamente, há aqui uma relação com a presença afrodiaspórica, mantida numa posição subalternizada, serviçal.

2.4. Canções amorosas

As canções folclóricas amorosas infantis são portadoras de conteúdos afetivos relacionados à escolha e à aproximação entre casais. Essas cantigas revelam um aspecto particularmente significativo da cultura da infância: a reelaboração simbólica das relações afetivas adultas em linguagem própria das brincadeiras e jogos coletivos.

No fundo do [meu] quintal

Lindas flores pr'o casamento
Mariquinha vai se casar
Mariquinha deixe disso
Deixe disso, olhe lá!
(Villa-Lobos, 1932, p. 78).

O canto *No fundo do [meu] quintal*[135], iniciado por essa expressão, começa por circunscrever um espaço doméstico e cotidiano, recorrente na poética popular, que funciona como cenário simbólico da sociabilidade familiar. O quintal, na tradição cultural brasileira, representa um espaço intermediário entre o privado e o coletivo, frequentemente associado a encontros, festas e celebrações (Sudre Vitalino; Carelli; Barros Meira, 2024, p. 501).

A referência às “lindas flores pr’o casamento” introduz um elemento ritual, evocando festivas cerimônias comunitárias. Nas cantigas infantis, o casamento não aparece como instituição jurídica, mas como representação afetiva de uma fase do universo adulto (Machado, 2012, p. 248).

---

[134] O livro não especifica quais canções encontram-se em determinada categoria.
[135] A notação musical dessa canção foi incluída por Heitor Villa-Lobos no *Guia prático*, assim como a letra (música n. 57).

O trecho “Mariquinha vai se casar / Mariquinha deixe disso” introduz um movimento dialógico característico das rodas cantadas. Há, simultaneamente, anúncio e contestação: o casamento é afirmado e imediatamente relativizado por uma advertência coletiva (“deixe disso, olhe lá!”). Essa alternância sugere uma dramatização leve do conflito entre desejo individual e vigilância social, frequentemente encenada nas brincadeiras de roda.

Durante a performance, é comum que uma criança represente a personagem nomeada – “Mariquinha” – enquanto o grupo canta em coro, criando uma dinâmica teatralizada.

*

Ó ciranda, ó cirandinha

Ó ciranda, ó cirandinha,
Vamos todos cirandar,
Uma volta, meia volta,
Volta e meia vamos dar.

Ó ciranda, Ó cirandinha,
Vamos todos cirandar,
Vamos ver a D. Luiza
Que já está para casar.

O anel que tu me deste
Era vidro, se quebrou
O amor que tu me tinhas
Era pouco, se acabou.
(Villa-Lobos, 1932, p. 47)

No *Guia prático* de Villa-Lobos, não consta a música *A ciranda*, e sim *Ó ciranda, ó cirandinha*[136]. A ciranda pertence ao conjunto das brincadeiras de roda, caracterizadas pela formação circular dos participantes, pelo canto coletivo e pela execução de movimentos coreográficos simples e repetitivos (Somacal, 2015, p. 15). O próprio termo “cirandar” indica o gesto comunitário de girar em roda, configurando simbolicamente a igualdade entre os participantes e a integração do grupo. Nesse sentido, a roda infantil funciona como microcosmo social, no qual as crianças experimentam formas de convivência, cooperação e alternância de papéis. A repetição melódica e textual – “uma volta, meia volta” – reforça o caráter cíclico da dança e favorece a memorização oral, elemento fundamental para sua transmissão intergeracional.

A dimensão amorosa manifesta-se explicitamente quando a letra introduz a personagem feminina “D. Luiza”, “que já está para casar”. A última estrofe introduz um elemento

[136] A notação musical dessa canção foi incluída por Heitor Villa-Lobos no *Guia prático*, assim como a letra (música n. 35).

particularmente significativo: “O anel que tu me deste / Era vidro, se quebrou / O amor que tu me tinhas / Era pouco, se acabou.” Aqui, a cantiga ultrapassa a simples celebração do casamento e incorpora uma reflexão simbólica sobre a fragilidade dos vínculos amorosos. O anel — objeto ritual associado à promessa e à união — aparece como metáfora da instabilidade afetiva quando descrito como vidro que se quebra.

A cantiga evidencia como o universo infantil reelabora temas sociais complexos em formas acessíveis, transformando experiências afetivas adultas em jogos musicais compartilhados. Assim, a ciranda revela-se não apenas entretenimento, mas também prática cultural de transmissão de valores, emoções e modelos de sociabilidade por meio da tradição oral.

*

Pirulito

Pirulito que bate, bate
Pirulito que já bateu;
Quem gosta de mim é ela
Quem gosta dela sou eu.
(Villa-Lobos, 1932, p. 131-132).

O *Guia prático* traz a música *Pirolito*[137] (n. 95), também intitulada *Fiorito*. Possivelmente trata-se apenas de uma diferença de grafia em relação à canção citada no diário de classe do Conservatório. O termo “pirulito”, um doce do cotidiano infantil, atua como imagem lúdica inicial que atrai a atenção das crianças, funcionando quase como fórmula de abertura sonora antes da introdução do conteúdo afetivo propriamente dito.

Os versos finais introduzem explicitamente a temática amorosa: “Quem gosta de mim é ela / Quem gosta dela sou eu.” Aqui se observa uma estrutura simétrica que expressa reciprocidade emocional. Diferentemente de narrativas amorosas marcadas por complexidade psicológica ou conflito intenso, a relação afetiva aparece simplificada, direta e equilibrada, traduzindo o amor como reconhecimento mútuo.

2.5. Canções satíricas

Essas músicas constituem um conjunto específico de cantigas caracterizadas pelo humor crítico, pela caricatura e pela zombaria lúdica, frequentemente dirigidos a pessoas, comportamentos ou situações do cotidiano social. Essas composições revelam uma dimensão

[137] A notação musical dessa canção foi incluída por Heitor Villa-Lobos no *Guia prático*, assim como a letra (música n. 95).

particular do universo infantil: a capacidade de observar, reinterpretar e ridicularizar simbolicamente o mundo adulto por meio da brincadeira cantada.

*

Anquinhas

A moda das tais anquinhas,
É uma moda estrangulada.
Depois de joelho em terra
Faz a gente ficar pasmada.

2ª. voz:
Tum! Tum! Tum!
Tum! Tum! Tum!
Tum! Tum! Tum!
Tum! Tum! O1é!
(villa-lobos, 1932, p. 17).

A temática central da cantiga *Anquinhas*[138] – "a moda das tais anquinhas" – remete diretamente à caricatura de um costume social. As anquinha**s**, estruturas utilizadas historicamente para ampliar o volume das saias femininas, tornaram-se, em diferentes momentos, símbolo de exagero estético e alvo recorrente de sátira popular. Ao qualificar a moda como "estrangulada", o texto constrói uma crítica humorística que enfatiza o desconforto e o artificialismo da aparência.

O verso "Depois de joelho em terra / Faz a gente ficar pasmada" sugere uma dimensão performática importante. A letra provavelmente era acompanhada por gestos corporais – ajoelhar-se, exagerar movimentos ou simular dificuldade de locomoção – reforçando o caráter teatral da execução. Essa teatralização aproxima a cantiga das práticas carnavalescas e das tradições burlescas populares, nas quais o exagero corporal e a paródia desempenham papel central (Carvalho 1989, p. 267 *apud* Araujo; Lima, 2005, p.15).

*

Ainda não comprei

Ainda não comprei
Mas hei de comprar
Um lencinho branco
Pra papai luxar
(Villa-Lobos, 1932, p. 11)

[138] A notação musical dessa canção foi incluída por Heitor Villa-Lobos no *Guia prático*, assim como a letra (música n. 9).

A canção *Ainda não comprei*[139] opera como outras cantigas satíricas infantis, nas quais personagens tradicionalmente associados à autoridade — como pais, professores ou adultos em geral — são colocados em situações caricaturais. A referência ao "lencinho branco", um modesto elemento do universo doméstico contrasta com a a intenção exagerada atribuída a ele, isto é, de servir à ostentação do pai. O verso "pra papai luxar" introduz precisamente essa dinâmica sociocultural: a figura paterna, normalmente vinculada ao cuidado e à disciplina, torna-se objeto de humor. O termo "luxar", entendido no sentido popular de ostentar ou exibir elegância, produz um efeito cômico ao sugerir uma preocupação exagerada com aparência ou vaidade masculina. A criança, por meio do canto, observa e parodia comportamentos adultos, transformando-os em matéria lúdica.

3. Cantos orfeônicos apresentados em audições

Quatro canções, didatizadas na disciplina "Canto Coral e Pedagogia Aplicada" de 1954, foram especialmente compostas para o ensino do canto orfeônico a partir de temáticas folclóricas e/ou populares. Dessa forma, elas têm autoria explícita, de maneira distinta do grupo anterior. Lembremos que em 1934 o canto orfeônico foi adotado como disciplina obrigatória em todas as escolas do país, sendo um elemento de afirmação político-cultural do ideário do governo Vargas para a nação brasileira[140], só sendo retirado do currículo compulsório em 1961.

O canto orfeônico[141] caracteriza-se principalmente pela execução coral em grandes grupos, frequentemente compostos por estudantes. Em parcela expressiva, o repertório escolar de músicas para canto orfeônico previa sua execução em uníssono ou em harmonizações simples, a fim de favorecer a participação de indivíduos sem formação musical prévia. A educação musical mediada pelo canto orfeônico recorria a exercícios de respiração e postura, de afinação e percepção rítmica, de memorização auditiva, de leitura musical elementar. Em tal nível de formação, a voz era entendida como instrumento universal, acessível a todos (Lemos

---

[139] A notação musical dessa canção foi incluída por Heitor Villa-Lobos no *Guia prático*, assim como a letra (música n. 4).

[140] "O aprendizado de hinos patrióticos e de canções folclóricas nas escolas, bem como os grandiosos espetáculos cívico-musicais que eram as concentrações orfeônicas promovidas por Villa-Lobos, se ajustaram perfeitamente aos interesses propagandísticos do Governo de Getúlio Vargas, que assim ofereceu ao maestro plenas condições de levar adiante seu ambicioso projeto. [...] durante esse período desenvolveu-se um vigoroso trabalho de formação de orfeões escolares e de professores especializados em canto orfeônico para as escolas. Ao mesmo tempo, organizaram-se manifestações corais monumentais, sendo que a primeira delas foi realizada em São Paulo e reuniu um conjunto de 12 mil vozes entoando o hino nacional sob a regência de Villa-Lobos." (Oliveira, 2004, p. 154). Ver também capítulo 2 desta dissertação.

[141] O termo "orfeônico" deriva da figura mitológica de Orfeu, símbolo da música como força civilizadora e harmonizadora. A prática surge na Europa do século XIX, especialmente em países como França e Alemanha, associada ao movimento dos orfeões — sociedades corais amadoras destinadas à educação musical das camadas populares e à promoção de valores coletivos (Oliveira, 2004, p. 151).

Júnior, 2018). O repertório das aulas de canto orfeônico comportava, além dos arranjos das canções folclóricas e daquelas especialmente compostas para o ensino, vários hinos cívicos e canções patrióticas (apresentados sobretudo em datas comemorativas, como “dia do soldado”, “dia da bandeira” etc.).

As músicas diretamente associadas ao canto orfeônico que foram didatizadas na disciplina “Canto Coral e Pedagogia Aplicada” ministrada no Conservatório em 1954 eram:

Canções amorosas:	*Sabiá da mata,* de Fabiano Lozano
Canções imitativas:	*Bandinha da roça*, de Fabiano Lozano *Cascata de risos*, de Fabiano Lozano
Canções de ofício	*As operárias*

Tabela 9 – Distribuição das canções orfeônicas ministradas na disciplina “Canto Coral e Pedagogia Aplicada” de 1954, segundo a tipologia de Veríssimo de Melo.

Os cantos *As operárias*, *Bandinha da roça*, *Sabiá da mata* e *Cascata de risos* não se encontram no *Guia prático* de Villa-Lobos. Isso talvez tenha ocorrido pelo fato dessas músicas portarem configurações mais elaboradas, em um nível mais complexo de execução do canto orfeônico. Simultaneamente, não se apresentam como canções previamente difundidas junto a grupos infantis (a exemplo de várias canções folclóricas mencionadas no tópico anterior). Além disso, duas elas (*As operárias* e *Cascata de risos*) não tematizam temas folclóricos.

Passamos a comentá-las, estando *Bandinha da roça* e *Cascata de risos* associadas ao grupo das músicas imitativas, conforme classificação de Veríssimo de Melo, enquanto *Sabiá da mata* aproxima-se das canções amorosas e *As operárias* (sobre a qual não obtivemos maiores informações) pode ser considerada, em função de seu título, uma canção de ofício.

*

Sabiá da mata

Ai! Sabiá da mata
Ai, sabiá meu bem!
Bota os olhos no caminho, sabiá
Que lá vem meu bem!

Por isto mesmo sabiá zangou-se
Foi para mata pra comer melão
Chegou lá fez: pio!
Opinião, opinião, opinião

(As duas estrofes são cantadas mais três vezes).[142]

A referência à *Sabiá da mata* no programa da disciplina "Canto Coral e Pedagogia Aplicada" possivelmente refere-se à música de autoria de Fabiano Lozano, que foi gravada pela cantora Elsie Houston "[...] numa série de concertos realizados por ela no Brasil e no exterior, [decorrente de] seus estudos e pesquisas sobre o folclore musical brasileiro." (Bertevelli, 2015, p. 318). A música integra gravação promovida no estúdio da Colúmbia em 1929, com o título *Sabiá da mata (coco do Nordeste)*, sendo lançada em fonograma em 1930[143]. A canção também integra o livro *Chants populaires du Brésil*, da mesma cantora.



Figura 33 – Elsie Houston (imagem que acompanha a música *Ai, sabiá da mata* na plataforma Youtube).[144]

Quanto a essa intérprete, diferentemente de muitos pesquisadores ligados ao meio acadêmico, Elsie Houston atuava simultaneamente como cantora de concerto e pesquisadora-intérprete. Sua formação vocal permitiu que apresentasse o repertório folclórico em salas de concerto europeias, inserindo-o em circuitos artísticos internacionalizados. Entre o final da

[142] Letra retirada da gravação disponível na plataforma Youtube https://www.youtube.com/watch?v=EiSV_w0KhXg&list=RDEiSV_w0KhXg&start_radio=1. Acesso em: 28 fev. 2026. Letra e partitura disponível em: https://imslp.org/wiki/File:PMLP1400392-33._Sabi%C3%A1_da_mata.pdf. Acesso em: 28 fev. 2026. Esta página digital traz o extrato do livro *Chants populaires du Brésil* com a música *Sabiá da mata*.

[143] Disco D78 - 268 (disco 78 rpm, 10") - Columbia - 7050-B Autor: Elsie Houston (arranjo). Acompanhamento: Gaó, Zezinho, Jonas e Chaves.

[144] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EiSV_w0KhXg&list=RDEiSV_w0KhXg&start_radio=1. Acesso em: 28 fev. 2026.

década de 1920 e meados dos anos 1930, Houston realizou gravações em estúdios europeus, sobretudo em Paris, dedicadas a canções tradicionais brasileiras.

A canção pode ser aproximada do grupo de músicas folclóricas de cunho amoroso: ela articula-se em torno da espera e do reencontro, temática recorrente no cancioneiro tradicional. Sobre essa dimensão amorosa na música folclórica, Brito Mendes escrevia, em 1911, no "Prólogo" das *Canções populares*:

> [...] o fundo da alma brasileira é essencialmente poética, como se pode verificar até entre a gente inculta e analfabeta. Não vemos aí, a avolumar o nosso folclore, tantas composições poéticas de origem africana e indígena [...]? O elemento africano e indígena [...] com a alma cheia de amor e sofrimento, começaram a cantá-los, pelas noites de luar, em versos onde concorriam a língua natal e a dos seus senhores, esta exprimindo, talvez, a grande dor da escravidão, aquela a saudade de passados dias, e ambas, conjuntamente, o forte temperamento poético que legaram aos descendentes, às gerações posteriores, depois da intensa fusão de raças que se operou e ainda está operando [...]. (Mendes *apud* Abreu, 2004, p. 9)[145].

De forma concomitante, é o sabiá quem assume, na canção mencionada, um papel humanizado, participando da expectativa amorosa. Trata-se de um procedimento típico da poética popular, em que elementos naturais são antropomorfizados e integrados à experiência afetiva e social[146]. Mas a segunda parte da letra introduz uma mudança expressiva: o humor lúdico e o aparente *non sense* verbal. A narrativa abandona a lógica linear e privilegia vocalizações imitativas ("pio!"), assim como palavras usadas pelo ritmo mais do que pelo sentido ("opinião"). Mais do que narrar uma história coerente, a canção cria um espaço de convivência sonora, onde o canto coletivo transforma experiências comuns – o amor, a natureza e o humor – em expressão estética compartilhada.

A pesquisadora Isabel Bertevelli considera essa música uma expressão das canções infantis ou de roda, "numerosas no Brasil. Muitas têm uma bela melodia, com simplicidade e franqueza, próprio das crianças. Encontramos aqui uma influência europeia, unida a um aspecto muito brasileiro e original." (Bertevelli, 2015, p. 318).

*

Bandinha na roça

nã nã pam pam pam pam

---

[145] A autora reporta-se à obra MENDES, Julia Brito, *Canções Populares do Brasil;* Rio de Janeiro: Livraria Cruz Coutinho, 1911.

[146] "Segundo Margaret Blount em *Animal Lands: the creatures of childrens fiction*, 'o folclore e o mito trazem os animais para perto dos homens' [...]. A autora defende que o folclore e o mito retratam animais como quase que iguais ao homem, com poder de fala e de rebater as injustiças – é a categoria de 'animais como animais, mas que falam'." Para ela, as fábulas e as sátiras, por sua vez, usam os animais como metáforas do humano e não como seres em si (Chinellato, 2020, p. 1227). A autora refere-se à obra BLOUNT, Margaret Joan. *Animal Land: The Creatures of Children's Fiction*. New York: William Morrow & Company, 1975.

nã pa rã rã pa rã pam pam
pam pam nã nã nã
rã pam pam pam pam
nã nã pa rã rã rã rã pam pam
pam pam nã nã nã
rã pam pam pam pam
nã pa rã rã rã rã rã pam pam
pam pam nã nã nã
rã pam pam pam pam nã nã
pa rã rã rã rã rã pam pam
pam pam nã nã nã
rã pam pam nã nã
nã nã pam pam nã nã nã
nã nã nã nã pam pam nã nã
nã nã nã pampam
(A letra prossegue replicando tais sonoridades onomatopaicas)[147]

Ela foi composta por Fabiano Lozano, que é considerado por alguns autores como criador do primeiro orfeão no Brasil (Camargo, 2010, p. 22)[148]. A partitura foi editada pela Editora Ricordi Brasileira S.A. em 1955, com o título *Bandinha da roça (canto sem palavras)* (Pajares, 1995, p. 84).

*

Cascata de risos

Cascata cristalina
que murmura sem parar
Como é linda a tua sorte
Vivendo a rir e a cantar.
Ó cascata abençoada!
(*apud* Pajares, 1995, p. 214-217)[149]

Cascata de risos, música coral a quatro vozes mistas, também não se encontra no *Guia prático*. Ela foi igualmente composta por Fabiano Lozano, com letra de F. Haroldo (pseudônimo

[147] Versão disponível em: https://pt.scribd.com/document/848971131/Bandinha-na-roc-a. Acesso em: 28 fev. 2026. Outra versão, com letra e partitura, encontra-se disponível em: http://www.wesleymusica.com.br/partituras/Bandinha%20da%20ro%C3%A7a%20(Fabiano%20Lozano).pdf. Acesso em: 26 fev. 2026.

[148] "[...] os irmãos Lázaro Lozano e Fabiano Lozano, colabora[m] na introdução do canto orfeônico nas escolas daquela cidade [de Piracicaba]. Embora com a chegada de Villa-Lobos, e sua campanha, que o coloca como o criador do canto orfeônico no Brasil, outros nomes são de extrema importância para que essa prática coral pudesse ser institucionalizada. Além de João Baptista Julião [...], é importante citar Honorato Faustino; Elias Álvares Lobo, compositor e professor; os maestros Antonio Candido Guimarães, Antonio Carlos Jr. e seu pai, Dr. Antonio Carlos; o pai e o irmão de João Gomes Junior, João Gomes de Araújo e Armando Gomes de Araújo; o irmão de Carlos Alberto Cardim, Pedro Augusto Gomes Cardim; e Carlos de Campos. Esses são os mentores do canto orfeônico e os ideólogos envolvidos com o movimento em São Paulo." (Santos, 2019, p. 15)

[149] A partitura também se encontra disponível na bibliografia supra indicada.

do próprio compositor) (Teixeira, 2015, p. 63). A partitura da música *Cascata de risos* foi publicada em 1947 pela Editora Ricordi Brasileira S.A.

A despeito de sua maior complexidade e de não tratar de um assunto explicitamente folclórico, em comparação com as canções integrantes do *Guia prático* de Villa-Lobos, *Cascata de risos* pode ser aproximada do grupo das músicas que abordam seu tema por imitação, segundo a classificação de Veríssimo de Melo. O próprio título, através da alusão à cascata (de águas doces), associa o riso a um fluxo contínuo, natural e dinâmico. A imagem sonora da água em movimento encontra correspondência musical na fluidez melódica. A poética empregada evoca o riso como possível convivência social harmoniosa, reforçando valores frequentemente associados à educação musical do período, como cooperação.

3.1. Cantos orfeônicos na audição de 1954

Foi muito possivelmente ao final do ano desse ano de 1954 que três das músicas didatizadas na disciplina "Canto Coral e Pedagogia Aplicada", diretamente vinculadas ao canto orfeônico – *Sabiá da mata, Bandinha da roça* e *Cascata de risos* – foram apresentadas na Audição de encerramento das atividades letivas da instituição. Na pesquisa efetuada junto ao Museu Municipal Theresinha de Almeida Pinto de Visconde do Rio Branco, foi possível encontrar um programa de audição que, sem data, elenca em sua primeira parte essas músicas didatizadas, bem como traz a indicação da mesma professora que lecionou a disciplina em 1954.

Já na segunda parte, o programa traz a sequência das seguintes músicas: *Zum...zum (Diamantinense)*; *Foi s'imbora*, de Lucas Lacerda; *Moreninha*, do mesmo compositor.



Figura 34 – Capa do programa da audição do Conservatório de Visconde do Rio Branco em 1954.

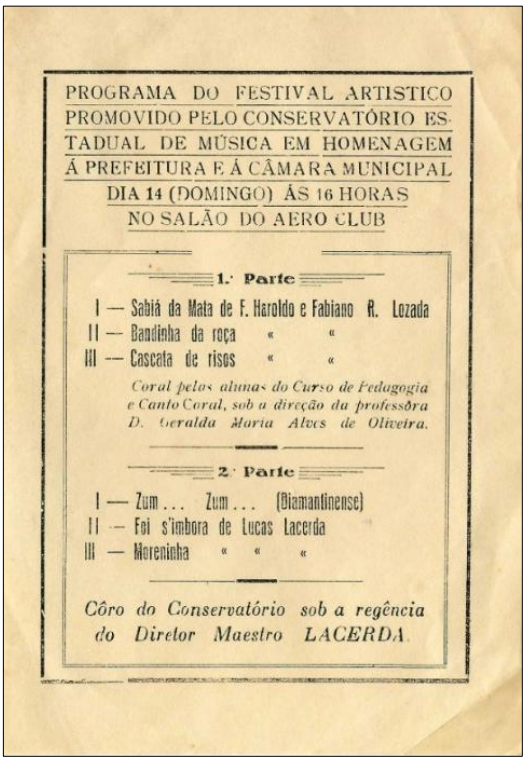


Figura 35 – Programa da audição do Conservatório de Visconde do Rio Branco em 1954.

A música indicada no programa do Conservatório como *Zum...Zum...* consiste na canção folclórica *Peixe vivo*.

Peixe vivo

Zum, zum, zum, lá no meio do mar.
Zum, zum, zum, lá no meio do mar.

É o vento que nos atrasa.
É o mar que nos atrapalha
Para no porto chegar.

Zum, zum zum, lá no meio do mar... (bis)

Como pode o peixo vivo
Viver fora d'água fria, {bis
Como poderei viver,
Como poderei viver
Sem a tua, sem a tua, sem a tua companhia.

Os pastores desta aldeia
Já me fazem zombaria {bis
Por me ver andar chorando,
Por me ver andar chorando
Sem a tua, sem a tua,
Sem a tua companhia.

O rio de São Francisco
Corre de noite e de dia {bis
Só o tempo é que não corre,
Só o tempo é que não corre,
Sem a tua, sem a tua, sem a tua companhia.
(Coreto Diamantinense, [20--].[150]

Sobre essa canção, é possível afirmar que "Em Minas Gerais, Alexina de Magalhães coletava cantos, contos, provérbios e brincadeiras infantis, e pela primeira vez aparecia o registro do famoso canto de coreto mineiro *Peixe Vivo*, que mais tarde se tornaria o hino do I Congresso Brasileiro de Folclore e ganharia o Brasil pela predileção de Juscelino Kubitschek." (Giovanni Júnior, 2014, p. 7). Nas campanhas políticas,

> A música sempre esteve presente, principalmente a que o consagrou [a Juscelino] na campanha eleitoral para governador e no governo de Minas Gerais – *Peixe vivo*. Com origem no folclore diamantinense, a canção virou símbolo de JK e o acompanhou até a sua morte, conforme mostra o filme *Os anos JK: uma trajetória política*, de Silvio Tendler. [...] Juscelino era recebido nas cidades e homenageado com ela. A música tem dezenas de estrofes, algumas delas transformadas em jingles para a campanha de JK. (Picolin, 2006, p. 174)

[150] PEIXE vivo. [S. l.]: Wesley Música, [20--?]. 1 partitura. Disponível em: http://www.wesleymusica.com.br/partituras/Peixe%20Vivo.pdf. Acesso em: 1 maio 2026.

Na canção *Peixe vivo*, a referência explícita ao Rio São Francisco constitui elemento fundamental de regionalização. O "rio de São Francisco / Corre de noite e de dia" não é apenas dado geográfico, mas símbolo estruturante da vida econômica, social e afetiva das populações ribeirinhas. A presença do rio ancora a canção no universo cultural do sertão e das margens fluviais do Nordeste e de Minas Gerais, conferindo-lhe identidade espacial definida — traço característico das canções típico-regionais.

Outro aspecto relevante é a ambientação marítima e ribeirinha: "lá no meio do mar", "É o vento que nos atrasa", "Para no porto chegar". Essas imagens evocam o cotidiano de navegadores, pescadores e comunidades ligadas às águas. A musicalidade onomatopaica do "Zum, zum, zum" sugere o ruído do vento ou da embarcação, aproximando texto e experiência sensorial do ambiente regional. Tal recurso reforça o enraizamento da canção na vivência concreta de um grupo social.

A metáfora central – "Como pode o peixe vivo / Viver fora d'água fria" – articula natureza e sentimento amoroso. A dependência vital do peixe em relação à água é transposta para o plano afetivo: o eu lírico não pode viver "sem a tua companhia". Essa analogia simples e imagética é típica das canções populares regionais, nas quais o sentimento é expresso por meio de elementos do meio natural circundante.

*

As músicas *Foi s'imbora* e *Moreninha* eram de autoria do diretor do Conservatório de Visconde do Rio Branco, maestro Lucas Tavares de Lacerda, que dirigiu esse estabelecimento de ensino de 1953 a 1961. Não foi possível obter maiores informações sobre ela.

3.2. Cantos orfeônicos na audição de 1961

Em audição no ano de 1961, estudantes do Conservatório de Visconde do Rio Branco apresentaram quatro músicas de cunho folclórico: *Para ninar,* de Paurillo Barroso; *Cobra grande*, de Waldemar Henrique; *Azulão,* de Jayme Ovalle; *Azulão*, de Hekel Tavares. Com base na tipologia de Veríssimo de Melo, mais os acréscimos que fizemos, é possível distribuir tais composições da seguinte forma:

Canções dramáticas:	*Para ninar,* de Paurillo Barroso *Cobra grande*, de Waldemar Henrique

Canções amorosas:	*Azulão,* de Jayme Ovalle *Azulão*, de Hekel Tavares

Tabela 10 – Distribuição das canções orfeônicas apresentadas na audição do Conservatório em 1961.

*

Para ninar[151]

Foge, foge, Papão feio
Que o menino é muito meu
Vai a noite em mais de meio
Ainda não adormeceu.
Meu menino pende o rosto
Reza baixinho e de cor.
São Trindades, é sol posto,
Dorme, dorme, meu amor!
Deus de certo se enganou
Quando o meu filho nasceu.
Porque um anjo me mandou
E os anjos são do céu.
Meu menino, meu menino,
Altas horas a dormir.
Em que sonhas pequenino
Quando te vejo a sorrir?
Foge, foge, Papão feio
Que o menino é muito meu
Vai a noite em mais de meio
Ainda não adormeceu.
Meu menino, meu menino,
Altas horas a dormir,
São Trindades, é sol posto,
Dorme, dorme, meu amor! (6x)
(Oxford International Festival, s. d).[152]

A canção *Para ninar* foi composta em 1952, sendo gravada pela RCA Victor em 1940 e por Nadir de Melo Couto em 1953. Ela obteve expressivo sucesso e foi traduzida para o polonês. Consideramos a música como expressão de canções folclóricas gramáticas porque a invocação reiterada do "Papão feio"[153] constitui o núcleo dramático do texto. A fórmula "Foge, foge,

[151] Letra retirada da seguinte referência: Site Oxford International Festival. Disponível em: https://oxfordsong.org/song/para-ninar. Acesso em: 28 fev. 2026.
[152] A partitura da canção Para Ninar pode ser acessada em: Instituto Piano Brasileiro – IPB. *Paurillo Barroso - Para ninar* (Rita Paixão, soprano; Irany Leme, piano). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R8mPd1VnTyg&list=RDR8mPd1VnTyg&start_radio=1. Acesso em: 3 mar. 2026.
[153] Possivelmente, o "Papão Feio" é uma variante do "bicho papão", uma figura mítica "[...] temid[a] pelas crianças – que tem o corpo peludo, os olhos vermelhos e os dentes afiados e se esconde debaixo da cama ou dentro dos armários para também atacar crianças levadas." (Olivieri *et al*., 2003, p. 53).

Papão feio / Que o menino é muito meu" instaura um conflito simbólico entre ameaça e proteção. O Papão representa o perigo difuso, noturno e indeterminado; a voz do narrador, por sua vez, afirma-se como instância protetora e soberana. Esse antagonismo configura a estrutura dramática apontada por Veríssimo de Melo: há um elemento de tensão (a presença da entidade ameaçadora) e uma resolução (a reafirmação do cuidado materno e da ordem doméstica) (Araújo, 2018).

Outro traço característico das canções dramáticas infantis é a ambientação noturna, momento liminar em que o medo e a imaginação se intensificam. A referência à noite – "Vai a noite em mais de meio / Ainda não adormeceu" – reforça o cenário propício à emergência do fantástico. A noite é, no folclore, espaço simbólico de vulnerabilidade e de transição entre vigília e sonho, realidade e imaginação.

Entretanto, diferentemente de cantigas mais abruptas ou aterrorizantes, "Para ninar" suaviza o drama ao mesclar o temor à religiosidade e à ternura. A menção a "Trindades" e a evocação de Deus e dos anjos deslocam o foco do medo para a transcendência protetora. Assim, o texto equilibra o elemento dramático com o consolo espiritual, produzindo um efeito de apaziguamento progressivo que culmina na repetição quase hipnótica de "Dorme, dorme, meu amor". Essa repetição final, que insere igualmente a canção no gênero acalanto, dilui a tensão inicial, convertendo o conflito em serenidade (Araújo, 2018, p. 16)[154].

*

Cobra Grande

Credo cruz!
Lá vem a Cobra Grande,
Lá vem a boiúna de prata,
A danada vem rente à beira do rio,
E o vento grita alto no meio da mata,
Cunhantã, te esconde,
Lá vem a Cobra Grande, ah, ah,
Faz depressa uma oração,
Pr'ela não te levar, ah,ah.
A floresta tremeu quando ela saiu,
Quem estava lá perto de medo fugiu,
E a boiúna passou logo tão depressa,
Que somente um clarão foi que se viu.
Cunhantã, te esconde,
Lá vem Cobra Grande, ah, ah,
Faz depressa uma oração,

[154] Em termos explicitamente musicológicos, a canção possui tonalidade de láb maior, compasso 4/4 e extensão vocal de mi3 a lá4. Predominam ritmos de subdivisão binária, com uso frequente de colcheias, semínimas e mínimas (Araújo, 2018, p. 16).

Pr'ela não te levar, ah, ah.
A noiva cunhantã,
Está dormindo medrosa,
Agarrada com força,
No punho da rede,
E o luar faz mortalha em cima dela,
Pela fresta quebrada da janela.
Êh, Cobra Grande... Lá vai ela!
(*apud* Alves, 2018, p. 36)[155]

Consideramos que a letra da canção de Waldemar Henrique possa ser associada às canções folclóricas dramáticas, a despeito de sua concomitante vinculação ao grupo típico regional. Isso porque a figura central da música é a cobra grande (identificada como "boiúna de prata", termo da linguagem Tupi)[156], entidade mítica recorrente no folclore amazônico[157]. Não obstante, como a canção ressalta a ameaça vinculada à cobra grande, ser colossal ligado aos rios e à floresta, cuja aparição provoca abalo cósmico e terror coletivo ("A floresta tremeu quando ela saiu"), elencamos a canção no grupo das músicas folclóricas dramáticas, que evocam o medo.

O refrão "Cunhantã, te esconde" introduz o elemento pedagógico típico da tipologia descrita por Veríssimo de Melo. A advertência à criança/adolescente (cunhantã) funciona como mecanismo disciplinador e protetivo. O medo não é gratuito: ele cumpre função socializadora. A ordem para "fazer depressa uma oração" acrescenta ainda a dimensão religiosa, comum nas cantigas brasileiras, em que o recurso ao sagrado atua como salvaguarda contra o perigo.

Outro aspecto fundamental é, mais uma vez, a ambientação noturna e liminar. O cenário é composto por rio, mata, vento que "grita alto" e luar que "faz mortalha". A imagem do luar como mortalha intensifica o caráter sombrio e quase fúnebre da narrativa, aproximando-a do imaginário trágico. A criança "agarrada com força / No punho da rede" traduz corporalmente o medo — elemento sensorial que reforça o drama. Para alguns intérpretes da canção, o trecho "E o luar faz mortalha em cima dela" indicaria, inclusive, que a criança/adolescente sucumbiu ao

[155] A partitura pode ser acessada em Instituto Piano Brasileiro – IPB. *Waldemar Henrique - Cobra grande* (Maura Moreira, mezzo; Sonia Maria Vieira, piano). Disponível em:https://www.youtube.com/watch?v=MVUf6JstewM&list=RDMVUf6JstewM&start_radio=1. Acesso em: 3 mar. 2026.

[156] Há "variação de histórias de uma localidade para outra em que a cobra-grande tem o poder de proteger e também pode punir. Há o predomínio de um tipo de narrativa em que essa cobra se apresenta como um ser descomunal e que tem a capacidade de matar, derrubar embarcações e destruir comunidades, embora ela também pode ajudar as populações. Porém, ela também pode fazer o bem." (Moraes, 2016, p. 21).

[157] Expressões como *boiúna* e *cunhatã* não apenas nomeiam os elementos da fauna e do povo local, mas reforçam a identidade cultural de um ambiente onde o místico e o natural se fundem através do terror provocado pela lendária cobra grande (Alves, 2018, p. 39).

pânico, morrendo de medo antes que a cobra seguisse floresta adentro em busca de novas presas (Alves, 2018, p. 38).

*

Azulão

Vai,
Azulão,
Azulão,
Companheiro,
Vai!
Vai ver minha ingrata.
Que sem ela
O sertão
Não é mais
Sertão!
Ai! Voa,
Azulão,
Vai contar,
Companheiro,
Vai!
(Chantal, 2015, p. 223)[158]

O poema *Azulão*, de Manuel Bandeira, foi escrito após Jayme Ovalle compor sua melodia, tornando-se referência da canção de câmara no Brasil e no exterior. O sucesso da obra motivou outros compositores a musicalizarem o texto, como Renzo Massarani, Radamés Gnattali e Camargo Guarnieri. (Chantal, 2015, p. 222)

Em "Azulão", a figura da ave desempenha papel central. O eu lírico dirige-se ao pássaro como "companheiro", solicitando-lhe que leve recado à "ingrata". Esse recurso aproxima o poema das modinhas e cantigas populares, em que pássaros como sabiás e azulões figuram como intermediários amorosos. A estrutura breve, repetitiva e vocativa ("Vai, / Azulão, / Azulão") confere musicalidade simples e próxima da oralidade, aspecto recorrente nas canções de matriz folclórica. A dimensão amorosa manifesta-se sobretudo na formulação da ausência: "Que sem ela / O sertão / Não é mais / Sertão!". O espaço natural perde sentido sem a presença da amada.

Jayme Ovalle (1894-1955) nasceu em uma Belém enriquecida pela borracha, filho de pai chileno e mãe cearense. Autodidata, encontrou no violão seu clima estético, embora tenha

[158] A partitura pode ser encontrada em: INSTITUTO PIANO BRASILEIRO – IPB. *Jayme Ovalle - Azulão* (Maria Lúcia Godoy, soprano; Murillo Santos, piano). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=awUlX0HaVL8&list=RDawUlX0HaVL8&start_radio=1. Acesso em: 3 mar. 2026.

iniciado na música com o violino e praticado piano. Sua infância foi marcada pela tentativa de Belém em imitar a vida europeia. Em 1911, devido à decadência da borracha, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde trabalhou no Ministério da Fazenda. Na capital carioca, destacou-se como violonista canhoto e conviveu com ícones como Chiquinha Gonzaga e João da Baiana. Sua obra foi influenciada pela estética amazônica e afro-brasileira. No final da década de 1920, estudou contraponto e fuga com Paulo Silva, disciplinando seu lado artístico.

Ovalle teve em Manuel Bandeira um parceiro essencial, resultando em obras célebres como *Modinha* e *Azulão*. Mário de Andrade, ao conhecê-lo em 1926, encantou-se com sua personalidade, descrevendo-o como um sujeito extraordinário. Até sua morte, Ovalle registrou trinta e uma obras, incluindo peças para piano, canto e a sinfônica *Pedro Álvares Cabral* (Cantão, 2012, p. 1165).

*

Azulão

Azulão, vai, vai!
Fala com ela que eu te contei
Que eu morei com ela
Mas dela um dia me separei
Que ainda penso nela
Mas se ela pensa
Em mim não sei
Azulão Se ela tiver chorando
Diz que eu ando azulão
Com ela no coração
Azulão
Se ela tiver cantando
Diz que eu tive azulão
Foi sorte nas minhas mãos
Diz que eu agora já tenho outra
Que é mais bonita

Mais cabocla, mais sertão
Diz que eu agora
Não penso nela
Não diz nada, nada não
(Geociências, Arte, Cultura, s. d.)[159]

[159] A partitura pode ser encontrada em: Instituto Piano Brasileiro – IPB. *Hekel Tavares - Azulão* (Lenine Santos, tenor; Nancy Bueno, piano). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=J1xjN1DGsVs&list=RDJ1xjN1DGsVs. Acesso em: 3 mar. 2026.

Em *Azulão,* de Hekel Tavares**,** a ave ocupa, mais uma vez, a função de mensageira do sentimento amoroso, recorrente nas cantigas populares. O interlocutor confia ao pássaro a tarefa de comunicar à amada o estado emocional do eu lírico.

A repetição insistente do vocativo "Azulão" cria cadência musical e reforça o caráter quase responsorial do texto, aspecto que favorece memorização e circulação oral. A alternância entre afirmação e negação – "Diz que eu agora já tenho outra… / Não diz nada, nada não" – produzem um jogo afetivo que oscila entre orgulho, despeito e saudade, sentimentos recorrentes na lírica amorosa de matriz popular.

O teor amoroso manifesta-se na ambiguidade do discurso: embora o eu lírico declare ter "outra" e negue pensar na antiga companheira, a própria necessidade de enviar recados revela permanência do vínculo afetivo. O adjetivo "azulão", que qualifica simultaneamente o pássaro e o estado anímico do sujeito ("ando azulão"), introduz um jogo semântico entre natureza e sentimento, reforçando a fusão simbólica entre paisagem e interioridade.

3.3. Cantos orfeônicos na audição de 1962

Na audição de 1962, foram apresentadas três músicas de cunho folclórico integrantes da coletânea *Lendas Amazônicas,* de Waldemar Henrique: *Cobra grande*, *Uirapuru* e *Foi boto, sinhá*! Essas composições podem ser entendidas como expressões do folclórico típico-regional, sendo que a primeira delas foi apresentada na audição de 1961, tendo sido comentada no item anterior.

Uirapuru

Certa vez de montaria
Eu descia um "paraná"
O caboclo que remava
Não parava de falá, ah, ah
Não parava de falá, ah, ah
Que caboclo falador!
Me contou do "lobisomi"
Da mãi-d'água, do tajá
Disse do juratahy
Que se ri pro luar, ah, ah
Que se ri pro luar, ah, ah
Que caboclo falador!
Que mangava de visagem
Que matou surucurú
E jurou com pavulagem
Que pegou uirapuru, ah, ah
Que caboclo tentadô

Caboclinho, meu amor
Arranja um pra mim
Ando roxo pra pegar
Unzinho assim...
O diabo foi-se embora
Não quis me dar
Vou juntar meu dinheirinho
Pra poder comprar
Mas no dia que eu comprar
O caboclo vai sofrer
Eu vou desassossegar
O seu bem querer, ah, ah
Ora deixa ele pra lá...
(Alves, 2018, p. 42).

A canção *Uirapuru*[160], publicada em 1934 pela Editora Mangione (Santos, 2017, p. 54), apresenta estrutura narrativa marcada pelo relato oral: "Certa vez de montaria / Eu descia um 'paraná'". A ambientação ribeirinha — com termos como "montaria" (canoa pequena) e "paraná" (braço de rio) — situa imediatamente o ouvinte no universo amazônico. O "caboclo que remava" assume a figura do contador de histórias, personagem recorrente nas comunidades ribeirinhas, cuja fala transmite mitos e causos locais. A repetição enfática ("Não parava de falá, ah, ah") e o comentário jocoso ("Que caboclo falador!") reforçam o caráter coloquial e performático do texto, aproximando-o da oralidade popular.

O repertório mítico mencionado – "lobisomi", "mãi-d'água", "tajá", "juratahy" – evidencia o entrelaçamento de matrizes culturais indígenas, africanas e ibéricas que caracterizam o folclore amazônico (Angelim, 2020). A deformação fonética ("lobisomi", "mãi-d'água") reproduz marcas de fala regional, recurso típico das canções folclóricas que preservam a musicalidade do idioma local. A enumeração de seres encantados cria atmosfera de assombro e encantamento, própria das narrativas transmitidas à beira do rio ou em contextos comunitários (Aliverti, 2005).

O eixo simbólico da canção concentra-se no uirapuru, ave lendária cujo canto, segundo a tradição, possui poderes mágicos de sedução e fortuna (Aliverti, 2005, p. 298-299). No imaginário amazônico, capturar o uirapuru equivale a apropriar-se de um talismã amoroso. A personagem feminina que pede ao "caboclinho" que lhe arranje "unzinho assim" revela dimensão afetiva e até competitiva do mito, pois a posse do pássaro implicaria domínio sobre

[160] *Lenda amazônica* n. 5.

o “bem querer” alheio. Assim, o elemento mítico articula-se a tensões amorosas, como ocorre em muitas canções populares.

Outro traço típico-regional é o humor leve e malicioso que atravessa a letra. A expressão “ando roxo pra pegar” e o desfecho (“Ora deixa ele pra lá...”) conferem à narrativa tom brincalhão, aproximando-a das cantigas e modinhas populares em que desejo e troça convivem. Essa mescla de encantamento mítico e galhofa cotidiana constitui característica recorrente das manifestações musicais regionais.

Embora fundada na tradição oral, “Uirapuru” é uma composição musical que estiliza o material popular. Waldemar Henrique transforma o mito em canção artística, mantendo marcas de oralidade, regionalismo lexical e temática encantatória, mas organizando-os em estrutura musical refinada, alinhada ao projeto nacionalista que buscava afirmar identidades regionais como parte constitutiva da cultura brasileira (Alves, 2018, p. 49).

*

Foi boto, Sinhá!

Tajá-panema chorou no terreiro
Tajá-panema chorou no terreiro
E a virgem morena fugiu pro costeiro
Foi boto, sinhá
Foi boto, sinhô
Que veio tentá
E a moça levou
E o tal dancará
Aquele doutô
Foi boto, sinhá
Foi boto, sinhô
Tajá-panema se pôs a chorar
Tajá-panema se pôs a chorar
Quem tem filha moça é bom vigiá!
Tajá-panema se pôs a chorar
Tajá-panema se pôs a chorar
Quem tem filha moça é bom vigiá!
O boto não dorme
No fundo do rio
Seu dom é enorme
Quem quer que o viu
Que diga, que informe
Se lhe resistiu
O boto não dorme
No fundo do rio...
(MPBNet, [20--]).[161]

[161] A partitura pode ser visualizada em: Instituto Piano Brasileiro – IPB. *Waldemar Henrique - Foi boto, sinhá!* Interpretação de Adriane Queiroz (soprano e Arthur Moreira Lima (piano). [S. l.]:, 15 ago. 2022. 1 vídeo (2 min 06 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZFR-IynTzhc. Acesso em: 28 fev. 2026.

A peça musical *Foi boto, Sinhá!*[162], publicada em 1933 pela Editora Mangione (SANTOS, 2017, p. 54). A melodia é de Waldemar Henrique, mas os versos são de Antônio Tavernard. Na capa, o compositor assinava o seguinte texto:

> Corre nas margens dos rios Amazonas, Tocantins e seus afluentes, que em noites de lua-cheia sai o boto do fundo do mar transformado num belo rapaz, o qual dirigindo-se aos terreiros, em festa, dança e seduz as virgens morenas do arraial. Nessas noites, ouve-se bem alto o choro do tajapanema, a planta alma da beira dos rios, avisando a população do mal que se aproxima. (Henrique, 1933 *apud* Santos, 2017, p. 70).

Mas a figura do boto para as populações amazônicas é polissêmica, como reconhece o próprio Waldemar Henrique em "uma de suas palestras, proferida no curso de folclore ocorrido em agosto de 1971 em Brasília, sob o título *Fascínio e persistência do boto no folclore amazônico*." (Santos, 2017, p. 70). Nesse evento, "o compositor comenta haver três tipos de botos: o Tucuxi (preto), o boto branco, e o boto avermelhado. O boto preto seria o boto bom, que salva os náufragos e protege as cunhatãs [moças, meninas], enquanto o boto branco e o vermelho seriam os mais perversos, sendo eles os vilões de que falam as lendas, incluindo aquelas apresentadas em suas canções." (Santos, 2017, p. 70-71).

Na letra transcrita, observam-se elementos característicos das canções folclóricas típico-regionais: repetição de versos ("Tajá-panema chorou no terreiro"), refrão responsorial ("Foi boto, sinhá / Foi boto, sinhô") e linguagem coloquial marcada por regionalismos ("vigiá", "sinhá", "sinhô"). Em paralelo, o mito amazônico do boto é evocado como elemento de sedução das moças. A expressão "Foi boto, Sinhá!" funciona como explicação socialmente legitimada para a gravidez fora do casamento, deslocando a responsabilidade para a figura mítica. Simultaneamente, a canção é portadora de normativa social e moral, implícita do verso "Quem tem filha moça é bom vigiá!", que opera como advertência ou orientação de conduta.

Importa destacar que, embora inspirada na tradição oral, a obra musical de Waldemar Henrique não é transcrição literal do folclore, mas recriação autoral. Trata-se de um processo de estilização, em que o compositor reelabora o material folclórico-popular, projetando-o no âmbito da canção de concerto brasileira do século XX[163]. Essa mediação aproxima sua produção

---

[162] *Lenda Amazônica* n. 1.

[163] Em termos musicológicos, a canção "Foi escrita originalmente em Ré menor (tonalidade muito utilizada pelo autor) e possui tessitura muito confortável: uma oitava a partir do Ré central do piano. [...] A estrutura da canção é muito simples, mas causa impressão marcante. Na linha melódica, predominam os intervalos de 2ª e 3ª (compassos 2 ao 5, 7 ao 9, 11 ao 22), aparecendo apenas um salto de 4ª no compasso 10 e um de 6ª no compasso 6. Os intervalos menores se mantêm na maioria dos compassos, mas a tônica insistente, constante, aparece em quase todos os acordes do baixo, com exceção do segundo tempo dos compassos 3, 5 e 6 e do compasso 7. Apesar de a tônica não estar presente nesses momentos, a célula rítmica principal que vemos nos compassos 2, 4, 8, 9, 11

do movimento nacionalista musical, que buscou valorizar temas regionais como expressão de identidade cultural (Caldas; Igayara Souza, 2025, p. 3).

3.4. Cantos orfeônicos na audição de 1963

Na primeira parte da audição de 1963, foram apresentadas as seguintes peças musicais de cunho folclórico: *Uirapuru* (Canto); *Cantigas*, de Oreste Farinello e *Ó luar de minha terra* (Canto), de Alberto Costa. Na segunda parte, dedicada ao canto orfeônico, houve apresentação de *Congada*, de Francisco Mignone (2 vozes); *Doce ilusão*, de Fabiano Lozano (2 vozes), *A mais linda flor,* de Fabiano Lozano (2 vozes) e *Minha terra tem palmeiras*, de João Gomes Júnior (2 vozes). De viés explicitamente folclórico, temos *Uirapuru* (anteriormente comentada) e *Congada*.

*

Congada

Companheiro vamo vamo
Companheiro vamo vamo
Seu Dão Rei mandou chamá!
Seu Dão Rei mandou chama!
Aiuêh! Aorere! Rereuá!
Aiuêh! Aorere! Rereuá!
Companheiro vamo vamo
Companheiro vamo vamo
Seu Dão Rei mandou chamá!
Seu Dão Rei mandou chama!
Aiuêh! Aorere! Rereuá!
Aiuêh! Aorere! Rereuá!
Aiueh! Aiueh!
Aiuêh! Aiuêh! Ah!
Zumba! Oi Muchino zumba! lê lê!
Tateto zumba aorerere! Oi, zumba!
Negro do Quilombo, êh
Grita na cidade!
Viva! Viva a Majestade!
Viva! Viva a Majestade!
Aorere! Rereuá!
Aorere! Rereuá! Êh!
Sinhá Rainha não me pisa no cazambé! êh!
Não me pisa no cazambé! êh!
Não me pisa no cazambé!
Airê! Airê!
Não me pisa no cazambé!

e 13, e uma variante simples não desaparecem em momento algum. Essa "batida" é como um toque de tambor solene e constante, como o de uma marcha fúnebre. Isso faz com que se crie a atmosfera pesada e densa na música, que nos guiará na escolha do andamento, que não é indicado pelo compositor." (Aliverti, 2005, p. 285-286).

Lê! Lê! Lê! Lê! Lê! Lê!
Lê! Lê! Lê! Lê! Lê! Uá!
Sinhá Rainha! Sinhá Rainha!
Não me pisa no cazambé!
Êh! Zumba! Aorerere Aorereuá!
Aorererere! Zumba!
Oi, Samba! Lê Lê
Aiuêh! Aiuêh!
Aiuêh! Aiuêh!
Samba! Oi, Muchino Samba! Lê Lê!
Oi, jongo congo! Samba! Lê Lê!
Oi, jongo Lê Lê Lê uá!
Êh! Samba! Oi, Muchino!
Samba! Oi, Muchino!
Uêh! Aiuêh! Aiuêh! Aiuêh!
Oi! Êh! Eh ah
(Biblioteca Orfeônico-Escolar, *n. 16 – Congada*, s. d.)[164]

Congada foi composta em 1921, baseada em tema de lundu recolhido por Spix e Martius (Academia Brasileira de Música, 2016, p. 59), e integra a Suíte da ópera *O Contratador dos diamantes*. Foi composta para música instrumental, com orquestração sinfônica. Barroso Neto, que atuava com Mignone na gravadora Festa, escreveu a letra, dedicada a evocar um ritual festivo, que remete à origem africana da tradição, descreve o movimento do cortejo e reforça a dimensão coletiva da celebração. Sua simplicidade textual favorece a integração com a música de Mignone, que transforma o poema em uma representação sonora estilizada da congada no repertório de concerto brasileiro.

> Na Itália, sob a orientação do compositor Vicenzo Ferroni, Mignone escreveu *O contratador de diamantes* (1922), cuja estreia ocorreu no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em 20 de setembro de 1924. [...] Mário de Andrade, em suas críticas publicadas em periódicos, atacou essas obras de Mignone, justamente numa década considerada 'decisiva' pelos modernistas na construção de um imaginário nacionalista erudito no Brasil, inspirado nas fontes folclóricas, visando, em especial, às peças operísticas *O contratador de diamantes* e *O inocente*. A inserção de Mignone num novo contexto sociocultural favoreceu uma produção de raízes marcadamente italianizantes ou despaisadas, conforme a crítica marioandradiana. [...] O não-envolvimento de Mignone, durante os anos 1920, com a construção do modernismo nacionalista brasileiro foi caracterizado por Mário como um 'desvio' de conduta de um artista possuído de uma ampla e sólida formação musical, mas ainda muito hesitante perante uma possível adoção do experimentalismo modernista. (Contier, 2013, p. 115-116).

[164] Letra e partitura disponíveis em: https://pt.scribd.com/document/360404370/Mignone-Francisco-Congada-3-Vozes. Acesso em: 5 mar. 2026.

Não obstante, após uma fase inicial fortemente influenciada pela tradição europeia, o compositor aproximou-se, a partir da década de 1930, de uma linguagem mais explicitamente nacionalista. Nos anos 1950, quando sua produção já gozava de amplo reconhecimento, suas peças inspiradas em danças e rituais populares eram frequentemente interpretadas como manifestações maduras de seu estilo. Assim, *Congada* era percebida como parte de um repertório que conciliava sofisticação técnica e evocação do imaginário popular, característica que a crítica valorizava como sinal de autenticidade artística.

3.5. Cantos orfeônicos na audição de 1969

Por fim, na audição de 1969, foram apresentadas duas músicas em modalidade de canto orfeônico: *Foi o vento... foi a vida...,* de Benedito Dutra [Teixeira], e *Cascata de Risos*. A música *Foi o vento... foi a vida...,* musicada por Benedito Dutra Teixeira, teve letra de Sivan Castelo Neto e Corrêa Júnior. Ela foi lançada em 1936 (Souza, 2016, p. 94).

> Em 25 de maio de 1925 foi fundada também por Fabiano Lozano a Sociedade de Cultura Artística. Em 6 de junho de 1929 músicos de Piracicaba preconizam a criação da Orquestra Sinfônica de Piracicaba. Mas a ideia não criou raízes. Foi então denominada de Orquestra Piracicabana, que se filia à Sociedade de Cultura Artística.
> Fazem parte desta orquestra, Regina do Lozano, musicistas como os Dutra, Leontino Ferreira de Albuquerque, e Eduardo Salgado. [...] Maestro Lozano viaja em 1931 para o nordeste, quando então assume a regência o Dutra. Mas este, logo na metade dos anos de 40, para assumir cargo no Departamento de Cultura, em São Paulo. Em 1946 a orquestra é reorganizada pela Cultura Artística [...] ostentando o novo nome de Orquestra Piracicabana de Amadores [...] Na década de 50, Dutra reassume a regência. [...] Em 1962, com o falecimento de Benedito Dutra Teixeira, a Orquestra Rizzi realiza conserto em na Società Italiana di Mútuo Soccorso em homenagem a este grande maestro. (Memorial Piracicabano, s. d.).

Nenhuma dessas duas músicas possuía cunho especificamente folclórico, o que permite deduzir o enfraquecimento desse referencial cultural no repertório musical do Conservatório de Visconde de Rio Branco, paralelo à paulatina suspensão da prática do canto orfeônico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, sobretudo no terceiro capítulo, procurei demonstrar as dinâmicas tensionais entre um ensino de música de concerto, estruturado em moldes conservatoriais, e o ensino de cantos folclóricos e populares em perspectiva orfeônica, tomando como referência as práticas pedagógicas promovidas pelo Conservatório de Visconde do Rio Branco entre as décadas de 1950 e 1960.

Essas dinâmicas inserem-se em um amplo movimento político-cultural que se desenvolveu no Brasil ao longo do século XX: o Modernismo brasileiro. Surgido na década de 1920, o movimento caracterizou-se inicialmente por uma postura crítica em relação aos dogmas da tradição artística e cultural vigentes até os anos precedentes. Tal crítica inaugurou uma nova forma de tradição: diferente da anterior, cujo objetivo consistia na preservação do legado artístico estabelecido, essa nova tradição orientava-se sobretudo pela inovação e pela renovação das formas culturais.

No contexto brasileiro, o Modernismo assumiu ainda um caráter paradoxal. Embora tenha sido conduzido majoritariamente por intelectuais e artistas pertencentes às elites urbanas, o movimento voltou-se de maneira inédita para a valorização da cultura popular do país, com destaque às manifestações rurais. Nesse sentido, observou-se uma reconfiguração das relações entre passado e futuro: a crítica ao presente era entendida como meio de transformar a herança cultural e projetar novas possibilidades para a arte nacional. Assim, o "povo brasileiro" – formado em grande parte por populações historicamente marginalizadas e com baixos índices de alfabetização – passou a ser concebido como fonte de aprendizado e inspiração para artistas que até então se encontravam distanciados das manifestações culturais populares.

Não obstante, mais do que simplesmente resguardar a singularidade da música folclórica e popular, o Modernismo brasileiro – assim como o ensino musical difundido nos conservatórios nas décadas de 1950 e 1960 – buscou constituir uma musicalidade de concerto identificada como nacional, recorrendo a tradições de caráter folclórico como fonte de inspiração estética. [165]

[165] "[...] a vontade socializadora de aproximação do povo era tensionada pelo zelo modernista com a distância que garantia um experimentalismo crítico. Radicalizando formalmente obras inovadoras, como *Macunaíma*, os modernistas poderiam até incluir nelas o conteúdo popular, mas não as tornariam populares. O gosto posto em xeque era elitista; o novo tampouco era popularizável" (Andrade, 2025, p. 240).

Nesse contexto, o livro *Ensaio sobre a música brasileira*, publicado em 1928 por Mário de Andrade, desempenhou papel fundamental ao propor a nacionalização da música erudita brasileira a partir de procedimentos semelhantes aos adotados pelo romance modernista: a incorporação de elementos do folclore como base para a criação de composições de caráter erudito (Andrade, 2025, p. 242). Um dos exemplos mais emblemáticos desse programa estético foi a obra de Heitor Villa-Lobos, especialmente na série das *Bachianas brasileiras*, "fusão do estilo de Bach e da música folclórica" (Amato, 2008, p. 2). Nessa perspectiva, a arte modernista pretendia recuperar uma força social atribuída ao material sonoro de origem folclórica e popular, considerado portador de vitalidade criativa. Ao mesmo tempo, buscava-se reunir, no plano musical, a diversidade cultural do país, articulando influências de matrizes portuguesa, ameríndia e africana, além de diálogos com gêneros internacionais.

A própria produção musical europeia já havia realizado movimento similar, no século XIX, no bojo dos movimentos românticos articulados aos nacionalismos:

> A apropriação do folclore popular pelos músicos eruditos se deu quando da passagem do neoclassicismo europeu e seus ideais universalistas para o romantismo, caracterizado, dentre outras temáticas, pela busca por uma identidade nacional que viria a alastrar-se também ao ambiente musical erudito. Tal busca remete aos séculos XVIII e XIX na Europa e, destacam-se, sem dúvida, Richard Wagner, na Alemanha e Friedrich Chopin, na Polônia. [...] Wagner, que nasceu em 1813, em meio a essa efervescência do nacionalismo alemão, utilizou-se, a exemplo de outros artistas, de temáticas mitológicas e medievais nórdicas, como *O anel de Nibelungo*, *Fausto* e *Tristão e Isolda*, título de três de suas obras. A apropriação de tais temáticas no campo das artes era muito recorrente desde os primeiros tempos do romantismo alemão, e vale lembrar aqui outro destacado artista da época, Goethe, que reescreveu brilhantemente o mito medieval de Fausto. Friedrich Chopin destaca-se como nacionalista pelas suas 'polonesas' e 'mazurcas', onde faz uma homenagem à Polônia, seu país de origem, através do uso de melodias com construções melódicas populares eslavas e o ímpeto avassalador de que necessitava seu povo para se reconstruir após a ocupação russa. [...] No Brasil, o grande momento da música erudita romântica e nacionalista se deu em 1870, quando da escrita de *O Guarani,* de Carlos Gomes. (Ornaghi, 2011, p. 1-2).

Portanto, no Brasil, entre os anos 1920-1950, a antropofagia modernista não refutou a música "erudita" em si, mas o não abrasileiramento da mesma:

> A escolha da música erudita (arte para uma minoria ínfima de ouvintes) como representação genuína da nacionalidade prendeu-se à tradição letrada (texto escrito) e à tradição oral (arte auditiva). Uma outra problemática, em função do enaltecimento da música erudita como o ponto nodal da representação da identidade nacional e cultural, incidiu na valorização do caráter coletivo da obra musical. [...]
>
> O nacional na música estimulou o surgimento de autores altamente significativos no âmbito da história da música brasileira, e, por outro lado, devido ao modismo modernista vigente no país a partir dos anos 1930,

> favoreceu o surgimento de obras que se caracterizaram como verdadeiros pastichos da música folclórica. (Contier, 2013, p. 117; 119).

Dessa maneira, o nacionalismo modernista dos anos 1920-1950 "projetou a hegemonia da música erudita sobre a música popular-comercial urbana e as inovações mais radicais da vanguarda europeia." (Amato, 2008, p. 3).

É importante ressaltar uma especificidade desse "abrasileiramento" do "erudito" (ou da música de concerto) pela via da música folclórica nacional e regional nos anos 1950 – ela encontrava-se de maneira expressiva em sua didatização em formato orfeônico. O próprio Mário de Andrade, em *Ensaio da música brasileira*, defendia o canto coral como expressão de uma coesão nacional:

> Mas os nossos compositores deviam de insistir no coral por causa do valor social que ele pode ter. País de povo desleixado onde o conceito de Pátria é quase uma quimera a não ser pros que se aproveitam dela; país onde um movimento mais franco de progresso já desumaniza os seus homens na vaidade dos separatismos [...] o compositor que saiba ver um bocado além dos desejos de celebridade tem uma função social neste país. O coro unanimiza os indivíduos [...] É possível a gente sonhar que o canto em comum pelo menos conforte uma verdade que nós estamos não enxergando pelo prazer amargoso de nos estragarmos pro mundo. (Andrade, 1962, p. 115).

Segundo a pesquisadora Igayara-Souza,

> Um aspecto característico do canto orfeônico no Brasil foi a participação de compositores do campo erudito na composição de repertório escolar. Sob a liderança de Villa-Lobos, uma série de compositores atuantes no campo erudito são também autores de obras orfeônicas, como Francisco Mignone, Oscar Lorenzo Fernández, José Vieira Brandão. Compositores como Alberto Nepomuceno e Francisco Braga foram professores de música em escolas no início de suas carreiras. Apesar de ter acontecido em outros países, como a Hungria, com a atuação de Bartók e Kodály, em muitos locais os compositores de repertório escolar e de repertório erudito se constituíram em campos distintos e pouco integrados. (Igayara-Souza, 2024, p. 5).

Ainda para esta autora,

> No Brasil, a figura do 'grande compositor', ou seja, o estatuto de artista, assegurava legitimidade às questões tratadas no debate em torno da educação e da cultura popular, fato que os autores de coletâneas souberam explorar muito bem, ora se posicionando como um grande compositor que via na educação das crianças uma função social relevante, ora apoiando-se na recomendação de compositores consagrados para valorizar o trabalho empregado na produção de material de cunho didático. (Igayara-Souza, 2024, p. 5).

Em suma: "[...] poderíamos ver o compositor usando seu capital artístico para legitimar suas ações no campo educacional." (Igayara-Souza, 2024, p. 5).

Ao buscar interpretar tal “abrasileiramento” da música de concerto pela apropriação do folclórico e do popular sob o canto orfeônico, inicialmente considerei que este processo poderia implicar num processo de “museificação” musical – o folclórico e o popular seria visto, nesse contexto, como expressão de um Brasil rural, arcaico, em vias de desaparecimento. Tal “museificação” musical acompanharia o que foi denominado de “retórica da perda” pelo antropólogo José Reginaldo Gonçalves, que se fazia acompanhar, por sua vez, pela valorização da constituição de arquivos e museus (ou espaços musealizados), cujos objetos poderiam ser fruídos esteticamente ou consumidos como mercadorias (Gonçalves, 2002).

Contudo, através principalmente de leituras posteriores, sobretudo da reflexão da pesquisadora Susana Cecilia Igayara-Souza, passei a levar em consideração a performance de estudantes e professores na prática desse canto orfeônico, com as disputas internas aí implicadas:

> [...] a prática do canto orfeônico acontecia em meio a uma grande discussão - pelos próprios atores dessa prática - sobre quais deveriam ser os objetivos da disciplina e qual o peso que deveriam ter objetivos artísticos e cívicos, o que a ‘festa’ [escolar ou em feriado nacional] coloca em questão, principalmente pensando-se nas concentrações orfeônicas lideradas por Villa-Lobos [...]. A dimensão do potencial simbólico de que eram investidas essas comemorações, a se julgar pelo esforço e pela quantidade de tempo e de pessoas envolvidas, mostra que a prática orfeônica acontecia em meio a disputas, e não em um ambiente não conflituoso, como a comunicação oficial procura descrever. (Igayara-Souza, 2024, p. 8).

Com isso, postulo que esta pesquisa sobre o ensino de Música ministrado pelo Conservatório de Visconde do Rio Branco entre 1953-1969 pode, sim, ser entendido como uma prática com elementos que podem ser associados ao patrimônio imaterial desse município, do estado de Minas Gerais e mesmo da sociedade brasileira. Tais elementos não se encontram, obviamente, no formato “conservatorial” de sua educação, cujas características foram elencadas na Introdução desta dissertação. Eles se fazem presentes, sobretudo, na didatização de canções folclóricas e populares sob o viés do canto orfeônico, que a despeito de sua “roupagem” em moldes da chamada música erudita, continha, através da performance, inúmeras brechas para a expressão de sonoridades e musicalidades locais, de cunho sociocultural. Essa formulação não pretende antecipar um reconhecimento jurídico ou institucional do ensino como patrimônio, mas explicitar, como gesto analítico e político de visibilização, a existência de uma dimensão imaterial dessa experiência que permanece pouco reconhecida.

Não obstante, o reconhecimento de um possível caráter patrimonial do ensino ministrado no Conservatório de Música de Visconde de Rio Branco, nesse enlace de elementos conservatoriais, folclóricos e populares, demanda a promoção de novas pesquisas, com

acionamento de outras fontes, com recurso, sobretudo, às memórias biográficas dos envolvidos nessa formação. Diálogos com diretores, professores e estudantes do Conservatório poderão elucidar questões que a documentação institucional não contempla, bem como despertar novas indagações. Fica aqui o convite a essa nova empreitada acadêmica!

REFERÊNCIAS

Fontes:

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DE MINAS GERAIS. *Decreto n. 3.870*. Aprova o regulamento dos Conservatórios Estaduais de Música. 8 set. 1952. Disponível em: https://www.almg.gov.br/legislacao-mineira/texto/DEC/3870/1952/. Acesso em: 19 fev. 2026.

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DE MINAS GERAIS. *Decreto n. 11.404*, de 21 out. 1968 Disponível em: https://www.almg.gov.br/legislacao-mine.ira/texto/DEC/11404/1968 Acesso em: 13 mar. 2026.

CÂMARA MUNICIPAL DE VISCONDE DO RIO BRANCO. *No dia 28 de setembro, Visconde do Rio Branco completa 137 anos de história*. 23 set. 2029. Disponível em: https://www.viscondedoriobranco.mg.leg.br/institucional/noticias/no-dia-28-de-setembro-visconde-do-rio-branco-completa-137-anos-de-historia. Acesso em: 9 mar. 2026.

CONSELHO MUNICIPAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE VISCONDE DO RIO BRANCO. *Pareceres sobre tombamento* [de 13 monumentos da cidade]. 1993. (Material não publicado, de circulação institucional).

CONSERVATÓRIO ESTADUAL DE MÚSICA "PROF. THEODOLINDO JOSÉ SOARES". *Projeto político-pedagógico*. 2022. (Material não publicado, de circulação institucional).

CONSERVATÓRIO ESTADUAL DE MÚSICA "PROF. THEODOLINDO JOSÉ SOARES". *Diários de classe da disciplina de "Teoria Musical e Solfejo".* 1953, 1958 e 1960. (Material não publicado, de circulação institucional).

CONSERVATÓRIO ESTADUAL DE MÚSICA "PROF. THEODOLINDO JOSÉ SOARES". *Diários de classe da disciplina de "Canto Coral e Pedagogia Aplicada".* 1954. (Material não publicado, de circulação institucional).

CONSERVATÓRIO ESTADUAL DE MÚSICA "PROF. THEODOLINDO JOSÉ SOARES". *Programa de Audição.* 1954, 1961, 1962, 1963 e 1969. (Material não publicado, de circulação institucional).

CORPO DE BOMBEIROS MILITAR DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. *Anuário Estatístico do Corpo de Bombeiros Militar do Estado do Rio de Janeiro*: 2021. Rio de Janeiro: CBMERJ, 2021.

CORPO DE BOMBEIROS MILITAR DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO. *História da banda*. s. d. Disponível em: https://bombeiros.immub.org/historia1.html. Acesso em: 17 fev. 2026.

ESTADO DE MINAS GERAIS. *Lei 811*, de 13 de dezembro de 1951. Disponível em: https://leisestaduais.com.br/mg/lei- ordinaria-n-811-1951-minas-gerais-cria-cinco-conservatorios-estaduais-de-musica. Acesso em: 21 maio 2023.

GINCANA CLUBE DOS 50. Grupo dos Intocáveis. *Tarefa: Conservatório Estadual de Música.* s. d. Datilografado. Documento disponível no Museu Municipal Theresinha de Almeida Pinto de Visconde de Rio Branco.

IPATRIMÔNIO. *Conservatório Estadual de Música "Prof. Theodolino José Soares"*. s. d. Disponível em: ipatrimonio.org/visconde-do-rio-branco-conservatorio-estadual-de-musica-prof-theodolino-jose-soares/. Acesso em: 7 mar. 2026.

LAVOURA e Comércio, Uberaba, abr. de 1954. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830461&pesq=%22Flausino%20Vale%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=9731. Acesso em: 19 fev. 2026.

LAVOURA e Comércio, Uberaba, 11 dez. 1936. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=830461&pesq=%22Flausino%20Vale%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.gov.br&pagfis=19166. Acesso em: 19 fev. 2026.

PREFEITURA MUNICIPAL DE VISCONDE DO RIO BRANCO. *Plano municipal de turismo.* 2021-2014. Disponível em: https://www.viscondedoriobranco.mg.gov.br/wp-content/uploads/2021/03/PLANO-MUNICIPAL-DE-TURISMO.pdf. Acesso em: 9 mar. 2026.

SECRETARIA DE ESTADO DE EDUCAÇÃO DE MINAS GERAIS. Superintendência Regional de Ensino de Ubá. Divisão de Atendimento Escolar. *Levantamento das escolas fundadas até o ano de 1970 do município de Visconde do Rio Branco/MG*. 2026. (Material não publicado, elaborado a pedido do autor desta dissertação).

VISCONDE do Rio Branco. Minas Gerais. *Novo Jornal Consciência da Mata*. 28 jun. 2013. Imagem disponível em: https://wwwnovojornalconscienciadamata.blogspot.com/2013/06/visconde-do-rio-branco-minas-gerais_28.html. Acesso em: 20 fev. 2026.

Obras gerais:

ABREU, Martha, Cultura popular: um conceito e várias histórias. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel (Org.). *Ensino de História*: conceitos, temáticas e metodologia. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ABREU, Martha. Sobre 'mulatas orgulhosas e crioulos atrevidos': conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920). *Tempo,* Niterói, v. 16, n. 8, p. 143-173, jan. 2004.

ABREU, Martha. Histórias musicais da Primeira República. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 71-83, jan.-jun. 2011.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Manuel Bandeira*: biografia. Rio de Janeiro: ABL, [s.d.]. Disponível em: https://www.academia.org.br/academicos/manuel-bandeira/biografia. Acesso em: 3 mar. 2026.

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. *Francisco Mignone. Catálogo de obras*. Organizado por Flávio Silva. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2016.

AGUIAR, Viviane Soares. "Cozinha tradicional paulista" (1963) e "Fogão de lenha" (1977): livros de receitas como fontes para a história das cozinhas regionais. ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ANPUH-RIO, 18. *Anais...* Rio de Janeiro, 2018.

ALIVERTI, Márcia Jorge. Uma visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique. *Estudos Avançados*, v. 19, n. 54, p. 283-313, 2005.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira.* 2ª. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1942.

ALVES, Denise Coimbra. *Conservatório Estadual de Música de Juiz de Fora*: história e políticas atuais de capacitação de professores. 2016. 179f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

ALVES, Denise Coimbra. Conservatórios estaduais mineiros: da formação de professores de música a projetos, parcerias e capacitação docente para o ensino básico. Revista NUPEART - profartes, Florianópolis, v. 17, n. 1, p. 146-159, 2017.

ALVES, Namara Nayane de Souza. *Música, informação e identidade nas obras de Waldemar Henrique*. 2018. 99 f. Trabalho de Curso (Bacharelado em Biblioteconomia) –Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

AMADEO, Thomaz de La Rocque; SOLÓRZANO, Alexandro. Ecologias espirituais: relação entre espiritualidade e conservação da sociobiodiversidade. *Fronteiras*: Journal of Social, Technological and Environmental Science, v. 11, n. 3, p. 98-117, set. 2022. Disponível em: http://dx.doi.org/10.21664/2238-8869.2022v11i3.p98-117. Acesso em: 1 maio 2026.

AMARAL, Aracy (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Tarsila do Amaral*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros de São Paulo, 2001 (Coleção Correspondência Mário de Andrade; 2).

AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas.* Edição revista e ampliada. São Paulo: Fapesp/ Editora 34, 1997.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. Breve retrospectiva histórica e desafios do ensino de música na educação básica brasileira. *Revista Opus*, n. 12, p. 144-166, 2006.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. Momento brasileiro: breves reflexões sobre o nacionalismo, a educação musical e o canto orfeônico em Villa-Lobos. *Revista Electrônica Complutense de Investigación em Educación Musical,* v. 5, n. 2, p. 1-18, 2008.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, l962.

ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Oswald de. *Os dentes do dragão*: entrevistas. Pesquisa, organização e notas de Maria Eugênia Boaventura. 2a ed. São Paulo: Globo / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

ANDRADE, P. Duarte. O modernismo, sua crítica e o Brasil: A promessa da felicidade musical. *Revista Eco-Pós*, v. 28, n. 3, p. 230–251, 2025.

ANGELO, Leonardo Bassoli. *Guido Tomás Marlière e a Direção Geral dos Índios de Minas Gerais (1824-1829)*. 2011. 32f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado e Licenciatura em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

ANGELIM, Juliana de Kássia de Oliveira. *A nona arte na Amazônia*: Um estudo sobre a representação da cultura amazônica nas histórias em quadrinhos belenenses (2004-2017). 2020. 167f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2020.

ARAÚJO, Beatriz de Jesus Silva. *Um olhar para quatro cantigas de ninar de Paurilo Barroso pertencentes ao Acervo Hermelindo Castelo Branco*. 2018. 39f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

ARAÚJO, Denise Felipe Carvalho de; LIMA, Edivania Ferreira. *A contribuição do folclore nas aulas de literatura infantil*. 2005. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Pedagogia) – Faculdade de Ciências de Educação, Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2005.

AUGUSTO, Antônio. A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 67-91, 2010.

BARROS, Ewerton Wirlley Silva. *A metamorfose do folclore*: uma institucionalização acadêmico-científica por Veríssimo de Melo (1944-1974). 2021. 201f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2021.

BERTEVELLI, Isabel. Elsie Houston *e Chants Populaires du Brésil*: pesquisas sobre o folclore musical brasileiro e formação de repertório artístico, décadas de 1920 a 1940. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v. 28, n. 2, p. 305-330, Jul.-Dez. 2015.

BEZERRA, Luciene Teresinha de Souza. *Da sombra da magnólia ao porvir do Grupo Escolar Governador Clóvis Salgado de 1956 a 1971*. 2016. 127 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

BIZZOCCHI, Aldo. O clássico e o moderno, o erudito e o popular na arte. *Líbero*, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 111-118, jan./dez. 1999.

BOTELHO, André. O modernismo como movimento cultural: uma sociologia política da cultura. *Lua Nova,* São Paulo, v. 111, p. 175-209, 2020.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins; AZEVEDO, Aline. *Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG*: olhares sobre pesquisas no âmbito da musicologia brasileira. In: Em: CHAMON, Magda Lúcia; PEREIRA, Thiago Torres Costa. (Org.). *Pesquisa científica* (Coleção 30 anos UEMG). Belo Horizonte: EdUEMG. 2020. p. 176-209.

BUSCACIO, Cesar; BUARQUE, Virgínia. Itinerários franceses de Villa-Lobos: entre alteridades e bricolagens histórico-musicais. *Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 29-49, maio-ago. 2017.

CALDAS, Rafael; IGAYARA SOUZA, Susana Cecília. Foi boto Sinhá de Waldemar Henrique: uma proposta interpretativa e de adaptação pedagógica para o arranjo coral de Aricó Júnior. CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, 27. *Anais...* [S. l.], v. 1, 2025. Disponível em: https://eventos.abem.mus.br/eventos/article/view/100. Acesso em: 28 fev. 2026.

CAMARGO, Cristina Moura E. C. da Costa Julião. *Criação e arranjo*: modelos de repertório para o canto coral no Brasil. 2010. 278f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CAMPOS, Aline da Fonseca. *O cinema no interior*: um estudo sobre a história do Cine-Brasil de Visconde do Rio Branco/MG (1915-1993). 2018. 178f. Dissertação (Mestrado Profissional em Patrimônio Cultural, Paisagens e Cidadania) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, 2018.

CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas, poderes oblíquos. In*: Culturas híbridas* - estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 283-350.

CARVALHO, José Jorge de. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. *Anthropológicas*, v. 21, n. 1, p. 39-76, 2010.

CARVALHO, Ricardo Souza de. *Edição genética d'*O sequestro da dona ausente *de Mário de Andrade*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

CARVALHO, Rosana Areal de. Ensino primário em Minas Gerais no período republicano. In: GONÇALVES NETO, Wenceslau; CARVALHO, Carlos Henrique (Org.). *História da educação em Minas Gerais*. V. 3: República. Uberlândia, EdUFU, 2019.

CASCUDO, Luis Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 11ª. ed. São Paulo: Global, 2002.

CASCUDO, Luis Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2012.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano – artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*: entre práticas e representações Lisboa: Difel 1990.

CHINELLATO, Giovanna. Beijar uma rã: literatura infantil, ecocrítica e tradução. ENCONTRO NACIONAL DE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL E ENSINO, 8. out.-nov. 2020. Campina Grande. *Anais...* Universidade Federal de Campina Grande, 2020.

CHUVA, Márcia. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. *Topoi,* v. 4, n. 7, pp. 313-333, jul.-dez. 2003.

CONTIER, Arnaldo D. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, v. 1, n. 1, p. 1–21, 2004.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 105-119, jul.-dez. 2013. [Nova versão do artigo anterior]

CORETO DIAMANTINENSE. *Peixe vivo.* [S. l.]: Letras.mus.br, [20--?]. Disponível em: https://www.letras.mus.br/coreto-diamantinense/713139/. Acesso em: 3 mar. 2026.

CORTÊS, Almir. Como se toca o baião: combinações de elementos musicais no

COSTA, Alcidea Coelho. *Educação patrimonial como instrumento de preservação*, 2006. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/181278990/EDUCACAO-PATRIMONIAL-COMO-INSTRUMENTO-DE. Acesso em: 7 jul. 2025.

COSTA, Rogério Vicente da. *Estudo sobre a iconografia de Nossa Senhora da Conceição e inventário das invocações de Nossa Senhora em Ouro Preto*: a importância da Virgem Maria no culto católico. 2009. Monografia (Especialização em Cultura e Arte Barroca) – Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2009.

COTTA, André Guerra. Perspectivas de integração do patrimônio musical brasileiro. In: COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sotuyo (Org.). *Arquivologia e patrimônio musical.* Salvador: Edufba, 2006. p. 39-56.

DIAS, Cleber: MACHADO, Ana Flávia; HOSKEN, Vinícius. O espaço da cultura em Minas Gerais: aglomerações territoriais, desenvolvimento socioeconômico e concentração regional entre 1920 e 2010. *Nova Economia*, v. 29, n. especial, p. 1195-1220, 2019.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. 2016. 496f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. A pulsão romântica e as ciências humanas no Ocidente. *Revista Brasileira de Ciências Sociais,* v. 19, n. 55, p. 5- 19, jun. 2004.

DUARTE, Miguel de Ávila. *Leite criôlo*: da rede modernista nacional à memória monumental do modernismo. 2011. 224f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.

DUPRAT, Régis. Música e (é) monumento: uma revisão patrimonial. In: VOLPE, Maria Alice (org.). Patrimônio musical na atualidade: tradição, memória, discurso e poder. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

EGG, André. Artística, popular, popularesca: o modernismo e as fronteiras da música brasileira nas décadas de 1920 a 1950. *Tempo da Ciência*, v. 20, n. 39, p. 85-112, 1º sem. 2013.

Elsie Houston. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, [20--]. Disponível em: https://pixinguinha.com.br/perfil/elsie-houston/. Acesso em: 28 fev. 2026.

ESPIRIDIÃO, Neide. *Educação musical e formação de professores*: suíte e variações sobre o tema. 2011. 301f. Tese (Doutorado em Educação). 2011 – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

ESTEVAM, Vicente. *Ensino de música e evasão escolar nos conservatórios estadual de Minas Gerais*: dois estudos de caso. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.

FIORIN, José Luiz. A construção da identidade nacional brasileira. *Bakhtiniana* – Revista de Estudos do Discurso, v. 1, n. 1, p. 115-126, 2009.

FONSECA, Mariana Bracks. *Ginga de Angola*: memórias e representações da rainha guerreira na Diáspora. 2018. 340f. Tese (Doutorado em História). – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

FRANCISCO, Luciana. *Os debates sobre o Modernismo nos periódicos A Revista (Belo Horizonte, 1925-1926) e Verde (Cataguases, 1927-1928;1929).* 2021. 191f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2021.

GARCIA, Walter. Uma introdução à estética de João Gilberto (com linhas biográficas de apoio). *Iberic@l*, n. 24, p. 1-14, 2023.

GARCIA, Tânia da Costa. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 7-22, jan.-jun. 2010.

GATTI JÚNIOR, Décio; GUIMARÃES, Rosângela Maria Castro. As reformas educacionais em Minas Gerais: dos ambiciosos ideais formativos em âmbito estadual à preparação para o trabalho nas políticas nacionais (1892-1976). In: GONÇALVES NETO, Wenceslau; CARVALHO, Carlos Henrique (Org.). *História da educação em Minas Gerais*. V. 3: República. Uberlândia, EdUFU, 2019.

GIOVANINNI JÚNIOR, Oswaldo. A mineiridade no modernismo: Aires da Mata Machado e o registro dos vissungos. *Vozes dos Vales*, n. 6, p. 1-31, 2014.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes.* O cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

GOMES, Karina Barra. *Bandas de música*: conservatório para o povo. 2003. 52f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Educação Artística – Habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

GOMES NETO, João Maurício. Culturas populares como patrimônio: as "tradições móveis" e o paradigma da brasilidade em Mário de Andrade. *Cadernos do CEOM*, v. 24, n. 35, p. 95-122, 2011.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 28, n, 55, p. 211-228, jan.-jun. 2015.

GONÇALVES, Lilia Neves. *Educar pela música*: um estudo sobre a criação e as concepções pedagógico-musicais dos conservatórios estaduais mineiros na década de 50. 1993. 186f. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1993.

GOTARDE, Luís Fernando. A relação educação-folclore no governo de Juscelino Kubitschek. *Filosofia e Educação*– Revista Digital do Paideia, v. 2, n. 1, p. 150-165, abr.-set. 2010.

GOVERNO DO ESTADO DE MINAS GERAIS. Francelino Pereira dos Santos. s. d. Disponível em: https://www.mg.gov.br/governador/francelino-pereira-dos-santos. Acesso em: 20 fev. 2026.

GUILLEN, Isabel Cristina Martins. Guerra Peixe e os maracatus no Recife: trânsitos entre gêneros musicais (1930–1950). *ArtCultura,* Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 235-251, jan.-jun. 2007.

GUIMARÃES, Luiza Angélica Paschoeto. Memória, educação e folclore: O pensamento de professores e folcloristas no Movimento Folclórico Brasileiro da década de 1950. *Episteme Transversalis*, v. 2, n. 1, p. 25-37, 2011.

GUIMARÃES, Reginaldo. Resenha [*Os Sertões do Leste (Estudo de uma região – a Mata)*, de Paulo Mercadante. Rio de Janeiro: Zahar, 1974]. *Revista Brasileira de Folclore*, Brasília, n. 37, set.-dez. 1973.

HALL, Stuart. *Da diáspora* – identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Ed. da UFMG; Brasília: Unesco, 2003.

HARTOG, François. Tempo e patrimônio. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 22, n. 36, p. 261-273, jul.-dez 2006.

HATHI TRUST. *Concertino, E minor, for violin and piano, op. 31 / Hans Sitt*. s. d. Disponível em: https://catalog.hathitrust.org/Record/008873228. Acesso em: 20 fev. 2026.

HOMEM, Fernando Pacífico. *As influências do maestro Sebastião Vianna no cenário musical erudito de Belo Horizonte*. 2013. 371f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

IBGE. *Visconde do Rio Branco*. s. d. Disponível em: https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/visconde-do-rio-branco/historico. Acesso em: 20 fev. 2026.

IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília. História do canto orfeônico com foco na performance musical: o papel das coletâneas de canções brasileiras. ENCONTRO REGIONAL SUDESTE DA ABEM, 14. 11-14 nov. 2024. Vitória. *Anais...* Vitória, nov. 2024.

IGARAYA-SOUZA, Susana Cecília; COCARELI, Denise Castilho de O. Fabiano Lozano. *Estudos de repertório coral*. s. d. Disponível em: https://estudosderepertoriocoral.wordpress.com/fabiano-lozano/. Acesso em: 27 fev. 2026.

ILHEO, Mariana de Carvalho. Nas encruzilhadas do saber: o poder das plantas e sua presença na medicina popular sul-mineira. *Tematicas,* Campinas, SP, v. 32, n. 63, p. 220–256, 2024.

INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE MINAS GERAIS (IEPHA). *Dossiê para o registro dos Caminhos, expressões e celebrações do Rosário em Minas Gerais*. Belo Horizonte: IEPHA, 2024.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). *Proteção e revitalização do patrimônio cultural no Brasil*: uma trajetória. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1980.

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO – IPB. *Waldemar Henrique - Foi boto, sinhá!* Interpretação de Adriane Queiroz (soprano e Arthur Moreira Lima (piano). [S. l.], 15 ago. 2022. 1 vídeo (2 min 06 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZFR-IynTzhc. Acesso em: 28 fev. 2026.

JOSÉ, Oiliam. *Visconde do Rio Branco*: terra-povo-história. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1982.

KLAMT, Valdemir. *O intelectual Mário de Andrade e suas políticas culturais.* 2003. 190f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2003.

LEMOS JÚNIOR, Wilson. Os conteúdos para o ensino de música e canto orfeônico na escola secundária brasileira (1931-1946). *História da Educação*, Porto Alegre, v. 22, n. 54. p. 263-279, jan./abr. 2018.

LIMA, Cleber. *Atualidades Rio-Branquenses*. Visconde do Rio Branco: Voz de Rio Branco, 1995. Disponível em: https://jmsbhz.com.br/concursos/arquivos/concurso/Pm.VRB.14/atualidades/atualidadesriobranquenses.pdf. Acesso em: 20 fev. 2026.

LISBOA, Alessandra Coutinho. *Villa-Lobos e o canto orfeônico*: música, nacionalismo e ideal civilizador. 2005. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2005.

LOPES, Kainan Belato Ferreira. *Processos avaliativos na educação musical conservatorial de Minas Gerais*: delimitando contextos e práticas. 2024. 205f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

MACHADO, Silvia De Ambrosis Pinheiro. *Canção de ninar brasileira*: aproximações. 2012. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MACHADO, Maria Clara Tomaz. Cultura popular em Minas Gerais – transformações, persistências ou desagregações? *Tempos Históricos*, n. 1, v. 1, p. 177-184, mar. 1999.

MACHADO, Silvia de Ambrosis Pinheiro. *Canção de ninar brasileira*: aproximações. 2012. 326f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MAIA, Gilda Helena Gomes. *Helena Nobre*: uma musicista paraense da primeira metade do século XX. 2011. 243f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2011.

MARINO, Gislene; COSTA, Gisele Marino. Formação de professores na Escola de Música da UEMG: trajetória e perspectivas. In: CHAMON, Magda Lúcia; SETTE P. JÚNIOR, Fernando A.; PINTO, Gabriela Nair (Org.). *História da Universidade*. Belo Horizonte, Ed. UEMG, 2020.

MARQUES, Ivan. *Cenas de um modernismo de província*: Drummond e outros rapazes de Belo Horizonte. São Paulo: Editora 34, 2011.

MARTINS, Marcelo Adriano. *Duas trajetórias, um modernismo musical?* Mário de Andrade e Renato Almeida. 2009. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

MATOS, Valéria Silva. *O Motu Proprio tra le Sollecitudini (1903) e suas repercussões na música coral sacra e religiosa brasileira*. 2015. 180f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2015.

MEMORIAL PIRACICABANO. *Orquestra Sinfônica de Piracicaba*. s. d. Disponível em: https://memorial-piracicaba.blogspot.com/2009/07/orquestra-sinfonica-de-piracicaba.html. Acesso em: 3 mar. 2026.

MEYER, Adriano de Castro. Programas de concerto como fonte de pesquisa em musicologia. CONGRESSO DA ANPPOM, 33. 2023. São João del Rei. *Anais...* São João del Rei, 2023.

MONTEIRO, Marianna Francisca. Martins.; DIAS, Paulo. Os fios da trama: grandes temas da música popular tradicional brasileira. *Estudos Avançados,* v. 24, n. 69, p. 349-371, 2010.

MORAES, Thaissa Naiara Nonato. *O (des)encanto da Sofia*. A cobra-grande como mito e crítica social na cidade de Santana. 2016. 81f. (Monografia) Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado e Licenciatura em Ciências Sociais. – Universidade Federal do Amapá, Macapá, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. A música brasileira na década de 1950. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, p. 56-73, set./nov. 2010.

NEDER, Andiara Barbosa. *Folia de Reis em Leopoldina*: uma encruzilhada religiosa, artística e cultural. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). 2015. 220f. Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

NEVES, Maria Teresa de Souza. *O ensino de piano nos conservatórios estaduais de música de Minas Gerais a partir do olhar de seus professores*. 2019. 230f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. O Canto Orfeônico e a construção do conceito de identidade nacional. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL VILLA-LOBOS. *Anais [...].* 2009.

NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. O canto orfeônico e a construção do conceito de identidade nacional. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 85-94, jul.-dez. 2011.

OLIVEIRA, Arnon Sávio Reis. O catálogo de obras de Hostílio Soares. *Per Musi,* Belo Horizonte, v. 5, n.16, p. 167-175, 2002.

OLIVEIRA, Daisy Lucia Gomes de. Villa-Lobos e o canto orfeônico no governo Vargas: as concentrações orfeônicas e a Superintendência de Educação Musical e Artística. Interlúdio – Revista do Departamento de Educação Musical do Colégio Pedro II, v. 2, n. 2, p. 1-14, 2011.

OLIVEIRA, Flávio Couto e Silva de. *O canto civilizador*: Música como disciplina escolar nos ensinos primário e normal de Minas Gerais, durante as primeiras décadas do século XX. 2004. 227f. Tese (Doutorado em História da Educação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

OLIVEIRA, Lucas Assis de. *Paradigmas eruditos e o nacional-popular na música brasileira dos anos de 1920 à Era de Ouro do rádio*. 2016. 167f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2016.

OLIVEIRA, Ricardo Batista. *Índios e roceiros*: destribalização indígena e a conquista da Mata Mineira (178-1830). 2002. 96f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Bacharelado em História). – Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2002b.

OLIVIERI, Ana Paola. “Pega esse menino que tem medo de careta...” As lendas da noite e o imaginário infantil. *Eclética*, p. 50-53, jul.-dez. 2003.

ORNAGHI, Mário André. A apropriação do folclore musical pela música erudita brasileira e argentina no século XX. SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26. Jul. 2011. São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2011.

ORTEGA, André Randazzo. O início da história da educação de Visconde do Rio Branco: a criação das primeiras instituições e o estabelecimento da rede estadual no município. CONEDU – CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO, 10. 2024, Fortaleza. *Anais*. Fortaleza, 19 a 21 set. 2024. Disponível em:

https://editorarealize.com.br/editora/anais/conedu/2024/TRABALHO_COMPLETO_EV200_MD1_ID17368_TB6672_24102024201924.pdf. Acesso em: 20 fev. 2026.

PAJARES, Vânia Sanches. *Fabiano Lozano e o início da pedagogia vocal no Brasil*. 1995. 237f. Dissertação (Mestrado em Artes). – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

PAOLIELLO, Guilherme. Villa-Lobos e o canto 151 coletivo na Era Vargas (1930-1945). *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.1, p.151-159, jul. 2006.

PASSOS, Erica Santana dos. Mário de Andrade no Diário Nacional- ideias para a educação musical. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANPPOM, 31. 2021, João Pessoa. *Anais.* João Pessoa: UFPB, 2021.

PAULA, Lucas Pinheiro de. *O processo de formação histórico-político e territorial do município de Visconde do Rio Branco*. 2021. 112f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2021.

PAULA; Lucas Pinheiro de; ZAIDAN, Ricardo Tavares; CARRARA, Angelo Alves. Ordenamento territorial do Município de Visconde do Rio Branco. *Research, Society and Development*, v. 10, n.2, p. 1-24, 2021.

PECOITS, Sariane da Silva. *Querido diário?* Um estudo sobre registro e formação de professores. 2009. 166f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino.* Porto Alegre: Sulina, 2008.

PENNA, Maura; SOBREIRA, Silvia. A formação universitária do músico: a persistência do modelo de ensino conservatorial. *Opus,* v. 26 n. 3, p. 1-25, set/dez. 2020.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. Habitus conservatorial: do conceito a uma agenda de pesquisa. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23. *Anais...* Natal, 2013. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2013/2019/public/2019-6839-1-PB.pdf. Acesso em: 23 maio 2024.

PERNET, Corinne A. “Pela cultura genuína das Américas”: Folclore musical e política cultural do Pan-americanismo, 1933–1950. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 19-51, jan.-jun. 2014.

PICOLIN, João Carlos. Peixe vivo em água fria: Juscelino e a propaganda política. In: QUEIROZ, Adolpho (Org.). *Na arena do marketing político*: ideologia e propaganda nas campanhas presidenciais brasileiras. São Paulo: Summus Editorial, 2006.

PIMENTEL, Maria Odília de Quadros. *Traços de percursos de inserção profissional*: um estudo sobre egressos dos Conservatórios Estaduais de Música de Minas Gerais. 2015. 185f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

PINTO, Theresinha de Almeida. *Xopotó dos Coroados*. Cartilha. Visconde do Rio Branco: Suprema Gráfica, 2002.

PIRES, Nair. A identidade das licenciaturas na área de música: multiplicidade e hierarquia. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 9, p. 81-88, set. 2003.

POULOT, Dominique. *Une histoire du patrimoine en Occident*. Paris: PuF, 2006

PREFEITURA MUNICIPAL DE VISCONDE DO RIO BRANCO. *Visconde do Rio Branco: História.* 2014. Disponível em: http://www.viscondedoriobranco.mg.gov.br. Acesso em: 20 fev. 2026.

REIS, Celiane Ferreira; SANTOS, Dionísio; SILVA, Rita de Cássia. Alexina de Magalhães Pinto: Contribuições para a história da literatura infantil brasileira. In: SILVA, Rita de Cássia; SANTOS, Dionísio; SILVA, Elisângela Mesquita; CUNHA, Maria Zilda da. (Org.). *Literatura infantojuvenil*: saberes e fazeres literários. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022.

REVEL, Jacques, CERTEAU, Michel de; *JULIA***,** Dominique. A *beleza do morto*: o conceito de cultura popular. *In: REVEL*, Jacques. (Org.). *A Invenção da sociedade*. Lisboa: Difel, 1989.

RODRIGUES, José Luis; GONÇALVES, Lilia Neves. *O ensino/aprendizagem de música em Uberlândia de 1930-1945*: um estudo sobre as práticas pedagógico-musicais. Relatório de pesquisa, FAPEMIG, 2009. (não publicado).

RODRIGUES, Lutero. Carlos Gomes, os modernistas e Mário de Andrade. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 105-127, jan.-jun. 2011.

RUBIÃO, Fernanda Pires. *Os negros do Rosário:* memórias, identidades e tradições no Congado de Oliveira (1950-2009). 2010. 185f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

SÁ-SILVA, Jackson Ronie; ALMEIDA, Cristóvão Domingos de; GUINDANI, Joel Felipe. Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, v. 1, n. 1, p.1- 15, jul. 2009.

SALES, Fernando Augusto. *A formação flautística no Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier*: um estudo histórico. 2011. 64f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SANDRONI, Carlos. Notas sobre etnografia em Mário de Andrade. *Estudos Avançados,* v. 36, n. 104, p. 205-223, 2022.

SANTA BÁRBARA, Júlio César da Costa. Os sete dons do Espírito como caminho de humanização. *Questões de Teologia*, v. 33, n. 1, p. 181-193, 2018.

SANTOS, Elias Souza dos; FERRONATO, Cristiano de Jesus; MECENAS, Ane Luise Silva. Histórias dos conservatórios brasileiros de canto orfeônico: consonâncias e dissonâncias nos cursos de formação do professorado de música. *Revista Brasileira de História da Educação*, n. 19, p. 1-22, 2019.

SANTOS, Karina Fabiane Hilário. *O canto orfeônico e a ideologia nos livros didáticos de João Baptista Julião*. 2019. 69f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Instrumento) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2019.

SANTOS, Robson dos. Cultura e tradição em Gilberto Freyre: esboço de interpretação do Manifesto regionalista. *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 399-408, jul./dez. 2011.

SARAIVA, Chico. O berço de Jobim: o lado musical da canção na primeira metade do século XX. *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, Natal, n. 2,p. 191-210, jul-dez 2012.

SEVILHA, Fabíola. Os mosaicos e o amálgama: o povo brasileiro e a contribuição de Minas Gerais à história da nação. *História*, v. 41, p. 1-20, 2022.

SILVA, Lidiane Rodrigues Campêlo da et al. Pesquisa Documental: alternativa investigativa na formação docente. In: CONGRESSO NACIONAL DE EDUCAÇÃO - EDUCERE, 9, 2009, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Pucpr, 2009. p. 4554-4566. Disponível em:

https://proinclusao.ufc.br/wp-content/uploads/2021/08/pesquisa-documental.pdf. Acesso em: 1 jul. 2024.

SILVA, Jasmine Luiza S. Conservatório Estadual de Música Juscelino Kubitschek de Oliveira: a história de um edifício. SIMPÓSIO CIENTÍFICO ICOMOS BRASIL, 2. 25 a 28 abr. 2018, Belo Horizonte. *Anais*. Belo Horizonte, 2018.

SILVA, Romário Allef Ribeiro; OLIVEIRA, Alessandra Luci Xavier de; OLIVEIRA JÚNIOR, Roberto Luiz de; SOARES, Nelson Ruas Souza. Os conservatórios estaduais de música em Minas Gerais: a apresentação da história da sua criação e rede de influências. *Revista Aracê*, São José dos Pinhais, v. 7,n. 5, p. 25111-25122, 2025.

SOARES, Uesla Lima. O animal humano: os paradigmas da zoomorfização social e sua representação literária. In: FESTIVAL LITERÁRIO DE PAULO AFONSO, 2017, Paulo Afonso. *Anais* [...]. Paulo Afonso: Faculdade Sete de Setembro, 2017. p. 48-63.

SOMACAL, Simone Aguirre Timbola. *As cantigas na educação infantil*. 2015. Monografia (Especialização em Educação Física Infantil e Anos Iniciais) – Centro de Educação Física e Desportos, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015.

SOUZA, Ana Síria Carneiro de. *Cantigas de roda*: em busca de vestígios culturais. 2012. 47f. Relatório de Pesquisa PIB-AS. – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2012.

SOUZAb, Carla Delgado de. O Brasil em pauta: Heitor Villa-Lobos e o canto orfeônico (1920-1945). *Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar*, v. 4, n.1, p. 67-85, Jan.-Jun. 2012.

SOUZA, Marcel Oliveira de. *A Rádio Escola do Departamento de Cultura de São Paulo*: Mário de Andrade e a formação do gosto musical (1935-1938). 2016. 202f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SPHAN. *Mário de Andrade*. 24 fev. 2015. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/1024/mario-de-andrade. Acesso em: 7 mar. 2026.

SUDRE, Mirian Pollyana Vitalino; CARELLI, Mariluci Neis; MEIRA, Roberta Barros. Os quintais urbanos afro-brasileiros: uma discussão sobre patrimônio cultural. *Fênix*: Revista de História e Estudos Culturais, v. 21, n. 1, 2024.

TAVARES, Aparecida de Fátima. *Entre o café e o açúcar*: perfil econômico dos produtores de Visconde do Rio Branco (1870-1889). 2013. 139f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2013.

TEIXEIRA, Lúcia Helena Pereira. *Festivais de coros do Rio Grande do Sul (1963-1978)*: práticas músico-educativas de coros, regentes e plateia. 2015. 262f. Tese (Doutorado em Educação Musical). – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2105.

TEIXEIRA, Thiago Plaça. O cecilianismo e a música sacra. *Biblioteca Nacional Digital.* s. d. Disponível em: https://bndigital.bn.gov.br/dossies/lorenzo-perosi-e-o-brasil/o-cecilianismo-e-a-musica-sacra/. Acesso em: 19 fev. 2026.

TELLES, Lucas Pimentel; BARBOSA, Rogério Vasconcelos. Compor mundos: hibridação, apropriação e reflexões em busca de um fazer dialógico. CONGRESSO DA ANPPOM, 35. 6 a 10 out. 2025. Campo Grande. *Anais...* Campo Grande, 2025.

TONI, Flávia Camargo. Mário de Andrade e Villa-Lobos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, *27*, 43-58, 1987.

TONI, Flávia Camargo. Patrimônio musical e "desgeograficação" do Brasil. *Música e Cultura*: revista da ABET, v. 8, n. 1, p. 59-65, 2013.

TRIBUNA DO NORTE. *Veríssimo de Melo em debate*, 20 ago. 2011. Disponível em: https://tribunadonorte.com.br/viver/verissimo-de-melo-em-debate. Acesso em: 28 fev. 2026.

VAL, Marina Costa; GODOY, Marcelo Magalhães. Políticas industriais em Minas Gerais no período de 1933 a 1955: o desenvolvimento regional conduzido pelo Estado. SEMINÁRIO SOBRE A ECONOMIA MINEIRA, 16. 2014. Diamantina. *Anais*. Diamantina, 2014.

VALENTINI, Luísa. Nos "arredores" e na "capital": as pesquisas da Sociedade de Etnografia e Folclore (1937-1939). *Ponto Urbe*, v. 5, p. 1-25, 2009.

VIANA, Cibele Aparecida. *A escrita docente da história local*: Pesquisa-ação com professores/as do ensino básico obre os distritos de Mariana-MG. 2024. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2024.

VIEGAS, Maria Amélia R. *O ensino de piano no curso técnico em instrumento no Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier*: Limites e alternativas. 190f. 2007. Dissertação de mestrado (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e missão*: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Cirandas.* Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, 1926.

VILLA-LOBOS, Heitor. Educação musical. *Boletim Latino-Americano de Música*, v. 6. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Canto orfeônico*. Marchas, canções e cantos marciais para educação consciente da "unidade do movimento". 1º. Volume. São Paulo; Rio de Janeiro: Irmãos Vitalle, 1940.

VOLPE, Maria Alice. Patrimônio musical e invenção. In: VOLPE, Maria Alice (org.). Patrimônio musical na atualidade*: tradição, memória, discurso e poder.* Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

VOLPE, Maria Alice. Patrimônio musical e políticas públicas no Brasil. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 2, p. 261-276, jul.-dez. 2016.

WOLFFENBÜTTEL, Cristina Rolim. *Vivências e concepções de folclore e música folclórica*: um survey com alunos de 9 a 11 anos do ensino fundamental. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

Vídeos:

GEOCIÊNCIA, ARTE, CULTURA. *Hekel Tavares: Azulão*. s. d. Disponível em:https://www.youtube.com/watch?v=DrCTr7vE5_k&list=RDDrCTr7vE5_k&start_radio=1 . Acesso em: 3 mar. 20206.

MIRANDA, Markone. *A história de Visconde do Rio Branco*: 200 anos em 30 minutos. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LKyaBy8y6H4. Acesso em: 23 fev. 2026.

OXFORD INTERNATIONAL FESTIVAL. *Para ninar*, de Paurillo Barroso. s. d. Disponível em: https://oxfordsong.org/song/para-ninar. Acesso em: 3 mar. 2026.

Partituras:

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO – IPB. *Paurillo Barroso - Para ninar* (Rita Paixão, soprano; Irany Leme, piano). Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=R8mPd1VnTyg&list=RDR8mPd1VnTyg&start_radio=1. Acesso em: 3 mar. 2026.

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO – IPB. *Jayme Ovalle - Azulão* (Maria Lúcia Godoy, soprano; Murillo Santos, piano). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=awUlX0HaVL8&list=RDawUlX0HaVL8&start_radio=1. Acesso em: 3 mar. 2026.

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO – IPB. *Hekel Tavares - Azulão* (Lenine Santos, tenor; Nancy Bueno, piano). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=J1xjN1DGsVs&list=RDJ1xjN1DGsVs. Acesso em: 3 mar. 2026.

ÍNDICE BIOGRÁFICO DOS SUJEITOS HISTÓRICOS CITADOS NA DISSERTAÇÃO

ALMEIDA, Renato (1895-1981) - Nasceu na Bahia, veio para o Rio de Janeiro ainda adolescente, onde cursou Direito. Integrou o movimento modernista. Lançou em 1926 o livro *História da música brasileira*. Na segunda edição, de 1942, este livro aproximou-se das concepções de Mário de Andrade, que preconizava a pesquisa do folclore brasileiro como via para a renovação da música erudita. (Martins, 2009).

ALMEIDA NETO, Batista Caetano de (1938 - 2009) - Estudou música desde os 10 anos, inicialmente com a professora de piano Elisa Pinto, depois no Conservatório de Visconde do Rio Branco. Mudou-se para Juiz de Fora a fim de formar-se em Direito. Retornando a Visconde do Rio Branco, atuou como professor de Introdução ao Estudo do Direito na Faculdade de Ciências Administrativas desse município. Continuou seus estudos de música no Conservatório, graduando-se em piano. Novos estudos de Música foram por ele realizados no Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Nomeado diretor do Conservatório de Visconde do Rio Branco, criou um Coral nessa instituição na década de 1970 (A Nova Imprensa, 2021, p. 5).

ALMIRANTE (Henrique Foréis Domingues) (1908-1980) - Nasceu em Vila Isabel, Rio de Janeiro. Ele foi compositor, cantor, radialista, musicólogo, pesquisador e produtor radiofônico. Sua carreira musical começou em 1928, como pandeirista no conjunto amador Flor do Tempo. Em 1929, o grupo foi descoberto pela gravadora Odeon-Parlophon e, com a entrada de Noel Rosa e outros membros, a formação foi renomeada para "Bando de Tangarás". O grupo gravou diversos sucessos entre 1929 e 1933. Após a separação do grupo em 1933, Almirante seguiu carreira solo, gravando clássicos como *O Orvalho vem caindo.* A partir de 1936, Almirante dedicou-se às suas próprias produções radiofônicas. Em 1938, lançou seu primeiro programa, "Caixa de Perguntas", e em 1951, tornou-se o primeiro biógrafo de Noel Rosa com o programa semanal "No Tempo de Noel Rosa" na Rádio Tupi. Sua carreira como radialista foi interrompida após um derrame em 1958, mas ele continuou como escritor, lançando em 1963 a biografia de Noel Rosa com o mesmo título de seu programa. Almirante era conhecido por possuir um vasto acervo pessoal sobre música brasileira, com recortes de jornal, discos e depoimentos de personalidades, que foi doado ao Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro (Delgado, 2021).

ANDRADE, Carlos Drummond de (1902–1987) - Nascido em Itabira (MG), consolidou-se como o maior expoente da Segunda Geração do Modernismo brasileiro. Embora formado em Farmácia, dedicou sua vida ao serviço público e às letras, estreando com *Alguma Poesia* (1930), onde o célebre poema da "pedra no meio do caminho" chocou a crítica da época. Sua obra é marcada por uma profunda investigação da existência humana, oscilando entre o isolamento individualista e o engajamento social, especialmente visível em livros como *A Rosa do Povo* (1945), escrito sob o impacto da Segunda Guerra Mundial. Além de poeta, foi exímio cronista, contista e tradutor, influenciando gerações na literatura, na música e no cinema. Sua poesia evoluiu do pessimismo irônico para reflexões metafísicas e memórias de sua terra natal, mantendo sempre o rigor técnico e a sensibilidade. Drummond faleceu no Rio de Janeiro, em 1987, poucos dias após a perda de sua filha Maria Julieta, deixando um legado que define a identidade lírica do Brasil moderno (Frazão, 2022).

ANDRADE, Mário de (Mário Raul de Moraes Andrade) (1893-1945) - Nasceu em São Paulo. Foi uma figura central do modernismo brasileiro, destacando-se como escritor, crítico, musicólogo e pesquisador do folclore nacional. Sua carreira começou com a publicação de poemas e a formação em música. Em 1922, foi um dos principais articuladores da Semana de Arte Moderna e lançou *Pauliceia desvairada*, defendendo o verso livre e a estética modernista. Ao longo de sua vida, Mário de Andrade dedicou-se à valorização da cultura brasileira. Realizou viagens etnográficas por Minas Gerais, Amazônia e Nordeste, coletando dados sobre tradições populares e música, que influenciaram obras como *Macunaíma* e crônicas como *O turista aprendiz*. Como diretor do Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938), implementou importantes iniciativas como a Discoteca Pública e a Sociedade de Etnografia e Folclore, e idealizou [um *Anteprojeto* para] o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Embora sua visão nacionalista e a proposta de tratar o folclore como patrimônio cultural nem sempre tenham sido plenamente compreendidas em sua época, Mário de Andrade deixou um legado imenso para a arte e a cultura do Brasil. (Moya, 2014)

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de (1898-1969) - Nasceu em Belo Horizonte e tornou-se uma das principais figuras da preservação do patrimônio cultural brasileiro. Formado em Direito, aproximou-se dos modernistas, como Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. Atuou no jornalismo e dirigiu a *Revista do Brasil*, difundindo ideias modernistas. Em 1937, assumiu a direção do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), onde estruturou políticas de tombamento e restauração de monumentos históricos durante três décadas. Com apoio de arquitetos como Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, contribuiu para a criação de importantes museus e para a valorização do patrimônio colonial brasileiro. Seu legado foi decisivo para a proteção da memória histórica e artística nacional (Brasil. Iphan, [20-]).

APOLINÁRIO, José – Músico em Visconde do Rio Branco. Não foram encontrados outros dados biográficos.

ARAÚJO, José Mozart de (1904-1988) - Foi musicólogo, professor, historiador e violonista. Em 1928, ele se estabeleceu no Rio de Janeiro com a intenção de estudar medicina, mas sua trajetória mudou quando ele começou a frequentar o meio artístico e a dedicar-se à pesquisa de documentos sobre a música no Brasil. Ao longo de sua vida, ele reuniu uma vasta coleção de manuscritos e edições raras que datam desde o período colonial. Foi diretor da Rádio MEC, onde teve um papel crucial na fundação da Orquestra Sinfônica Nacional. Publicou o livro *A modinha e o lundu no século XVIII - uma pesquisa histórica e bibliográfica* em 1963. Presidiu o Clube do Choro, foi membro da Academia Brasileira de Música e atuou como vice-presidente do Conselho Superior de MPB do Museu da Imagem e do Som, instituição da qual também foi diretor. No âmbito do Conselho Federal da Cultura, Mozart de Araújo dirigiu a *Revista Brasileira de Cultura* e colaborou ativamente na edição da *Enciclopédia da Música Brasileira* (Wikipédia. Mozart de Araújo).

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de (1905-1992) - Foi musicólogo, professor, historiador e violonista. Em 1928, concluiu o curso de música no Instituto Nacional de Música e intensificou sua atividade na crítica musical, substituindo seu tio Américo Repetto no jornal *Imparcial*, onde escrevia críticas e realizava entrevistas com compositores brasileiros. Luiz Heitor foi o primeiro professor de folclore em uma universidade no Brasil, assumindo a cadeira da disciplina no Instituto Nacional de Música em 1939. Devido às suas boas relações com o governo Vargas, assumiu cargos em instituições de caráter político, como a União Pan-Americana nos EUA em 1941, onde prestou consultoria para a divisão de música. Suas relações com figuras como

Charles Seeger e Alan Lomax foram cruciais para a difusão e arquivamento da música folclórica brasileira no exterior. Posteriormente, assumiu um cargo na secretaria da Seção de Música da UNESCO em Paris, atuando como embaixador da música brasileira (Santos, 2024).

BANDEIRA, Manuel (Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho) (1886-1968) - Foi um poeta, professor, cronista, crítico, historiador literário e professor, nascido no Recife, e falecido em 13 no Rio de Janeiro. No Brasil, Bandeira começou a publicar em periódicos. Seu primeiro livro, *A cinza das horas* (1917), reunia poemas escritos durante seu tratamento de saúde, mostrando tendências parnasianas e simbolistas. Em 1919, publicou *Carnaval*, que se destacou por uma maior liberdade rítmica e continha o poema *Os sapos*, uma sátira ao parnasianismo que foi declamado na Semana de Arte Moderna. Embora não tenha participado diretamente da Semana de Arte Moderna, colaborou com revistas modernistas como a *Klaxon*. Manuel Bandeira também atuou como crítico de artes plásticas, literário e musical, e foi cronista para diversos jornais e rádios, como o *Jornal do Brasil* e a *Rádio Ministério da Educação*. Ele se consagrou com estudos sobre as *Cartas chilenas* e a biografia de Gonçalves Dias. Sua obra foi reunida em dois volumes, Poesia e prosa, em 1958, e ele publicou o livro de memórias *Itinerário de Pasárgada* em 1954. Em 1940, foi eleito para a Academia Brasileira de Letras (Academia Brasileira de Letrasa, s. d.).

BARROSO, Ary (Ary de Resende Barroso) (1903-1964) - Foi um compositor, pianista, locutor esportivo e apresentador de rádio e televisão, nascido em Ubá, Minas Gerais, e falecido no Rio de Janeiro. Aos 12 anos, ele já era pianista de filmes mudos em sua cidade natal. Em 1922, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde se matriculou em direito, mas começou a atuar como pianista em cinemas e orquestras de jazz, como a American Jazz e a Jazz Band Sul-Americana. Em 1928, teve suas primeiras composições, *Tu queres muito* e *Vou a Penha*, gravadas por Mário Reis e Artur Castro. Em 1930, sua marcha carnavalesca. *Dá nela* venceu um concurso musical e foi gravada por Francisco Alves. A canção *Aquarela do Brasil* (1939) é considerada sua obra mais notável. A música o levou a trabalhar com os Estúdios Walt Disney e a ganhar reconhecimento mundial. Suas músicas abrangem diversos gêneros, como marchinhas, choros, valsas e foxtrotes, com letras que celebram a Bahia, a figura da mulata e o sertão. Ele teve parcerias notáveis com Lamartine Babo, Noel Rosa e Vinicius de Moraes. A obra de Ary Barroso continua a ser interpretada por gerações de artistas, e ele é considerado um dos principais nomes que moldaram a música popular brasileira no século XX (Enciclopédia Itaú Culturala, s. d.).

BARROSO, Paurillo (1894-1968) - Foi um compositor cearense autodidata, conhecido por suas valsas, canções e pela opereta *Valsa Proibida*. Funcionário dos Correios, fundou a Sociedade de Cultura Artística e o Conservatório Alberto Nepomuceno, promovendo intensa agenda de concertos na capital. Em 1942, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde assumiu a direção do Cassino Atlântico. Na capital carioca, mudou a feição do entretenimento com espetáculos inspirados na Broadway e cenografias criativas, a exemplo de coristas saindo de garrafas gigantes. Paurillo uniu o regionalismo cearense ao cosmopolitismo dos grandes cassinos. Sua trajetória une a tradição musical europeia à diversão brasileira popular da época A canção *Para ninar* é a segunda do autor a citar seres fantásticos. (Basile, 2016).

BARTÓK, Béla Viktor János Bartók (1881–1945) - Importante compositor, pianista e pesquisador musical, considerado um dos fundadores da etnomusicologia. Após formação na Academia de Música de Budapeste, dedicou-se à coleta e ao estudo de canções folclóricas do leste europeu e do norte da África, incorporando escalas pentatônicas e ritmos assimétricos às suas obras. Seu estilo uniu música camponesa, formas clássicas e modernismo dissonante. Entre

suas principais composições destacam-se *O Castelo do Barba Azul*, *Mikrokosmos* e o *Concerto para Orquestra*. Antifascista, deixou a Hungria durante a Segunda Guerra Mundial e se exilou em Nova York, onde enfrentou dificuldades e problemas de saúde. Mesmo doente, produziu algumas de suas obras mais celebradas antes de morrer, em 1945. (Jones, [20-]).

BIAS FORTES, José Francisco (1891–1971) - Foi um influente político mineiro, atuando como deputado constituinte, prefeito de Barbacena e Ministro da Justiça no governo Dutra. Filho do ex-presidente estadual Chrispim Jacques, consolidou sua carreira no Partido Republicano Mineiro e participou ativamente da Revolução de 1930 e da Assembleia de 1934. Como governador de Minas Gerais (1956–1961), promoveu obras de infraestrutura e educação. (Assembleia Legislativa do Estado de Minas Geraisb, s. d.).

BRAGA, Antônio Pedro (1908-1999) - "Nasceu em Visconde do Rio Branco [...]. Neto de português, Pedro Braga aprendeu, ainda criança, a amar Portugal, como registrado em uma de suas biografias. Graduou-se em Farmácia em 1927 e em Direito em 1932, aos 24 anos. Dentre seus colegas de turma, estava Tancredo Neves. De volta à cidade natal, exerceu a advocacia e o magistério. Exerceu os cargos de deputado estadual, secretário do Interior e Justiça e, em 1952, foi nomeado desembargador, ocupando uma das cadeiras reservadas aos advogados. Exerceu a presidência do TJMG entre 1967 e 1969." (Tribunal de Justiça de Minas Gerais, jul. 2008).

BRAGA, Antônio Francisco (1868-1945) – Destacado compositor, maestro e professor brasileiro, formado pelo Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Após vencer concurso que lhe garantiu bolsa de estudos na Europa, estudou no Conservatório de Paris com Jules Massenet e teve contato com o wagnerismo na Alemanha. De volta ao Brasil, tornou-se um dos principais regentes de sua época, inaugurando o Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1909. Reconhecido internacionalmente, teve obras regidas por maestros como Richard Strauss e recebeu a Legião de Honra da França. Fundador do Sindicato dos Músicos, produziu óperas, música sacra e obras sinfônicas, mas ficou eternizado sobretudo pela composição do *Hino à Bandeira*, em parceria com Olavo Bilac. (Academia Brasileira de Música. Francisco Braga [20-]).

BRANDÃO, José Vieira (1911-2002) – Nasceu em Cambuquira e faleceu no Rio de Janeiro, destacando-se como compositor, pianista, regente coral e professor. Mudou-se ainda criança para o Rio, onde recebeu sólida formação musical e ingressou no Instituto Nacional de Música em 1924. Iniciou apresentações públicas muito jovem e compôs sua primeira obra para piano em 1926. Ao longo da carreira, produziu cerca de trezentas composições para diversas formações instrumentais e vocais. Tornou-se também um dos principais intérpretes da obra pianística de Heitor Villa-Lobos. Fundador da cadeira n. 36 da Academia Brasileira de Música, deixou importante legado artístico e documental, hoje preservado no Museu Villa-Lobos, no Rio de Janeiro (Santos, 2003).

CÂMARA CASCUDO, Luís da (1898-1986) - Nasceu em Natal, no Rio Grande do Norte. Atuou como folclorista, historiador, jornalista, advogado e professor. Entre suas publicações, destacam-se o *Dicionário do folclore brasileiro*, *Geografia dos mitos brasileiros* e *Rede de dormir*. Manteve uma extensa rede de correspondência com outros intelectuais e artistas, promovendo um rico intercâmbio de ideias (Mutirão do Brasileirismo, s. d.).

CAMARGO GUARNIERI, Carlos Alberto de Carvalho (1907-1993) - Foi um renomado compositor brasileiro. Esteve sob a orientação estética de Mário de Andrade. Guarnieri se

preocupava em como incorporar elementos da música afro-brasileira em suas composições, evitando uma caracterização excessiva que pudesse torná-la meramente exótica. Em termos de forma musical, Camargo Guarnieri nutria uma paixão pela simetria e pela predominância da forma ternária. Guarnieri preferia desenvolver em suas composições a melodia monotemática, um estilo que ele alcançou a partir do tratamento polifônico de suas obras. está presente, com o ostinato assumindo esse papel (De Paulo, 2015).

CARNEIRO, Edison de Souza (1912-1972) – Nasceu na Bahia. Foi ensaísta, etnólogo e folclorista. Na década de 1930, enquanto estudava Direito, Edison Carneiro aproximou-se das ideias comunistas e dedicou-se a pesquisas sobre a cultura afro-brasileira, denunciando a perseguição policial aos povos de terreiro. Desse período, resultaram obras importantes como *A situação do negro no Brasil* (1935), *Religiões negras* (1936) e *Negros bantus* (1937). Em 1940, mudou-se para o Rio de Janeiro, vindo a publicar *Candomblés da Bahia* (1948) e *O Quilombo dos Palmares* (1947). A partir de 1950, sua atuação como folclorista ganhou amplo reconhecimento, levando-o a ocupar cargos em instituições como o Conselho Nacional de Folclore e a Comissão Nacional de Folclore (ligada à Unesco). Em 1961, assumiu a direção da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, mas foi demitido em 1964 devido à perseguição imposta pelo regime militar. Ele foi o redator da "Carta do Samba" (1962) e participou do Primeiro Festival Mundial da Arte Negra em Dakar (1966). Em homenagem à sua significativa contribuição, o Museu do Folclore foi renomeado para Museu do Folclore Edison Carneiro em 1976 (Literatura Afro-Brasileira, s. d.).

CARVALHO, Antonio Raymundo Nonato de (?-1915) – Padre em Visconde do Rio Branco. Foi pároco na cidade de 1897 a 1915. Iniciou e levou até quase o final as obras de construção da nova Igreja Matriz. Era ouro-pretano de nascimento e faleceu em Rio Branco. Seus restos mortais estão recolhidos em urna depositada na Igreja Matriz, logo à entrada da nave principal. (José, 1982, p. 482)

CARVALHO, Ronald de (1893-1935) - Foi poeta com atuação na Europa e na América. Autor de *Luz gloriosa* (1913), *Epigramas irônicos e sentimentais* (1921, publicado em 1922) e *Toda a América* (1926). Simultaneamente, foi um historiador da literatura, sendo autor de *Pequena História da Literatura Brasileira* (1919). Figura atuante na Semana de Arte Moderna de 1922, geralmente considerado como um poeta simbolista que "flertou" com o modernismo (Martins, 2008).

CASTRO, Carmem Brandão de – Não foram encontrados dados biográficos.

COSTA, Elias Antonio da – Maestro em Visconde do Rio Branco. Não foram encontrados outros dados biográficos.

COUTO, Nadir de Mello (1917-1998) - Nasceu no Rio de Janeiro. Iniciou seus estudos de canto com a própria mãe, que possuía formação em Paris. Posteriormente, ingressou no Conservatório de Música do Distrito Federal e, paralelamente, dedicou-se às artes plásticas na Escola Nacional de Belas Artes. Em 1943, Nadir foi contratada como cantora pela Rádio Nacional. Na emissora, os grandes maestros criaram arranjos exclusivos para as 427 canções orquestradas de seu vasto repertório, que incluía música de câmara, ópera e canções brasileiras, francesas, italianas, espanholas e norte-americanas. Ao longo de sua carreira, foi acompanhada estritamente por grandes orquestras, mantendo esse padrão até sua aposentadoria, em 1972. Consagrada como a maior cantora lírica do rádio no Brasil, tornou-se a voz oficial do programa "A Voz do Brasil" e passou pelas principais emissoras do país. (Couto, s. d.)

CURT LANGE, Francisco (Franz Kurt Lange) (1903-1997) - Nascido em Eilenburg na Prússia/Alemanha, foi um musicólogo de formação ampla, com estudos em música, arquitetura, filosofia e etnologia. Influenciado por grandes nomes da musicologia, emigrou para a América Latina em 1930 devido à crise alemã, estabelecendo-se no Uruguai. Lá, naturalizou-se, casou-se e iniciou carreira. Lange formulou o Americanismo Musical, movimento que defendia a integração cultural do continente através da música, amplamente divulgada no *Boletín Latino-Americano de Música*, fundado por ele em 1935. Ele estabeleceu laços com pesquisadores brasileiros, como Luis Heitor Corrêa de Azevedo e Heitor Villa-Lobos, e assessorou a criação da Discoteca Pública Municipal de São Paulo em 1935. Lange foi fundamental na promoção da música latino-americana, fundando o Instituto Interamericano de Musicologia (1938) e a Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores (1941), que publicou obras de jovens talentos. Suas viagens ao Brasil resultaram em importantes pesquisas sobre a música colonial mineira, onde denunciou a destruição de manuscritos antigos e publicou trabalhos pioneiros. Em 1948, na Argentina, criou o Departamento de Musicologia da Universidad de Cuyo e dirigiu a *Revista de Estudios Musicales*. Apesar de um incêndio em 1958 ter destruído parte de seu acervo, Lange continuou ativo, lecionando, pesquisando e publicando. Ele foi crucial na preservação da música colonial, transferindo em 1983 sua vasta coleção de manuscritos musicais brasileiros para o Museu da Inconfidência em Ouro Preto. Recebeu o título de *doutor honoris causa* da UFMG em 1989, universidade que hoje custodia seu acervo pessoal. (Moya, 2014).

DEBUSSY, Claude (1862-1918) - Foi um famoso compositor francês. Aluno do Conservatório Nacional de Paris, em 1884, ganhou o maior prêmio desta instituição com a cantata *L'enfant prodigue*. Nacionalista convicto, traduziu em sua música as angústias e tragédias da Primeira Guerra Mundial. Nesse período, Debussy buscou inspiração em músicos franceses do século XVIII, como François Couperin e Jean Philippe Rameau, que marcaram o apogeu da escola francesa (Benedetti, 2005).

FERNANDEZ, Oscar Lorenzo (1897-1948) – Foi um dos principais representantes do modernismo e do nacionalismo musical brasileiro. Nascido no Rio de Janeiro, estudou no Instituto Nacional de Música sob orientação de Francisco Braga e Henrique Oswald, tornando-se professor ainda jovem e participando da Semana de Arte Moderna de 1922. Sua obra transitou do impressionismo ao uso de elementos folclóricos negros e ameríndios, destacando-se peças como *Toada para Você*, *Trio Brasileiro* e *Batuque*. Além de compositor e regente, fundou o Conservatório Brasileiro de Música e a revista *Ilustração Musical*, contribuindo para a renovação do ensino musical no país. Também participou da fundação da Academia Brasileira de Música. Reconhecido por sua integridade artística, faleceu em 1948, deixando importante legado cultural e educacional. (Projeto Lorenzo Fernandes Digital, [20-]).

FERRONI, Vicenzo Emidio Carmine (1858-1934) – Nasceu em Tramutola, na Itália, e formou-se no Conservatório de Paris, onde estudou com Marie Savard e Jules Massenet. Atuou como professor substituto na instituição e ganhou destaque ao vencer concurso internacional promovido pelo jornal *Le Figaro*. Em 1888, assumiu a cátedra de composição do Conservatório Giuseppe Verdi de Milão, sucedendo Amilcare Ponchielli. Tornou-se um influente pedagogo, formando importantes músicos italianos e exercendo por décadas o cargo de vice-diretor da instituição. Sua obra inclui óperas, sinfonias, música de câmara e tratados didáticos sobre contraponto e fuga. Faleceu em Milão, em 1934, deixando importante legado para a música clássica italiana. (Wikipedia, Vicenzo Ferroni, [20-]).

FOCILLON, Henri (1881-1943) - Foi um historiador e teórico francês. Professor de história moderna na Universidade de Lyon e diretor do Museu de Belas-Artes desta cidade. Depois assumiu a cátedra de arqueologia medieval na Sorbonne, seguida por Yale, onde lecionou até sua morte em 1943. Suas ideias ganharam maior alcance *com A vida das formas* (1934), onde defendeu seus pensamentos sobre a natureza da forma e a história da arte (Focillon, 2012).

FREYRE, Gilberto (1900-1997) - Foi sociólogo, "um dos mais importantes intérpretes do Brasil que, nos anos de 1930, formulou uma das versões mais vigorosas sobre a identidade brasileira, atribuindo caráter positivo à mestiçagem cultural e racial e ao legado da família patriarcal. Inaugurou, a partir de então, uma abordagem que o tornou reconhecido artífice na tarefa de constituição da sociologia no Brasil. [...] Algumas de suas principais obras são as que constituem a famosa trilogia: *Casa grande & senzala* (1933), *Sobrados e mucambos* (1936) e *Ordem e progresso* (1959)." (Viana, 2024, p. 89).

GALLET, Luciano (1893-1931) - "[...] foi um influente musicista brasileiro, destacando-se como um dos pioneiros na abordagem científica da pesquisa e do ensino musical no Brasil. Embora sua formação inicial tenha sido em arquitetura, sua paixão pela música o levou a se dedicar integralmente a ela. Formado em piano no Instituto Nacional de Música com medalha de ouro, Gallet atuou como pianista, maestro, educador, crítico, pesquisador e compositor. Ele lecionou piano no Instituto, implementou a disciplina de Folclore e organizou importantes concertos de valorização da música brasileira [...] dirigi[u] a sociedade Pró-Arte e fund[ou] a Associação Brasileira de Música. Sob a gestão de Getúlio Vargas, foi nomeado diretor do Instituto Nacional de Música, onde buscou reformar o ensino musical." (Brum, 2007).

GILBERTO, João (João Gilberto Prado Pereira de Oliveira) (1931-2019) - Foi um compositor, cantor e violonista, nascido em Juazeiro, na Bahia. Em 1952, lançou seu primeiro disco solo. Em 1959 lançou um disco com o baião *Bim bom* e *Chega de saudade*, que deu nome ao seu primeiro LP, considerado um dos marcos da fundação da bossa nova. Mudou-se para os Estados Unidos, onde gravou, em 1964, o LP *Getz/Gilberto* com o saxofonista Stan Getz, que contou com a participação de Tom Jobim e Astrud Gilberto. Sua forma de tocar violão, com uma batida de mão direita que sintetizava a batucada do samba, tornou-se uma referência para a bossa nova. Se dedicou a recriar obras de outros compositores, como Dorival Caymmi e Ary Barroso, em um estilo que misturava samba, baião e jazz (Enciclopédia Itaú Culturalb, s. d.).

GOMES, Antônio Carlos (1836-1896) - Nasceu em Campinas, iniciou seus estudos musicais com o pai aos dez anos de idade e, na adolescência, já compunha músicas religiosas e modinhas. A carreira de Carlos Gomes ganhou impulso quando ele se mudou para o Rio de Janeiro. Em 1860, ele apresentou um trabalho escolar e recebeu uma medalha de ouro do imperador Dom Pedro II. Em 1861, sua primeira ópera, *A noite do castelo*, estreou e ele foi condecorado com a Ordem da Rosa pelo próprio imperador. Em 1866, após estudar em Milão com uma bolsa do Conservatório, ele obteve seu diploma de maestro-compositor. Seu maior sucesso, a ópera *O Guarany*, baseada no romance de José de Alencar, estreou em 1870 no Scala de Milão. O sucesso europeu repetiu-se no Brasil e consagrou o autor como um dos maiores compositores líricos da época. (Fundação Getúlio Vargas/CPDOC, s. d.).

GOMES, Antônio Carlos (1954-) – Radialista do município de Visconde do Rio Branco, que completa em maio de 2026, 55 anos de atividade profissional como locutor da Rádio Cultura. Bacharel em Direito, compositor letrista, ex-vereador e presidente da Câmara Municipal e membro da Academia Rio-branquense de Letras. (Informado pelo próprio Antônio Carlos Gomes).

GOMES, Lindolfo Eduardo (1875-1953) - Atuou como jornalista, historiador, professor, filólogo, folclorista e teatrólogo. Nomeado inspetor técnico de ensino em Minas Gerais em 1906, cargo que o colocou em contato com a rede de poder do Estado e que ele exerceu em diversas cidades mineiras, como São João Nepomuceno, São João del Rei, Carangola, Rio Preto, Palma e Palmira. Além de cargos públicos, lecionou português, história e literatura em diversas instituições, como o Colégio Santa Cruz e a Escola Normal em Juiz de Fora, e mantinha um curso particular de linguística e filologia em sua residência. Colaborou e dirigiu inúmeros periódicos em Minas Gerais e no Rio de Janeiro. Como historiador, dedicou-se principalmente à história de Juiz de Fora (Pinto, 2018).

GRAÇA ARANHA, José Pereira da (1868-1931) - Formou-se em Direito e atuou na magistratura no Espírito Santo, experiência que inspirou seu romance *Canaã* (1902). Sua obra abrangeu o drama *Malazarte* (1911), publicado na França, e, de volta ao Brasil, os ensaios *A estética da vida* (1920) e *A correspondência de Joaquim Nabuco e Machado de Assis* (1923). Desempenhou um papel importante na Semana de Arte Moderna de 1922. Após sua aposentadoria como diplomata, Graça Aranha retornou ao Brasil depois da Primeira Guerra Mundial. Em 1930, publicou seu último romance, *A viagem maravilhosa* (Academia Brasileira de Letrasb, s. d.).

HOUSTON, Elsie (1902–1943) - Foi uma cantora lírica carioca, filha de pai americano, que se destacou pela mescla da música de concerto com expressões musicais do folclore brasileiro. Iniciou seus estudos na Alemanha, mas o contato com Luciano Gallet e modernistas como Mário de Andrade e Manuel Bandeira direcionou sua carreira para as raízes culturais do Brasil. Em 1927, apresentou-se em Paris com Arthur Rubinstein e Villa-Lobos, período em que se uniu ao poeta surrealista Benjamin Péret. Viveu entre Rio, França e Nova York, onde se sustentou como cantora da noite com um repertório voltado a rituais afro-brasileiros. Faleceu precocemente aos 40 anos, em um aparente suicídio nos EUA. Deixou o livro *Chants populaires du Brésil* e discos gravados por grandes selos, incluindo colaborações com a Orquestra dos Batutas de Pixinguinha. Mário de Andrade elogiou sua técnica larga e inteligência excepcional para contornar limites vocais, enquanto Bandeira destacou sua sobriedade e malícia ao interpretar canções afro-brasileiras, criando um padrão de interpretação que encantava pela autenticidade e feitiço. (*Elsie Houston,* [20--]).

JANUZZI, Nicolino - Parente do famoso arquiteto italiano Antonio Januzzi (também grafado com 2 letras “n”), que atuou na reforma do Rio de Janeiro sob o governo Pereira Passos (1902-1906). Posteriormente, parte da área do jardim foi cedida para a construção de agência da Caixa Econômica Federal (Conselho Municipal do Patrimônio Histórico e Artístico de Visconde do Rio Branco, 1993, p. 15).

KODÁLY, Zoltán (1882-1967) - Importante compositor, pesquisador e educador musical húngaro. Formado em Budapeste, dedicou-se ao estudo da música folclórica, colaborando intensamente com Béla Bartók na coleta e publicação de canções populares húngaras. Professor da Academia de Música de Budapeste por décadas, desenvolveu um estilo inspirado no folclore nacional, na música francesa e na tradição renascentista italiana. Entre suas obras mais conhecidas estão *Psalmus Hungaricus*, *Háry János* e *Danças de Galánta*. Além de compositor, destacou-se pela renovação da educação musical na Hungria e por importantes estudos sobre música folclórica. (Encyclopaedia Britannica, 2026).

KUBITSCHEK, Juscelino (1902–1976) - Médico e político mineiro, nascido em Diamantina, que atuou como prefeito de Belo Horizonte, governador de Minas Gerais e presidente do Brasil entre 1956 e 1961. Seu governo destacou-se pelo Plano de Metas, sintetizado no lema "cinquenta anos em cinco", promovendo forte industrialização e expansão da infraestrutura. A principal realização de sua gestão foi a construção de Brasília, planejada por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. Apesar do crescimento econômico, enfrentou inflação e aumento da dívida externa. Após o golpe militar de 1964, teve seus direitos políticos cassados e passou a atuar na oposição ao regime. Faleceu em 1976, em acidente automobilístico, permanecendo como símbolo de modernização e desenvolvimento nacional. (Biblioteca da Presidência da República, s. d.).

LACERDA, Lucas Tavares de – Músico, professor e diretor do Conservatório de Visconde do Rio Branco. Não foram encontrados maiores dados biográficos sobre ele.

LAGE, João Eulálio – Músico em Visconde do Rio Branco. Não foram encontrados outros dados biográficos sobre ele.

LAMBERT, Levindo (1896–1991) - Foi um influente educador, músico e gestor público mineiro. Natural de Cambuí e formado em Farmácia, Lambert ocupou cargos de relevância, como o de Secretário de Educação no governo de Juscelino Kubitschek. Reorganizou escolas normais e chefiado o gabinete da Instrução Pública em Belo Horizonte. À frente do Conservatório Mineiro de Música, onde foi diretor por quase duas décadas, criou especializações e implantou o primeiro curso de formação para Professores de Canto Orfeônico e cadeiras de Folclore Nacional e Pedagogia Musical. Lambert foi o principal articulador da federalização da instituição em 1950, o que permitiu sua posterior integração à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Membro ativo de instituições como o Instituto Histórico e Geográfico de MG e a Comissão Mineira de Folclore (vinculada à UNESCO) (Xavier, 2008, p. 28).

LEVY, Alexandre (1864-1892) – Foi um compositor, regente, pianista e crítico musical nascido em São Paulo. Considerado um precursor do nacionalismo musical brasileiro, ele faleceu com apenas 28 anos, deixando uma produção notável. Mário de Andrade o descreveu como "um anúncio de gênio". Alexandre teve seu irmão, Luis Levy, como seu primeiro professor de música, e mais tarde estudou com o professor francês Gabriel Giraudon. Em 1887, ele viajou para a Europa para estudar harmonia e contraponto em Paris com Emile Durand. Em sua obra, Levy foi um nacionalista que utilizou temas do folclore brasileiro, sendo precursor nesse campo com as *Variações sobre um tema popular brasileiro* (1884). Sua música, embora influenciada por Schumann e Mendelssohn, era original ao incorporar formas populares brasileiras, como no *Tango brasileiro*. Ele também foi diretor do Clube Haydn em 1883 e atuou como crítico musical na imprensa paulista com o pseudônimo de Figarote. (Casa Levy de Pianos, s. d.).

LIMA, Cleber (1948 -) – Nasceu em Visconde do Rio Branco, Minas Gerais, trabalhou como advogado e professor universitário e atua como jornalista editando o jornal que fundou em 1968, Voz de Rio Branco. Militou no movimento estudantil pró redemocratização do país, exerceu os cargos de prefeito municipal, vereador e deputado estadual. É escritor e pertence às Academias de Letras, de Juiz de Fora, Ubá e Visconde do Rio Branco (Informado pelo próprio Cléber Lima).

LOBATO, Monteiro (1882–1948) - Foi um escritor, editor e empresário paulista, figura importante nos anos que antecederam e no início do Modernismo. Formado em Direito. Sua

carreira literária iniciou-se com *Urupês* (1918), criando o icônico Jeca Tatu, mas sua consagração veio com a literatura infantil a partir de *Narizinho Arrebitado* (1921). Com o universo do Sítio do Picapau Amarelo, revolucionou o gênero ao mesclar fantasia e linguagem coloquial. Além de autor, foi um importante editor, fundando a Companhia Editora Nacional. (MONTEIRO Lobato, [20--]).

LOZANO, Fabiano (1886-1965) – "Nasceu [...] na cidade de Tijola na Espanha e mudou-se para o Brasil aos treze anos, para a cidade de Piracicaba. Vindo de família de músicos, inicialmente estudou com seu pai e seu irmão mais velho e, em 1908, voltou à Europa para aperfeiçoar seus estudos musicais, estudando no conservatório de Madrid. De volta a Piracicaba, lecionou música na Escola Normal de Piracicaba, onde iniciou o Orfeão Normalista, em 1914, cuja sede era o Teatro Santo Estevão um dos primeiros esforços para o movimento coral dentro de uma escola. Em 1917 apresentou seu primeiro Orfeão de cunho artístico. Fundou, em 1925, o Orfeão Piracicabano, com o intuito de ser um grupo mais estável que o Orfeão Normalista, que mudava a formação frequentemente devido ao curto período escolar dos cantores. Como Orfeão Piracicabano fez diversas excursões pelo Brasil e obteve grande prestígio e êxito nas suas audições. Com a falta de repertório orfeônico brasileiro, Lozano elaborou um repertório todo seu, com arranjos da música folclórica e diversas composições didáticas de sua autoria, adotadas em diversos centros educacionais do país. [...] Em 1931, na cidade de São Paulo, foi convidado a organizar o Serviço de Música e Canto Coral do Estado de São Paulo. Nessa época, organizava e regia grandes massas corais em apresentações em estádios de futebol, com em média trezentos integrantes. Enquanto Lozano fazia estes trabalhos com grandes massas no estado de São Paulo, Heitor Villa-Lobos também organizava grandes massas corais no estado do Rio de Janeiro." (Igaraya-Souza; Cocareli, s. d.).

MACHADO FILHO, Ayres da Mata - "Ayres da Mata Machado Filho (1909-1985) foi advogado, filólogo, folclorista e linguista. Integrante do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais. Cursou graduação em Direito, Mestrado em Filologia e Doutorado em Filologia Românica. Foi professor da UFMG e da PUC-MG. Em 1948, ajudou a criar a Comissão Mineira de Folclore, tendo sido seu primeiro presidente. Escreveu muitas obras, ligadas à área da literatura, da linguística, da história, de gramática e de folclore." (Viana, 2024, p. 88).

MAGALHÃES, Basílio de (1874-1957) - Nascido na cidade de Barroso, Minas Gerais, "[...] foi um historiador, jornalista, professor e poliglota. Foi membro do Conselho Municipal de Campinas, Presidente da Câmara e agente executivo de São João del Rei. Foi senador por Minas Gerais de 1922 a 1923 e deputado federal de 1924 a 1929. Desde 1930, dedicou-se, exclusivamente, ao ensino e à pesquisa histórica. Foi professor de História do Brasil do Ginásio de Campinas, da Escola Normal (depois Instituto de Educação) do Rio de Janeiro, do Colégio Pedro II e Diretor-Geral interino da Biblioteca Nacional, também no Rio de Janeiro, de 1917 a 1919. Escreveu livros didáticos de História e Geografia, preparado edições de obras inéditas e raras [....]" (Viana, 2024, p. 84).

MARLIÈRE, GUIDO Thomas (1767-1829) - Francês, emigrou para Portugal em 1802, passando ao Brasil em 1808, onde viveu três anos na Corte. Transferiu-se para Vila Rica, ligando-se à tropa paga da Capitania. Sob suspeita de espionagem para Napoleão Bonaparte, foi preso e remetido ao Rio. Inocentado, foi encarregado de dirigir os índios Coroados, Cropós e Puris na freguesia de São João Batista do Presídio, em 1813. Por sua atuação, foi indicado para comandar as divisões do Rio Doce e subjugar os indígenas denominados "Botocudos" pelos colonizadores entre 1819 e 1829 (Resende, 2013, p. 6).

MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von (1794-1868) - Nasceu em Erlangen e faleceu em Munique, Alemanha. Médico e botânico, lecionou botânica na Universidade de Berlim e foi diretor do jardim botânico de Munique. Veio ao Brasil como um dos integrantes da Missão Austríaca, que acompanhou a imperatriz Leopoldina na ocasião de seu casamento com D. Pedro I. Permaneceu no país entre 1817 e 1820, tendo como companheiro de viagem o zoólogo Johann Baptist von Spix. Um dos mais importantes naturalistas que estudaram o Brasil, especialmente a região da Amazônia. (Rodrigues; Martius, 1956).

MEIRELES, Cecília Benevides de Carvalho (1901-1964) – Nasceu no Rio de Janeiro e foi criada pela avó materna após perder os pais ainda na infância. Formou-se professora em 1917 e atuou no magistério e no ensino universitário de literatura brasileira. Estreou na literatura com *Espectros* (1919) e integrou inicialmente o grupo da revista *Festa*, desenvolvendo depois uma poesia intimista e reflexiva. Também trabalhou como jornalista e fundou, em 1934, a primeira Biblioteca Infantil do Brasil, no Pavilhão Mourisco. Destacou-se tanto na literatura infantil quanto na poesia para adultos, com obras como *Romanceiro da Inconfidência* e *Olhinhos de gato*. Faleceu em 1964, recebendo postumamente o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras. (São Paulo (Município), [20-]).

MELO MORAIS [FILHO], Alexandre José de (1844-1919) - Nasceu em Salvador, estudou humanidades no Rio de Janeiro e se doutorou em medicina em Bruxelas. Ele se dedicou à literatura, jornalismo e foi diretor do Arquivo Municipal do Rio de Janeiro. Relacionou-se com nomes da Escola de Recife como Castro Alves e Sílvio Romero. Como folclorista, Moraes Filho destacou-se por sua obra *Festas e tradições populares do Brasil* (1888). Diferente de outros intelectuais da época, ele não se limitou a estudar o folclore do Norte, incluindo também costumes do Rio de Janeiro. Sua obra é notável pela valorização da contribuição africana na cultura e na formação do povo brasileiro, algo que ele considerava mais influente que a portuguesa e a indígena. Ele também criticava o desprezo pelas tradições nacionais em favor de um "progresso europeizado" (Ribeiro, 2019).

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de (Guilherme de Mello) (1867-1932) - Nasceu em Salvador, Bahia. Ele é uma figura pouco lembrada na musicologia brasileira, com a maior parte das informações sobre sua vida restritas a poucas linhas em dicionários e enciclopédias musicais. O livro *A música no Brasil: desde os tempos coloniaes até o primeiro decênio da República* (1908) é sua única obra conhecida, sendo considerado o primeiro livro do gênero na musicologia brasileira. Apesar das críticas recebidas pelo livro, que era visto como provinciano, desatualizado e sem critérios claros de periodização, ele trouxe informações inéditas, especialmente sobre o folclore musical brasileiro e o contexto musical baiano do século XIX constituindo-se em uma referência para trabalhos posteriores. Guilherme de Mello atuou principalmente como professor de música e estudioso da história da música. Durante décadas, trabalhou em instituições públicas e no ensino privado na cidade de Salvador. Como pesquisador, ele reuniu uma coleção de partituras de modinha brasileira e coletou temas folclóricos e manifestações musicais diversas. (Benetti, 2016).

MELO, Veríssimo de (1921-1989) – Nasceu em Natal, no Rio Grande do Norte, e destacou-se como advogado, jornalista, folclorista, antropólogo e professor. Formou-se em Direito pela Faculdade de Direito do Recife em 1948, após interromper os estudos no Rio de Janeiro durante a Segunda Guerra Mundial. Influenciado por Luís da Câmara Cascudo, dedicou-se principalmente ao estudo do folclore infantil. Atuou no jornalismo com a coluna *Notas de Folclore* e ocupou cargos importantes em instituições folclóricas nacionais e regionais. Fundou o Clube Internacional de Folclore e lecionou Antropologia Cultural na Universidade do Rio

Grande do Norte, contribuindo para a consolidação acadêmica dos estudos folclóricos no Brasil (Barros, 2021).

MENDES, Julia Brito - Folclorista e compiladora da música popular brasileira, atuante nas primeiras décadas do século XX. Dedicou-se especialmente ao registro de modinhas, cantigas e tradições orais, contribuindo para a preservação do patrimônio musical e folclórico nacional. Sua obra mais conhecida é *Canções Populares do Brasil* (1911), importante coletânea de músicas populares brasileiras. Júlia Brito Mendes integrou o conjunto de intelectuais que ajudaram a consolidar os estudos folclóricos no país, sendo citada por pesquisadores da música e da cultura popular brasileira. As datas de seu nascimento e de seu falecimento perduram desconhecidas (Abreu; Dantas, 2016).

MESQUITA, José Barreto – Também conhecido na região como "Dr. Lelé", foi um importante médico e figura política, tendo exercido o cargo de Prefeito de Visconde do Rio Branco. Seu nome foi atribuído a uma importante avenida da sede urbana no município.

MIGNONE, Francisco Paulo (1897-1986) - Com seu pai, estudou piano, flauta, teoria e improvisação. Em 1912, ingressou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, onde foi colega Mário de Andrade. Em 1919, estreou obras sinfônicas que lhe renderam uma bolsa de estudos para a Europa. Aí compôs óperas e um poema lírico. Ganhou vários prêmios. De volta ao Brasil em 1929, começou a lecionar no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Seu estilo inicial, fortemente italiano, foi alvo de críticas de Mário de Andrade, mas as divergências cessaram quando Mignone compôs a *1ª Fantasia Brasileira para piano e orquestra*. Em 1933, mudou-se para o Rio de Janeiro e, em 1934 assumiu a cadeira de Regência Orquestral do Instituto Nacional de Música, função que ocupou por 35 anos. Em 1935, foi um dos fundadores do Conservatório Brasileiro de Música. De 1950 a 1951, foi Diretor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro (Fonseca, 2000).

MURICY, José Cândido de Andrade (1895–1984) – nasceu em Curitiba e destacou-se como crítico literário, musical, romancista e ensaísta. Formado em Direito, tornou-se um dos principais estudiosos do simbolismo brasileiro, influenciado por Nestor Vítor. Atuou durante décadas como crítico do *Jornal do Comércio*, publicando mais de 1.200 folhetins, além de fundar revistas como *América Latina* e *Festa*. Ligado à música, presidiu a Academia Brasileira de Música e dirigiu o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Entre suas obras destacam-se *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro* e estudos sobre Heitor Villa-Lobos. Premiado pela Academia Brasileira de Letras em 1973, deixou importante legado para a crítica literária e musical brasileira (Andrade Murici, s. d.).

NEPOMUCENO, Alberto (1864-1920) - Foi um compositor, pianista, organista e professor nascido em Fortaleza, Ceará. Considerado um pioneiro na difusão de técnicas musicais modernas no Brasil, ele se dedicou a conciliar a forma e a harmonia europeias com a pesquisa do folclore nacional. No Rio de Janeiro em 1895, tornou-se professor de órgão no Instituto Nacional de Música (INM) e defendeu o uso do idioma português no canto. Em 1897, estreou obras sinfônicas como a *Série brasileira*, que mesclava temas folclóricos e ritmos afro-brasileiros. Ele foi um dos primeiros a divulgar a obra de Heitor Villa-Lobos e teve seu prelúdio de *O garatuja* (1904) regido por Richard Strauss em 1920. (Enciclopédia Itaú Culturalc, s. d.).

NERY, Frederico José de Santa-Anna (barão de Santa-Anna Nery) (1848-1901) - Nasceu em Belém, no Pará. Com 14 anos, viajou para a Europa, onde realizou estudos de humanidades. Na Europa, ele se tornou doutor em Direito por uma universidade italiana e se destacou como

jornalista em Paris, cidade onde fixou residência a partir de 1874. Santa-Anna Nery foi um "propagandista voluntário" do Brasil, dedicando-se a divulgar a nação na Europa por meio de jornais e revistas, contestando a imagem negativa do país como uma "nação de selvagens". Ele acreditava que o Brasil precisava se civilizar e que a imprensa era a ferramenta ideal para essa missão. Sua obra é vasta, abordando temas como folclore, imigração, geografia e economia. No entanto, sua trajetória foi marcada por contradições políticas e um "esquecimento" pela historiografia republicana brasileira (Carneiro, 2014).

OLIVEIRA, Clóvis de (1910-1975) – Destacou-se como historiador, musicólogo e intelectual ligado ao desenvolvimento industrial e cultural paulista. Atuou como chefe do Departamento dos Serviços Regionais do Centro das Indústrias do Estado de São Paulo, participando ativamente de debates sobre indústria, educação e cultura. Tomou parte na Revolução Constitucionalista de 1932, experiência que inspirou a obra *A Indústria e o Movimento de 1932*. Interessou-se também pela musicologia, área na qual produziu estudos e manteve diálogo com importantes músicos e intelectuais brasileiros. Participou de convenções industriais e escreveu trabalhos sobre história econômica e cultura musical. Deixou contribuição relevante para a historiografia paulista e os estudos musicais (Guedala Mais, 27 mar. 2023).

OLIVEIRA, Oscar de (bispo) (1912–1997) - Nasceu em Entre Rios de Minas e destacou-se como arcebispo metropolitano de Mariana, unindo atuação religiosa, intelectual e cultural. Doutor em Direito Canônico pela Universidade Gregoriana de Roma, participou do Concílio Vaticano II e conduziu a arquidiocese por quase três décadas. Incentivou a criação de dioceses, fundou o jornal *O Arquidiocesano* e teve papel importante na formação da Universidade Federal de Ouro Preto. Também promoveu a preservação do patrimônio histórico, criando o Arquivo Eclesiástico e museus como o Museu da Música e o Museu de Arte Sacra de Mariana. Humanista, poeta e historiador, deixou relevante legado para a cultura, a memória e as artes em Minas Gerais. (Associação de ex-alunos do Seminário Maior de Mariana, s. d).

PEREIRA, Waldemar Henrique da Costa (1905-1995) - Nasceu em Belém do Pará, vindo a falecer na mesma cidade. Filho de pai português e mãe indígena, mas perdeu a genitora ainda bebê, o que o levou a ser criado pela tia em Portugal, retornando ao Brasil em 1918. Desde a infância, enfrentou sérios problemas de visão, como glaucoma e catarata, o que influenciou sua trajetória na música. Embora seu pai fosse contra sua vocação, Waldemar praticava piano escondido e chegou a trabalhar em um banco antes de se dedicar inteiramente à arte. Estudou no Conservatório Carlos Gomes e, mais tarde, no Rio de Janeiro, onde aprimorou conhecimentos em regência e composição. Sua vasta obra, que ultrapassa cento e cinquenta canções, é profundamente marcada por temas do folclore amazônico, indígena, nordestino e afro-brasileiro. Entre suas composições de destaque aparecem peças como *Minha terra*, *Cobra grande*, *Matinta Pereira* e a primeira versão musical de *Morte e vida severina*. Além de pianista e escritor, atuou como maestro em diversos teatros e rádios pelo Brasil e exterior, dirigindo o Theatro da Paz por mais de dez anos (Alves, 2018).

PINTO, Alexina de Magalhães (1869-1921) - Foi uma escritora, folclorista, musicista e educadora. Em 1893, assumiu a Cadeira de desenho e caligrafia na Escola Normal de São João del-Rei, cargo que ocupou por três anos. Posteriormente, lecionou na Escola Normal do Rio de Janeiro por mais de vinte anos. Alexina foi pioneira na educação ao adotar o método global de ensino e por usar material folclórico na elaboração de livros didáticos, em oposição à tendência da época de excluir a cultura popular da literatura cívica e pedagógica. Ela defendia que o folclore era um "documento de identidade da nação" e que as tradições populares poderiam ser usadas para educar moral e intelectualmente a população. Suas principais obras são:

Contribuição do folclore brasileiro para a biblioteca infantil (1907), *Cantigas das crianças e do povo e danças populares* (1916) e *Provérbios populares, máximas e observações usuais* (1917) (Reis; Santos, 2022).

PINTO, José de Magalhães (1909–1996) - Foi um banqueiro, advogado e economista que governou Minas Gerais de 1961 a 1966. Iniciou sua carreira no setor bancário aos 17 anos e, após fundar o Banco Nacional, consolidou-se como um grande estrategista político da UDN. Em seu mandato, criou o BDMG e o Conselho de Desenvolvimento, além de implementar uma reforma tributária que ampliou significativamente a arrecadação estadual. Teve papel central na articulação do movimento de 1964, autorizando a marcha das tropas mineiras rumo ao Rio de Janeiro. Posteriormente, foi Ministro das Relações Exteriores, período em que assinou o AI-5, e encerrou sua vida pública em 1987 após sucessivos mandatos no Congresso. (Estado de Minas Gerais, s. d.).

PIXINGUINHA (Alfredo da Rocha Vianna Filho) (1897-1973) - Nasceu no Rio de Janeiro. Instrumentista, compositor, orquestrador e maestro, sua obra abrange gêneros como valsa, polca, maxixe, samba e choro. Ele aprendeu a tocar cavaquinho aos 11 anos e teve uma educação musical formal, o que lhe permitiu ler e escrever partituras, algo incomum para os músicos populares da época. Essa habilidade foi crucial para seu trabalho como orquestrador. Aos 14 anos, ele participou da orquestra de um rancho carnavalesco e, em 1914, sua primeira composição, *Dominante*, foi editada. Em 1918, ele, junto com Donga, formou o conjunto "Oito Batutas", que introduziu elementos da música afro-brasileira e rural. O grupo fez sucesso no Brasil e no exterior. Nos anos 1930, Pixinguinha se tornou professor de música e, em 1937, duas de suas composições, *Rosa* e *Carinhoso*, se tornaram grandes sucessos. A obra de Pixinguinha é considerada uma das mais importantes da música popular brasileira por sua capacidade de misturar diferentes tradições musicais (Mascolo Flute Center & Estudantes, s. d.).

RICARDO, Cassiano (1895-1974) - Natural de São José dos Campos, foi um expoente do Modernismo brasileiro e figura central nos grupos Verde Amarelo e Anta. Formado em Direito, destacou-se no jornalismo à frente de periódicos como *A Manhã* e na fundação de revistas literárias como *Novíssima* e *Invenção*. Sua trajetória poética evoluiu do parnasianismo ao experimentalismo de vanguarda, com obras emblemáticas como *Martim Cererê*. Como ensaísta, publicou o estudo histórico *Marcha para Oeste*, sobre o movimento das bandeiras no Brasil. Atuou politicamente ao fundar o grupo "Bandeira" e presidiu o Clube da Poesia em São Paulo, incentivando novos talentos. Eleito para Academia Brasileira de Letras em 1937. Sua versatilidade estética permitiu que acompanhasse movimentos como o Concretismo, dominando técnicas gráfico-visuais até o fim de sua carreira. (Academia Brasileira de Letrasc, s. d.).

ROSA, Noel Rosa (1910-1937) - Nascido como Noel Medeiros Rosa, em Vila Isabel, Rio de Janeiro, foi um compositor, cantor e violonista brasileiro. Ele é considerado um dos mais importantes artistas da música popular brasileira, tendo composto mais de 300 canções, incluindo sambas, marchinhas e canções, apesar de sua vida curta. Ainda na infância, aprendeu a tocar bandolim e, posteriormente, violão. Aos 15 anos, já dominava o instrumento. Em 1929, junto com outros músicos, formou o conjunto "Bando de Tangarás", com o qual gravou seu primeiro disco. Em 1931, ele iniciou a faculdade de medicina, mas a abandonou no ano seguinte. Seu primeiro grande sucesso, *Com que roupa?*, foi gravado em 1930 e estourou no carnaval de 1931, marcando o início de sua carreira solo. Em 1932, Noel começou a trabalhar como contrarregra e cantor na Rádio Philips, e em 1935, na Rádio Clube do Brasil, com o

programa humorístico “Conversa de Esquina”. Mantinha uma vida boêmia; em 1935, foi diagnosticado com tuberculose. Após um tratamento em Belo Horizonte, retornou ao Rio e à boemia, o que fez sua saúde piorar. Ele faleceu em sua casa, em Vila Isabel, aos 26 anos (Ebiografia, s. d.).

SAÍNZ, Luis de Hoyos (1868–1951) - Importante antropólogo e geógrafo espanhol, responsável por introduzir na Espanha métodos modernos de pesquisa em antropologia, genética e psicologia experimental. Formado em Ciências e Direito pela Universidade Central de Madrid, aperfeiçoou seus estudos em Paris e Berlim, influenciado pelas correntes científicas europeias. Defendeu a integração entre fisiologia, sociologia e cultura tradicional nos estudos antropológicos. Fundou o Museu do Povo Espanhol em 1934 e presidiu importantes instituições científicas espanholas. Também atuou na política, sendo senador pela província de Santander em 1923. Durante a Guerra Civil Espanhola, exilou-se na França e, após retornar, continuou suas pesquisas com apoio de sua filha, Nieves de Hoyos Sancho. Deixou vasta obra acadêmica sobre etnografia, folclore e antropologia física antes de falecer em Madrid (Wikipedia. Luis de Hoyos Saínz, 2026).

SALGADO, Clóvis (Clóvis Salgado da Gama) (1906–1978) - Foi um médico, professor e político mineiro que ocupou cargos de grande relevância, como governador de Minas Gerais (1955-1956) e Ministro da Educação no governo JK (1956-1959). Filiado ao Partido Republicano e depois à Arena, destacou-se pela criação de importantes instituições no âmbito musical, como o Museu Villa-Lobos. Foi um dos principais idealizadores do Palácio das Artes em Belo Horizonte. Atuou também como vice-governador em duas ocasiões e diretor da Faculdade de Medicina da UFMG. (Estado de Minas Gerais, s. d.)

SANCHO, Nieves de Hoyos y (1908–2001) - Professora, etnógrafa e pesquisadora espanhola, ligada ao Museu do Povo Espanhol, do qual foi diretora e curadora. Filha do antropólogo Luis de Hoyos Sainz, colaborou intensamente com o pai em pesquisas de antropologia e folclore, auxiliando-o especialmente durante sua cegueira progressiva. Em 1944, publicou com ele o influente *Manual de Folclore*. Após a morte do pai, continuou seus estudos sobre cultura popular espanhola, destacando-se a obra *El traje regional*, referência na classificação dos trajes regionais da Espanha. Também atuou na preservação do acervo do Museu do Povo Espanhol e deixou vasta produção acadêmica sobre etnografia e tradições hispânicas. Faleceu em Madrid, em 2001, deixando importante legado para os estudos antropológicos e folclóricos (Wikipedia. Nieves de Hoyos y Sancho. 2026).

SANTOS, Francelino Pereira (1921–2017) - Foi um político piauiense radicado em Minas Gerais, onde construiu carreira como jurista e professor. Após atuar como vereador e deputado federal por quatro mandatos, presidiu a Arena durante o regime militar e governou o estado de Minas (1979–1983). Senador eleito em 1994. (Estado de Minas Gerais, s. d.).

SEEGER, Charles (1886–1979) – Importante musicólogo, compositor e pesquisador da música folclórica nos Estados Unidos. Nascido na Cidade do México e formado em Harvard, lecionou em instituições como Berkeley e Juilliard, aproximando a musicologia de outras áreas culturais. Defensor do pacifismo, perdeu seu cargo universitário durante a Primeira Guerra Mundial e desenvolveu importantes teorias musicais, como o contraponto dissonante. Atuou também em órgãos federais norte-americanos, promovendo a preservação da música folclórica pelo Projeto Federal de Música da WPA. Foi casado com a compositora Ruth Crawford Seeger e pai dos músicos folk Pete Seeger, Peggy e Mike Seeger. Seu trabalho influenciou gerações de etnomusicólogos, incluindo Anthony Seeger (Wikipedia. Charles Seeger, 2024).

SENNA, Nelson Coelho de (1876-1952) - Nasceu em Serro, Minas Gerais. Foi escritor, historiador, professor universitário, jurista e político. Filho de professores, dedicou-se aos estudos de Letras, História e Direito desde cedo, e começou a lecionar ainda jovem. Aos vinte anos, substituiu Afonso Arinos de Melo Franco na Cadeira de História Universal e Brasileira no tradicional Ginásio mineiro, da qual se tornou catedrático. Em Diamantina, iniciou sua carreira no jornalismo, fundando e dirigindo o quinzenário *O Aprendiz*. Mais tarde, em Ouro Preto, foi redator-chefe do jornal *Academia*. Sua estreia como escritor ocorreu em 1895, com a publicação de um folheto sobre a cidade e o município do Serro. Sua vasta obra abrange contos, biografias, discursos, questões nacionais e internacionais, geografia, estatísticas e até a colaboração na composição do mapa de Minas Gerais. Em 1916, fundou e dirigiu o *Anuário de Minas*, uma obra de grande expressividade. Em 1919, foi efetivado e depois se tornou catedrático na Cadeira de Economia Política, Direito Administrativo e Legislação de Terras na Escola de Engenharia de Belo Horizonte. Dedicou-se a estudos sobre os índios, rios e bacias, e seu trabalho *A hulha branca em Minas Gerais* catalogou 1.160 quedas d'água no estado (Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais, s. d.).

SILVA, Adjalme Rodrigues da – Músico de Visconde do Rio Branco. Não foram encontrados outros dados biográficos.

SINZIG, Pedro (1876–1952) - Nasceu na Alemanha e naturalizou-se brasileiro em 1898, tornando-se um importante frade franciscano, músico, compositor e intelectual. Atuou na restauração da Província Franciscana no Brasil e destacou-se pela promoção da música sacra e do intercâmbio cultural entre Brasil e Alemanha. Fundou a revista *Música Sacra*, a instituição Pró-Arte e o jornal *Cruzeiro do Sul*, além de dirigir a revista *Vozes*. Sua produção artística inclui missas, oratórios, a ópera *Frei Antônio* e estudos sobre música popular brasileira. Amigo de Heitor Villa-Lobos, integrou a Academia Brasileira de Música. Também publicou obras de crítica literária, cinematográfica e política, como *O Nazismo sem Máscara*. Ao falecer, deixou importante legado cultural e religioso no Brasil (Sinzig, s. d.).

SOARES, Theodolindo José (1864-1918) - Destacado mestre de banda e importante referência da formação musical em Visconde do Rio Branco, Minas Gerais. Reconhecido por sua dedicação ao ensino e à difusão da música instrumental, exerceu papel fundamental na formação de músicos e no fortalecimento das tradições bandísticas do município. Sua atuação contribuiu significativamente para a valorização cultural local e para a continuidade das práticas musicais comunitárias. Em reconhecimento a seu legado artístico e educacional, o Conservatório Estadual de Música de Visconde do Rio Branco passou a denominar-se Conservatório Estadual de Música Professor Theodolindo José Soares, perpetuando sua memória junto às novas gerações de estudantes e músicos (Brandão; Azevedo, 2020; Azevedo, 2021).

SOARES DE MELO, Roberto Luis (1937-) - Foi um advogado e político nascido em Visconde do Rio Branco. Integrou a Câmara de Deputados de Minas Gerais, pelos partidos Arena e PDS, nas legislaturas 1979-1983, 1983-1987, 1987-1991 (suplente), 1991-1995 (Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 1991, p. 7).

SPIX, Johann Baptiste von (1781-1826) – Nasceu em Höchstadt an der Aisch, atual Alemanha (1781). Naturalista conhecido pelo trabalho realizado com seu colega Carl von Martius, em viagem para o Brasil em 1817, no âmbito da Missão Austríaca que acompanhou a imperatriz Leopoldina para casar com D. Pedro I. A expedição, que durou até 1820, percorreu diversas

regiões: Rio de Janeiro, Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Piauí, Maranhã e Belém, subindo o rio Amazonas por três anos. Foi formada uma coleção com cerca de 6.500 espécies de plantas, diversos espécimes zoológicos e muitos artefatos indígenas. Após seu retorno à Europa, foram nomeados cavalheiros e passaram a integrar várias academias científicas prestigiadas. No entanto, enquanto Martius deu prosseguimento à carreira, Spix, adoecido, faleceu seis anos após esse retorno (Centro de Referência em Informação Ambiental)

TAVARES Hekel (1896-1969) - Foi um compositor, maestro e arranjador alagoano que transitou entre a música de concerto e as temáticas populares. Iniciou seus estudos com piano e instrumentos populares, mas foi no Rio de Janeiro que se aprofundou em orquestração. Sob o impacto da Semana de Arte Moderna de 1922, integrou o movimento nacionalista com Waldemar Henrique e outros. Sua carreira profissional começou no teatro de revista em 1926, atuando como compositor, regente e também pianista. Em 1927, lançou seu primeiro sucesso, *Suçuarana*, seguido pelo grande êxito *Casa de caboclo*, gravado em 1928 por Gastão Formenti. Na década de 1930, colaborou com parceiros como Joraci Camargo, criando clássicos da canção brasileira como a famosa *Guacyra*. Sua primeira composição de concerto, baseada em poema de Cassiano Ricardo, surgiu em 1935. Entre 1949 e 1953, realizou pesquisas folclóricas pelo Brasil a serviço do governo, coletando temas para suas obras sinfônicas. Utilizou ritmos regionais, como o coco alagoano, em concertos para piano e violino, além de peças para coro e orquestra. Deixou um vasto legado que inclui o *Concerto em formas brasileiras* e obras inspiradas em lendas e motivos sertanejos. Infelizmente, sua figura tornou-se desconhecida para muitos após a retirada da educação musical das escolas brasileiras em 1960 (Mayer, 2021).

TAVERNARD, Antônio (1908-1936) - Foi um poeta, dramaturgo e jornalista paraense, nascido no distrito de Icoaraci, em Belém. Sua trajetória intelectual começou cedo no Ginásio Paes de Carvalho e na Faculdade de Direito, sendo interrompida precocemente por problemas de saúde. Além de sua atuação na revista *A Semana*, destacou-se por obras como o livro *Fêmea* e o romance póstumo *Místicos e bárbaros*. No teatro, escreveu peças como *A casa da viúva Costa*. Foi parceiro criativo do maestro Waldemar Henrique, deixando um legado lírico marcado por temas de amor, morte e esperança. Em 2008, seu impacto na literatura amazônica foi reconhecido com a inauguração de uma biblioteca comunitária em sua homenagem. Em 1986, foi publicado o livro *Obras reunidas de Antonio Tavernard*, por ocasião do cinquentenário de sua morte, pelo Conselho Estadual de Cultura do Pará (Paiva, 1998).

TEIXEIRA, Benedito Dutra (1892-962) - Foi um compositor nascido em Piracicaba. Integrou a “Orchestra do Theatro Cinema de Piracicaba”, fundada por Fabiano, irmão de Lázaro Lozano em 1913, e por isso mais conhecida coo “Orchestra de Fabiano Lozano” ou “Orchestra Lozano” (Souza, 2016, p. 197)

VIANA, Marcus (1953-) – Compositor, violinista e multi-instrumentista brasileiro, formado musicalmente sob influência de seu pai, o maestro Sebastião Viana, assistente de Heitor Villa-Lobos. Atuou na Orquestra Sinfônica de Minas Gerais e colaborou com artistas do Clube da Esquina, como Milton Nascimento, Beto Guedes e Lô Borges. Fundou os grupos Sagrado Coração da Terra e Transfônica Orkestra, unindo música sinfônica, rock progressivo e influências afroameríndias. Com mais de 75 álbuns lançados, destacou-se também pelas trilhas sonoras de produções como *Pantanal, O Clone* e o filme *Olga*. Sua obra alcançou projeção internacional, consolidando-o como um importante divulgador da música brasileira no exterior (Viana, [20-]).

VIANA, Sebastião (1915-2009) – “Nasceu em Rio Branco [...]. Iniciou-se na música com Hostílio Soares. Em 1933, transferiu-se para Belo Horizonte e ingressou na banda da Polícia Militar. Em seguida, matriculou-se no Conservatório Mineiro de Música, depois, na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, onde além do curso de flauta, estudou harmonia, composição e regência. [...] Em 1946, foi escolhido por Villa-Lobos para ser seu assistente, cargo que ocupou até 1950. Viana também foi, nessa época, professor de música do Rei do Forró, Luiz Gonzaga. [...] no ano de 1950 que Viana foi convidado para dirigir o serviço de música da Polícia Militar do Estado de Minas Gerais, em Belo Horizonte. De volta à capital mineira, organizou a orquestra sinfônica e a banda de música da corporação. [...].” (Roschel, s. d.).

VIANA, Tito (?-2026) – Importante maestro e agente cultural de Visconde do Rio Branco, destacando-se à frente da tradicional Banda 13 de Maio. Sua atuação marcou a preservação da memória musical e a formação artística de diversas gerações no município. Reconhecido pelo compromisso com a educação e com a cultura local, tornou-se referência na vida cultural rio-branquense. Ao falecer, foi amplamente homenageado pela comunidade e por instituições culturais da cidade. Seu legado permanece vivo na história musical e nas iniciativas artísticas que ajudou a fortalecer ao longo da vida. (*A Voz de Visconde do Rio Branco*, 20 mar. 2026).

VIANNA FILHO, Waldomiro – Músico em Visconde do Rio Branco. Não foram encontrados outros dados biográficos.

VILLA-LOBOS, Heitor (1887-1959) - Nasceu no Rio de Janeiro. Com a morte do pai em 1899, Villa-Lobos teria começado a tocar violoncelo em teatros e cafés, além de estudar violão, contrariando sua mãe. Nesse período, foi influenciado por músicos populares como Quincas Laranjeiras, Anacleto de Medeiros e Pixinguinha. Atuou na Semana de Arte Moderna de 1922 e viajou duas vezes a Paris. Retornando ao Brasil, passou a realizar concertos de conteúdo nacional e patriótico. Suas principais obras incluem as *Bachianas brasileiras*, *Choros*, quartetos de cordas, sinfonias, entre outras, caracterizadas pela imbricação da música de concerto e manifestações folclóricas e populares. Durante a era Vargas, foi protagonista no projeto de ensino do canto orfeônico, tornando-se diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico em 1942. Posteriormente, ele se dedicou à carreira internacional, especialmente nos EUA, onde recebeu títulos de *doutor honoris causa* e realizou muitos concertos. Villa-Lobos compôs até o dia de sua morte (Borges, 2008).

WANDERLEY JÚNIOR, Afonso Guilhermino (1891-1960) - Formado em Direito, atuou como jornalista e professor. Em 1932, foi um dos cofundadores da Faculdade de Direito de Santa Catarina. Presidente do Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina. Na esfera política, Wanderley Júnior iniciou sua trajetória no Partido Republicano Catarinense. Posteriormente, teve um papel fundamental na fundação da União Democrática Nacional (UDN) em Santa Catarina. Como jornalista, foi um defensor ativo da redemocratização do Brasil durante o período do Estado Novo (1937-1945). Sua carreira política o levou a ser eleito deputado federal por Santa Catarina em três das quatro eleições que disputou (Memória Política de Santa Catarina, 2022).

REFERÊNCIAS DO ÍNDICE BIOGRÁFICO

A NOVA IMPRENSA, n. 123, 8 abr. 2021, p. 5.

A VOZ VISCONDE DE RIO BRANCO. *Luto na música rio-branquense*: morre o Maestro Tito Vianna. Visconde do Rio Branco, 20 mar. 2026. Facebook: Rádio Mega Hits VRB. Disponível em: https://www.facebook.com/100088043925333/posts/luto-na-m%C3%BAsica-rio-branquense-morre-o-maestro-tito-viannaa-cidade-de-visconde-do/906403065637816/. Acesso em: 2 maio 2026.

ABREU, Martha; DANTAS, Carolina Vianna. Música popular, identidade nacional e escrita da história. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, Rio de Janeiro, v. 13, n. 1, p. 7-25, mai. 2016.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRASa. *Manuel Bandeira*. s. d. Disponível em: xxxx. https://www.academia.org.br/academicos/manuel-bandeira/biografia. Acesso em: 7 mar. 2026.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRASb. *Graça Aranha*. s. d. Disponível em: https://www.academia.org.br/academicos/graca-aranha/biografia. Acesso em: 7 mar. 2026.

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRASc. *Cassiano Ricardo*: biografia. Rio de Janeiro: ABL, [s.d.]. Disponível em: https://www.academia.org.br/academicos/cassiano-ricardo/biografia. Acesso em: 3 mar. 2026.

ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. *Francisco Braga.* [S. l.], [20-?]. Disponível em: https://abmusica.org.br/edicoes-abm/compositor/francisco-braga/. Acesso em: 1 maio 2026.

ALMEIDA, Olívia. Falas afro-negras no dialeto mineiro: um garimpo no arquivo pessoal de Nelson Coelho de Senna. *Caligrama*: Revista de Estudos Românicos, Belo Horizonte, v. 27, n. 1, p. 128–149, 2022.

ALVES, Namara Nayane de Souza. *Música, informação e identidade nas obras de Waldemar Henrique*. 2018. 99 f. Trabalho de Curso (Bacharelado em Biblioteconomia) –Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE MINAS GERAISa. *Deputados mineiros. 12ª. Legislatura*. Belo Horizonte: Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais, 1991.

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE MINAS GERAISb. *José Francisco Bias Fortes.* Informações disponíveis em: https://www.camara.leg.br/deputados/130358/biografia. Acesso em: 21 fev. 2026.

ASSOCIAÇÃO DE EX-ALUNOS DO SEMINÁRIO MAIOR DE MARIANA. *Dom Oscar de Oliveira.* Mariana, MG: AEAM, [s. d.]. Disponível em: https://aexam-mg.org.br/Dom-Oscar-de-Oliveira.php. Acesso em: 7 mar. 2026.

AZEVEDO, Aline. Museu da música: o Núcleo de Acervos da ESMU/UEMG pela ótica das funções museais. In: *Música de museu*: repensando um acervo [online]. Belo Horizonte: Editora UEMG, 2021, pp. 81-227.

BASILE, Lucila Pereira da Silva. *Paurillo Barroso (CE, 1894 – 1968)*: um Fitzcarraldo em terras alencarinas. In: ENCONTRO INTERNACIONAL HISTÓRIA, MEMÓRIA, ORALIDADE E CULTURA (MAHIS), 2, 2016, Fortaleza. *Anais...* Fortaleza: Universidade Estadual do Ceará (UECE), 2016.

BENETTI, Gustavo Frosi. A música no Brasil, de Guilherme de Mello: subsídios para uma edição crítica. SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 4. 2016, Rio de Janeiro. *Anais*Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. p. 926-936. Disponível em: https://seer.unirio.br/simpom/article/view/5791/5226. Acesso em: 23 jul. 2025.

BENEDETTI, Danieli Verônica Longo. A produção pianística de Claude Debussy durante a Primeira Guerra Mundial. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 15, 2005, São Paulo. *Anais [...]*. São Paulo: ANPPOM, 2005. p. 1-17. Disponível em: https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao15/danieli_benedetti.pdf. Acesso em: 23 jul. 2025.

BIBLIOTECA DA PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. *Juscelino Kubitschek*. Brasília, DF: [s. d.]. Disponível em: https://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/jk/biografia. Acesso em: 7 mar. 2026.

BORGES. Mirelle Ferreira. *Heitor Villa-Lobos*: o músico educador. 2008. 131f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins; AZEVEDO, Aline (Org.). *Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG*: olhares sobre pesquisas no âmbito da musicologia brasileira. [Belo Horizonte]: EdUEMG, [2020]. Disponível em: https://editora.uemg.br/images/livros-pdf/catalogo-2020/Vol_Pesquisa/Vol_Pesquisa_cap7.pdf. Acesso em: 2 maio 2026.

BRUM, Marcelo Alves. Luciano Gallet e a multiplicidade do artista. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17. *Anais [...]*. São Paulo: 2007.

CARNEIRO, João Paulo Jeannine Andrade. *O último propagandista do Império*: o "barão" de Santa-Anna Nery (1848-1901) e a divulgação do Brasil na Europa. 2014. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

CASA LEVY DE PIANOS. *Alexandre Levy* (verbete). s. d. Disponível em: https://casalevydepianos.com.br/historia-alexandre-levy/. Acesso em: 7 mar. 2026.

CENTRO DE REFERÊNCIA EM INFORMAÇÃO AMBIENTAL. *Johann Baptist Ritter von Spix.* Google Arts & Culture, [s. d.]. Disponível em: https://artsandculture.google.com/story/johann-baptist-ritter-von-spix-cria/VQVRpMs6fHei3g?hl=pt-BR. Acesso em: 20 maio 2026.

CONSELHO MUNICIPAL DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE VISCONDE DO RIO BRANCO. *Pareceres sobre tombamento* [de 13 monumentos da cidade]. 1993. (Material não publicado, de circulação institucional).

COUTO, Nadir de Mello. [Página do Facebook]. Disponível em: https://www.facebook.com/Lauro23Gomes/?locale=pt_BR. Acesso em: 3 mar. 2026.

DE PAULO, José Roberto. A criação musical dos compositores Camargo Guarnieri e Francisco Mignone sob a influência da música afro-brasileira: propostas, preocupações e soluções. ENCONTRO NACIONAL DA ANPPOM, 25., 2015, Vitória. *Anais [...].* Vitória: ANPPOM, 2015. p. 3655-11723-1. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2015/3655/public/3655-11723-1-PB.pdf. Acesso em: 23 jul. 2025.

DELGADO, Leonardo Gonçalves. *Almirante e a construção historiográfica da música brasileira*: análise do programa No Tempo de Noel Rosa (1951). 2021. 92 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2021.

EBIOGRAFIA. *Noel Rosa* (verbete). s. d. Disponível em: https://www.ebiografia.com/noel_rosa/Acesso em: 7 mar. 2026.

Elsie Houston, [20--]. Disponível em: https://pixinguinha.com.br/perfil/elsie-houston/. Acesso em: 28 fev. 2026.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. *Zoltán Kodály.* [S. l.], 2026. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Zoltan-Kodaly. Acesso em: 1 maio 2026.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURALa. *Ary Barroso* (verbete). s. d. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/4084-ary-barrosoAcesso em: 7 mar. 2026.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURALb. *João Gilberto* (verbete). s. d. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/4212-joao-gilberto. Acesso em: 7 mar. 2026.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURALc. *Alberto Nepomuceno* (verbete). s. d. Disponível em: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/22367-alberto-nepomuceno. Acesso em: 7 mar. 2026.

ESTADO DE MINAS GERAIS. Clóvis Salgado. *Governador.* Disponível em: https://www.mg.gov.br/governador/clovis-salgado. Acesso em: 21 fev. 2026.

ESTADO DE MINAS GERAIS. *Francelino Pereira dos Santos.* s. d. Disponível em: https://www.mg.gov.br/governador/francelino-pereira-dos-santos Acesso em: 7 mar. 2026.

ESTADO DE MINAS GERAIS. *José de Magalhães Pinto. Governador.* Disponível em: https://www.mg.gov.br/governador/jose-de-magalhaes-pinto. Acesso em: 21 fev. 2026.

FOCILLON, Henri. *Elogio da mão.* Tradução de Samuel Titan Jr. [S. l.]: Instituto Moreira Salles, 2012.

FONSECA, Angelo Rafael Palma da. *Uma abordagem morfológica do bailado "Quadros Amazônicos" do compositor Francisco Mignone*. 101f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2000.

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS/CPDOC. *Antônio Carlos Gomes* (verbete). s. d. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/GOMES,%20Carlos.pdf. Acesso em: 7 mar. 2026.

FRAZÃO, Dilva. Carlos Drummond de Andrade. eBiografia, 2022. Disponível em: https://www.ebiografia.com/carlos_drummond/. Acesso em: 7 mar. 2026.

GUEDALA MAIS. *Quem foi Clóvis de Oliveira?* 27 mar. 2023. Disponível em: https://www.guedalamais.com.br/post/quem-foi-cl%C3%B3vis-de-oliveira. Acesso em: 19 maio 2026.

IGARAYA-SOUZA, Susana Cecília; COCARELI, Denise Castilho de O. Fabiano Lozano. *Estudos de repertório coral*. s. d. Disponível em: https://estudosderepertoriocoral.wordpress.com/fabiano-lozano/. Acesso em: 27 fev. 2026.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Rodrigo Melo Franco de Andrade. Brasília, DF: Iphan, [s. d.]. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/173. Acesso em: 7 mar. 2026.

JONES, Elliott. *Béla Bartók.* Lumen Learning, [S. l.], [20-?]. Disponível em: https://courses-lumenlearning-com.translate.goog/suny-musicapp-medieval-modern/chapter/bela-bartok/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=tc. Acesso em: 1 maio 2026.

JOSÉ, Oiliam. *Visconde do Rio Branco*: terra-povo-história. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1982.

LITERATURA AFRO-BRASILEIRA. *Edson Carneiro* (verbete). s. d. Disponível em: https://www.letras.ufmg.br/literafro/ensaistas/1392-edison-carneiro. Acesso em: 7 mar. 2026.

MARTINS, Ana Luiza. Fontes para o patrimônio cultural: uma construção permanente. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (Org.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009.

MARTINS, Cláudia Mentz. *Ronald de Carvalho*: Um historiador da literatura à margem das histórias da literatura brasileira. SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA LITERATURA, 5. *Anais [...]*. 2008.

MASCOLO FLUTE CENTER & ESTUDANTES. *Pixinguinha* (verbete). s. d. Disponível em: https://sites.google.com/site/estudantesflautastransversal/choro/biografia-de-pixinguinha. Acesso em: 7 mar. 2026.

MAYER, Barbara. As influências multiétnicas do Brasil na obra do compositor Hekel Tavares (1896-1969). *Música Brasilis*, [s.d.]. Disponível em: https://musicabrasilis.org.br/pt-br/artigos/as-influ%C3%AAncias-multi%C3%A9tnicas-do-brasil-na-obra-do-compositor-hekel-tavares-1896-1969/. Acesso em: 26 fev. 2026.

MEMÓRIA POLÍTICA DE SANTA CATARINA. Afonso Guilhermino Wanderley Júnior. 2022. Disponível em: https://memoriapolitica.alesc.sc.gov.br/biografia/1119-Wanderley_Junior. Acesso em: 7 mar. 2026.

MINAS GERAIS. Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais. *Roberto Luiz Soares.* Belo Horizonte, [20--]. Disponível em: https://www2.almg.gov.br/hotsites/constituicao/aconstituinte/deputados/roberto_luiz_soares.jsp. Acesso em: 9 mar. 2026.

MONTEIRO Lobato. In: L&PM Editores. Porto Alegre: L&PM, [20--]. Disponível em: https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805135&SecaoID=0&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=527092. Acesso em: 28 fev. 2026.

MOYA, Fernanda Nunes. *Diálogos entre Mário de Andrade e Francisco Curt Lange*: nacionalismo e americanismo musicais nas décadas de 1930 e 1940. 2014. 207 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2014.

MURICI, Andrade. *José Cândido de Andrade Murici*. [Florianópolis, SC]: Literatura Brasileira: Biblioteca de Literatura Digital, [s. d.]. Disponível em: https://literaturabrasileira.ufsc.br/autores/?id=5851. Acesso em: 7 mar. 2026.

MUTIRÃO DO BRASILEIRISMO. *Luis Câmara Cascudo* (verbete). s. d. Disponível em: http://portal.metodista.br/mutirao-do-brasileirismo/cartografia/verbetes/america-do-sul/luis-da-camara-cascudo. Acesso em: 7 mar. 2026.

PAIVA, Margarida. Antonio Tavernard para as novas gerações. *Asas da palavra*, n. 9, p. 60-75, 1998.

PASSOS, Erica Santana dos. Mário de Andrade no Diário Nacional- ideias para a educação musical. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANPPOM, 31. 2021, João Pessoa. *Anais.* João Pessoa: UFPB, 2021.

PINTO, Fabiana Aparecida de Almeida Souza. *"Homem, poeta, cérebro, coração"*: Lindolfo Gomes e o pensamento intelectual e preservacionista em Juiz de Fora. 2018. 187 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2018.

PROJETO LORENZO FERNÂNDEZ DIGITAL. *Vida.* [S. l.], [20--?]. Disponível em: https://lorenzofernandez.org/vida/. Acesso em: 1 maio 2026.

REIS, Celiane Ferreira; SANTOS, Rita de Cássia Silva Dionísio. Alexina De Magalhães Pinto: contribuições para a história da literatura infantil brasileira. In: SANTOS, Rita de Cássia Silva Dionísio; SILVA, Elisângela Mesquita; CUNHA, Maria Zilda da (Org.). *Literatura infantojuvenil*: saberes e fazeres literários. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022.

RESENDE, Maria Leônia Chaves de. *Gentios Brasílicos.* Índios coloniais em Minas Gerais Setecentista. 2013. 401f. Tese (Doutorado em História). Unicamp, Campinas, 2013.

RIBEIRO, Cristina Betioli. Alexandre José de Melo Morais Filho (1844-1919): a prioridade da contribuição africana na formação da literatura e da cultura brasileiras. *Remate de Males*, v. 39, p. 1-17, 2019.

RODRIGUES, José Honório; MARTIUS, Karl Friedrich Philipp von. Como se deve escrever a História do Brasil. *Revista de Historia de América*, n. 42, p. 433-458, dez. 1956. Disponível em: https://bibliotecadigital.inah.gob.mx/janium/Documentos/IPGH/REHIAM_00_0042_1956_P433.pdf.

ROSCHEL, Renato. Sebastião Viana. *Almanaque da Música.* s. d. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/sebastiaoviana.htm. Acesso em: 23 fev. 2026.

SANTOS, Diego Wandal dos. *Diplomacia cultural em Luiz Heitor Corrêa de Azevedo.* 2024. 90f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual do Paraná, Curitiv 2024.

SANTOS, Jane Borges de Oliveira. *Biografia documentada de José Vieira Brandão*: pianista, educador, regente coral e compositor. 2003. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

SÃO PAULO (Município). Secretaria Municipal de Cultura. *Cecília Meireles.* São Paulo: Prefeitura de São Paulo, [20--?]. Disponível em: https://prefeitura.sp.gov.br/web/cultura/w/bibliotecas/bibliotecas_bairro/bibliotecas_a_l/ceciliameireles/139. Acesso em: 1 maio 2026.

SOUZA, Marcel Oliveira de. *A Rádio Escola do Departamento de Cultura de São Paulo*: Mário de Andrade e a formação do gosto musical (1935-1938). 2016. 202f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

SINZIG, Frei Pedro. *Frei Pedro Sinzig.* São Paulo: Franciscanos, [s. d.]. Disponível em: https://franciscanos.org.br/quemsomos/personagens/frei-pedro-sinzig/#gsc.tab=0. Acesso em: 7 mar. 2026.

TRIBUNAL DE JUSTIÇA DE MINAS GERAIS. *Memória de Pedro Braga presente na UFS* [Unidade Francisco Sales]. Jul. 2008. Disponível em: https://www.jusbrasil.com.br/noticias/memoria-de-pedro-braga-presente-na-ufs/53911. Acesso em: 19 fev. 2026.

WIKIPEDIA: the free encyclopedia. *Charles Seeger*. [S. l.]: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Seeger. Acesso em: 7 mar. 2026.

WIKIPEDIA. *Luis de Hoyos Sainz.* [S. l.], 2026. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Luis_de_Hoyos_Sainz. Acesso em: 1 maio 2026.

WIKIPEDIA. *Mozart de Araujo.* s. d. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Mozart_de_Ara%C3%BAjo. Acesso em: 23 jul. 2025.

WIKIPEDIA. *Nieves de Hoyos y Sancho.* [S. l.], 2026. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Nieves_de_Hoyos_y_Sancho. Acesso em: 1 maio 2026.

WIKIPEDIA. *Vincenzo Ferroni.* [S. l.], 2026. Disponível em: https://it.wikipedia.org/wiki/Vincenzo_Ferroni. Acesso em: 1 maio 2026.

VIANA, Cibele Aparecida. *A escrita docente da história local*: Pesquisa-ação com professores/as do ensino básico obre os distritos de Mariana-MG. 2024. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2024.

VIANA, Marcus. *Biografia.* [20--?]. Disponível em: https://marcusviana.com.br/biografia/. Acesso em: 1 maio 2026.

XAVIER, Elisete Dias. *A correspondência de Curt Lange e Levindo Lambert*. 2008. 355 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2008.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM PATRIMÔNIO CULTURAL, PAISAGENS E CIDADANIA

YASSER YOUSSIF KHOURY

INVENTÁRIO DO ENSINO DE MÚSICA NO CONSERVATÓRIO DE VISCONDE DO RIO BRANCO-MG: APROPRIAÇÕES DO FOLCLÓRICO-POPULAR (1953-1969)

(PRODUTO FINAL - ACERVO)

VIÇOSA – MINAS GERAIS
2026

SUMÁRIO

I Parte: DIÁRIOS DE DISCIPLINAS MINISTRADAS NO CONSERVATÓRIO 189

1. DIÁRIOS DE CLASSE DA DISCIPLINA "TEORIA MUSICAL E SOLFEJO" 191

1.1. Ano 1953 – 1ª. Série – Turma D – Prof. Lucas Tavares de Lacerda 191

1.2. Ano 1953 – 1ª. Série – Turma G – Prof. João Santini 192

1.3. Ano 1953 – 1ª. Série – Turma A – Prof. José Soares do Couto 193

1.4. Ano 1958 – 2ª. Série – Turma D – Prof. José Soares do Couto 194

1.5. Ano 1960 – 2ª. Série – Turma D – Prof. Batista Caetano de A. Neto 195

1.6. Ano 1960 – 3ª. Série – Turma F – Prof. Batista Caetano de A. Neto 196

1.7. Ano 1960 – 3ª. Série – Turma G – Prof. José Soares do Couto 197

2. DIÁRIOS DE CLASSE DA DISCIPLINA "CANTO CORAL E PEDAGOGIA APLICADA" 199

2.1. Ano 1954 – 2ª. Série – Turma H – Profa. Geralda Maria Alves de Oliveira 199

II Parte: MÚSICAS DE CONCERTO APRESENTADAS NAS AUDIÇÕES, COM SEUS RESPECTIVOS COMPOSITORES, LETRAS E PARTITURAS 202

3.1. Audição de 1961 204

3.2. Audição de 1962 205

3.3. Audição de 1963 206

3.4. Audição de 1969 208

4. FICHAS DAS MÚSICAS DE CONCERTO APRESENTADAS NAS AUDIÇÕES DO CONSERVATÓRIO..... 209

4.1. *Se tu m'ami,* de Giovanni Battista Pergolesi 209

4.2. *Berceuse,* de Wolfgang Amadeus Mozart 211

4.3. *Bolinho de manteiga (La tartine de beurre),* de Wolfgang Amadeus Mozart 214

4.4. *Marcha Turca*, de Wolfgang Amadeus Mozart 215

4.5. *Fantasia em Ré menor*, de Wolfgang Amadeus Mozart 216

4.6. *Voi, che sapete - Cherubino - Ato II da ópera Le nozze di Figaro*, de Wolfgang Amadeus Mozart 217

4.7. *Alleluia de Exsultate Jubilate,* de Wolfgang Amadeus Mozart 220

4.8. *Serenata,* de Franz Schubert 221

4.9. *Impaciência,* de Franz Schubert 224

4.10. *Amore, Amor!* de Pier Adolfo Tirindelli 226

4.11. *Oh, Primavera*, de Pier Adolfo Tirindelli 229

4.12. *Amapola,* de José Maria Lacalle 231

4.13. ***Clavelitos,*** **de Joaquin Valverde** 233
4.14. ***Un peu d'amour,*** **de Stanislao Silesu** 236
4.15. ***Vous dansez, marquise,*** **de Jean Eugène Gaston Lemaire** 238
4.16. ***Il Bacio,*** **de Luigi Arditi (com poema de Gottardo Aldighieri)** 242
4.17. ***Je t'aime,*** **de Edvard Grieg** 245
4.18. ***Funiculí funiculà,*** **de Luigi Denza** 247
4.19. ***O del mio amato bem,*** **de Stefano Donaudy** 250
4.20. ***Sonata opus. 49 n. 2,*** **de Ludwig van Beethoven** 252
4.21. ***Pour Elise (Für Elise),*** **de Ludwig van Beethoven** 253
4.22. ***Sonho de Gertrudes,*** **de Ludwig van Beethoven** 254
4.23. ***Valsa*** **(Muito provavelmente a** ***Valse N.1, Op. 83),*** **de Auguste Durand** 255
4.24. ***Berceuse de Jocelyn (Ópera),*** **de Benjamin Godard (com poesia de Alphonse de Lamartine)** 256
4.25. ***Barcarola (Dulce primavaera Aolce Aprile!: Arcarola per piano forte),*** **de Costantino de Crescenzo** 258
4.26. ***Aragonaise (peça orquestral do ballet da ópera Le Cid (1885),*** **de Jules Massenet** 259
4.27. ***Nel cor più non mi sento,*** **de Giovanni Paisiello** 261
4.28. ***The Rain*** **(também conhecido como** ***Perpetuo Mobile*****), de Carl Bohn** 264
4.29. ***Santa Lucia,*** **de Teodoro Cottrau** 265
4.30. ***Dança dos Sinos (Danse des clochettes),*** **de Vladimir Rebikov** 268
4.31. ***Io Ti Vidi,*** **de Carlos Gomes** 269
4.32. ***Concerto N. 7 Op. 76,*** **de Charles-Auguste de Bériot** 271
4.33. ***Core 'ngrato,*** **de Salvatore Cardillo** 272
4.34. ***Zigeunerweisen, Op. 20*** **(*Concerto para Violino*), de Pablo de Sarasate** 275
4.35. ***Concertino Op. 31*****, de Hanuš Sitt** 276
4.36. ***Valsa do Adeus (Waltzes, Op. 69, nº 1),*** **de Frédéric Chopin** 277
4.37. ***Valsa Op. 64, nº 2,*** **de Frédéric Chopin** 278
4.38. ***Villanelle,*** **de Eva Dell'Acqua** 279
4.39. ***A sertaneja,*** **de Brasílio Itiberê** 281
4.40. ***Rapsódia Húngara nº 11,*** **de Franz Liszt** 282
4.41. ***Rapsódia Húngara N. 2*****, de Franz Liszt** 283
4.42. ***3º ato da Ópera La Traviata – Parigi, o cara,*** **de Giuseppe Verdi** 284

4.43. *Minha terra tem palmeiras*, de João Gomes Júnior (com letra de Gonçalves Dias) 288

REFERÊNCIAS DAS FICHAS DAS MÚSICAS 290

I Parte:
DIÁRIOS DE DISCIPLINAS MINISTRADAS NO CONSERVATÓRIO

A análise dos diários de classe do Conservatório de Visconde do Rio Branco entre as décadas de 1950 e 1960 evidencia a coexistência de duas vertentes fundamentais na formação musical da instituição: de um lado, o ensino técnico fundamentado no modelo conservatorial europeu; de outro, a incorporação de repertórios folclóricos e orfeônicos voltados à formação de professores de música e à construção de uma identidade cultural nacional. Essa articulação revela que o Conservatório funcionava simultaneamente como espaço de preservação da tradição erudita e de apropriação pedagógica das manifestações populares.

Na disciplina "Teoria Musical e Solfejo", o ensino seguia os princípios do chamado modelo conservatorial, fortemente influenciado pela tradição francesa. Os conteúdos ministrados privilegiavam a leitura musical, a técnica, a escrita e a prática do solfejo como fundamentos indispensáveis à formação instrumental e vocal. Os diários registram uma progressão gradual dos conhecimentos, abrangendo desde noções elementares de música, harmonia, melodia, ritmo, claves e valores das notas até conteúdos mais avançados, como intervalos cromáticos, acordes de três e quatro sons, enarmonia, tonalidade, modulação, escalas cromáticas, arpejos, cadências e ornamentos. O solfejo ocupava papel central em praticamente todas as aulas, associado a ditados musicais, recapitulações, arguições e provas, demonstrando a valorização da música notada, do treinamento auditivo e da disciplina rigorosa característica do ensino conservatorial.

Paralelamente, a disciplina "Canto Coral e Pedagogia Aplicada" desempenhava papel decisivo na formação de professores de música, utilizando os cantos folclóricos como importante recurso pedagógico. A inclusão desses repertórios não se limitava à preservação da tradição oral, mas envolvia sua adaptação aos padrões da música escolar e do canto orfeônico. Ao serem transpostas para o ambiente institucional, as canções populares passavam por um processo de fixação e sistematização, situando-se entre a espontaneidade da cultura popular e as exigências da educação formal. Esse procedimento atendia aos projetos nacionalistas então vigentes, que atribuíam ao folclore uma função relevante na formação cívica e cultural dos estudantes.

Os repertórios trabalhados incluíam canções religiosas, dramáticas, amorosas, satíricas e típico-regionais, muitas delas de autoria anônima. Ao lado dessas obras, figuravam composições criadas especificamente para o canto orfeônico, como *Sabiá da mata*, *Bandinha*

da roça, *Cascata de risos* e *As operárias*, de Fabiano Lozano. Tais peças evidenciam a influência do movimento orfeônico difundido por Heitor Villa-Lobos, que marcou profundamente a educação musical brasileira entre as décadas de 1930 e 1960.

A conexão entre o trabalho desenvolvido em sala de aula e as apresentações públicas torna-se visível nas audições promovidas pelo Conservatório. O cruzamento entre os diários de classe e os programas preservados no Museu Municipal Theresinha de Almeida Pinto indica que diversas dessas canções integraram as audições de encerramento do ano letivo de 1954. Dessa forma, o palco transformava-se no espaço de culminância do processo pedagógico, reunindo a disciplina técnica do modelo conservatorial, o canto coral orfeônico e a valorização do folclore brasileiro. O Conservatório afirmava-se, assim, como um local privilegiado de articulação entre tradição erudita, nacionalismo cultural e formação docente, refletindo as diretrizes educacionais e artísticas que orientavam o ensino musical em Minas Gerais na metade do século XX.

1. DIÁRIOS DE CLASSE DA DISCIPLINA "TEORIA MUSICAL E SOLFEJO"

1.1. Ano 1953 – 1ª. Série – Turma D – Prof. Lucas Tavares de Lacerda

Disciplina:	Teoria e Solfejo	Série:	1ª.	Turma:	D
Professor:	Lucas Tavares de Lacerda				
Conteúdo ministrado, sem indicação do mês:	Dia 1: Sinais conjuntos e disjuntos (Solfejo) Dia 5: Intervalos Simples e Compostos (XXX) Dia 8: Intervalos (Continuação) (Solfejos) Dia 12: Escala diatônica (Denominação de Graus) Dia: 15: Escalas maiores (solfejo) Dia 19: Escalas menores (solfejo) Dia 22: XXX XXX Dia 26:				

1.2. Ano 1953 – 1ª. Série – Turma G – Prof. João Santini

Disciplina:	Teoria e Solfejo	Série:	1ª.	Turma:	G
Professor:	João Santini				
Conteúdo ministrado em agosto	Dia 4: Que é música; que é harmonia; melodia, ritmo, pauta, nomes das linhas e linhas Dia 7: Recapitulação da matéria. Nome das notas na clave de sol 2ª linha Dia 11: Recapitulação da matéria; solfejo nº 1 – notas quanto sua duração Dia 14: Pausa, valores positivos e negativos, solfejo Dia: 18: Comparativo das figuras; solfejo nº 1 Dia 21: Do ponto de aumento, solf. nº 1 e 2 Dia 25: Ligadura, recapitulação da matéria solf. 1 e 2 Dia 28: Prova oral da matéria dada				
Conteúdo ministrado em setembro	Dia 11: Das frações de compassos, solf nº 1, 2 e 3 Dia 15: Unidade de tempo e de compasso – solf. 1, 2 e 3 recap. matéria Dia 18: Graus conjuntos, adjuntos e intermediários recap. solf. ditado de dó a sol – 5ª Dia 22: Tom, semitom, acidentes – tempos fortes e fracos- solf. recap. 3 – 4 e 5 Dia 25: Recapitulação da matéria, solf. e ditado Dia 29: Prova				
Conteúdo ministrado em outubro	Dia 6: Recapitulação da matéria dada – Ditado musical – Execução de solfejo – 6 e 7 Dia 9: Sabatina final – solfejo individual - 8 Dia 13: “ “ Solfejo 8 e 9 Dia 16: ‘’ ‘’ ‘’ 9 e 10 Dia 20: Recapitulação da matéria dada ditado - solfejo Dia 23: Prova Dia 27: Contra tempos Dia 30: Solfejo				
Conteúdo ministrado em novembro	Dia 3: Recapitulação da matéria Dia 6: Solfejo em conjunto Dia 10: Arguição e solfejo Dia 13: Recapitulação da matéria dada Dia 17: 2ª prova parcial				

1.3. Ano 1953 – 1ª. Série – Turma A – Prof. José Soares do Couto

Disciplina:	Teoria e Solfejo	Série:	1ª.	Turma:	A
Professor:	José Soares do Couto				
Conteúdo ministrado em junho	Dia 1: Noções elementares de Teoria Dia 8: Compasso XXX (Noções elementares) Solfejo 2 – 3 e 4 – Ditado Dia 11: Claves – Estudos Complementares – Ditado – Solfejo 5 e 6 - Ditado Dia 15: Ponto de aumento, Sincope Noções elementares. Solf 5 e 6 Dia 18: Barra de ligação – XXX XXX Dia 22: Ligadura Dia 26: Prova parcial				
Conteúdo ministrado em agosto	Dia 3: Música- Definição – Funcionalidade – Solfejo nº 1 e 2 recapitulação Dia 6: Harmonia – Melodia – Ritmo – " " 3 e 4 " Dia 10: Continuação da parte anterior - " " 5 e 6 " Dia 13: Notação – Pentagrama – Linha Suplementares – Solfejo nº 7 e 8 recapitulação Dia 17: Continuação da parte anterior - " " 9 e 10 Dia 20: Claves " " 11 e 12 Dia 24: Continuação da parte anterior – Valores - " " 13, 14, e 15 Dia 27: Continuação da parte anterior – Compassos - " " 16, 17, 18 e 19 Dia 31: Prova mensal				
Conteúdo ministrado em setembro	Dia 3: Feriado Dia 7: Feriado Dia 10: Compassos – Continuação – Solfejos nº 18 e 19 recapitulação – Coro das XXX Dia 14: Compassos – Continuação – Solfejos nº 20 e 19 recapitulação – Coro das XXX (Dança) Dia 17: " " Ponto Aumentativo Solf. 20 - 21 Dia 21: Valores das notas " Dia 24: Comp. Perf. Imper. Diversas formas de representação de compasso Dia 28: Nomeação de compassos no andamento lento, moderado e vivo. Observações: 3 e 7 guardou-se feriado (Semana de Caxias XXX da pátria)				
Conteúdo ministrado em outubro	Dia 1: Compassos – Recapitulação – Solfejo; idem Dia 5: Escala diatônica – Graus conjuntos e disjuntos Dia 18: Sinais de alteração – Solfejo e recapitulação Dia 12: XXX – Graus – conjuntos disjuntos – tom e semitom; Recapitulação Dia 15: Tonalidade - Tom Dia 19: Solfejo - Recapitulação Dia 22: " " Dia 26: XXX e escalas menores – Fermata, Suspensão e Síncope (Tons relativos) Dia 29: Nota a tempo – contratempo				

1.4. Ano 1958 – 2ª. Série – Turma D – Prof. José Soares do Couto

Disciplina:	Teoria e Solfejo	Série	2ª.	Turma:	D
Professor:	José Soares do Couto				
Conteúdo ministrado em mês não indicado	Compassos compostos em 10, 13, 17 Identificação de Ditado e Solfejo em 24 – III - 58				
Conteúdo ministrado em abril	Intervalos cromáticos – Compassos alternados				
Conteúdo ministrado em maio	Prova mensal dia 5 – V – 58 XXX das claves 8 – 5 – 58 XXX das claves – Acordes – 12 – V – 58 Acordes de 3 sons 22 – V – 58 Recordação da matéria dada 26 – V – 58				
Conteúdo ministrado em junho	Recapitulação para as provas parciais 10 – VI – 58				
Conteúdo ministrado em agosto	Recordar matéria dada 5 – VIII– 58 Tons Homônimos 7 – VIII – 58 Tonalidade – Recordação 28 – 8 -58				
Conteúdo ministrado em setembro	Acordes XXX 4 – IX – 58 Metrônomo 8 – 9 – 58 Abreviaturas 11 – 9 -58 Recapitulação de armadura 15 – 9 - 58 Destacado (Staccato) 18 – 9 – 58 José Soares do Couto Prova mensal em 29 – 9 – 58 - Solf. 31 a 35 a.b				
Conteúdo ministrado em outubro	Staccatos 13 – 10 – 58 Compassos compostos recapitulação 16 – 10 – 58 Intervalos cromáticos recordações Enarmonia Recapitulações Em 31 – 10 – 58				
Conteúdo ministrado em novembro	Em novembro, recapitulação da matéria dada				

1.5. Ano 1960 – 2ª. Série – Turma D – Prof. Batista Caetano de A. Neto

Disciplina:	Teoria e Solfejo	Série	2ª.	Turma:	D
Professor:	Batista Caetano de Almeida Neto				
Conteúdo ministrado em setembro	Dia 2 – Solfejo nº 113 Dia 6 – Exercicios sobre intervalos – Solfejos nº 113 e 114 Dia 9 – Solfejos nº 113, 114 e 115 Dia 13 – Exercicio sobre intervalos alterados – Solfejos 113, 114 e 115 Dia 16 – Solfejos 113, 114, 115 e 119 – Exercicios sobre intervalos alterados – Dia 20 – Solfejos 113, 114, 115, 119. Exercícios sobre acordes com as fundamentais dó#, ré#, mi#, fá# e sol#. Dia 23 - Solfejos 113, 114, 115 e 119 – Recapitulação da matéria citada durante o mês Dia 27 – Arguição sobre a matéria estudada durante o mês Dia 30 – Arguição sobre a matéria estudada durante o mês				
Conteúdo ministrado em outubro	Dia 7 – Ditado – Solfejo 149 Dia 11 – Solfejo 149 – Unidade de tempo e de compasso de compasso composto Dia 14 – Staccato - Ditado Dia 18 – Metrônomo - Solfejo 149 Dia 21 – Graus formais – Solfejos para a prova parcial – Recapitulação Dia 25 – Arguição – Solfejo e Ditado - Arguição sobre a matéria estudada durante o mês Dia 28 – Arguição – Solfejo e Ditado - Arguição sobre a matéria estudada durante o mês				
Conteúdo ministrado em novembro	Dia 4 – Quiálteras por diminuição – Solfejos para a prova parcial Dia 8 – Solfejos para a prova parcial				

1.6. Ano 1960 – 3ª. Série – Turma F – Prof. Batista Caetano de A. Neto

Disciplina:	Teoria e Solfejo	Série	3ª.	Turma:	F
Professor:	Batista Caetano de Almeida Neto				
Conteúdo ministrado em agosto	Dia 2 – ??? Dia 5 – ??? Dia 9 – Ornamento – Appoggiatura – Solfejo nº 497 Dia 12 – Solfejo 497 com transposição - Ditado Dia 16 – Ornamento – mordente - Dia 19 – Solfejo nº 498 Dia 23 – Solfejo e Ditado Dia 26 – ??? Dia 30 – Grupeto – Solfejo 498				
Conteúdo ministrado em outubro	Dia 7 – Ditado – Floreio Dia 11 – Solfejo 509 – Ditado – Dia 14 – Ditado – Solfejo 513 – Arpejo Dia 18 – Solfejo 513 – Cadência Dia 21 – Exercícios sobre ornamentos – Solfejos para a prova parcial; Recapitulação Dia 27 – Arguição				
Conteúdo ministrado em novembro	Dia 4 – Explicações sobre escalas cromáticas Dia 8 – Solfejos para a prova parcial				

1.7. Ano 1960 – 3ª. Série – Turma G – Prof. José Soares do Couto

Disciplina:	Teoria e Solfejo	Série	3ª.	Turma:	G
Professor:	José Soares do Couto				
Conteúdo ministrado em março	Recapitulação matéria do 2º ano - Em 7 – III – 60 Idem nas aulas do dia 10, 14, 17, 21. Tons vizinhos - Em 24 – III – 60 Tons homônimos - Em 28 – III – 60 Recapitulação da matéria dada – Em 31 – III – 60				
Conteúdo ministrado em abril	Solfejos nº 497 e 498 – Tons vizinhos e tons homônimos. (Recapitulação) - Em 4 – IV – 60 Recordação da matéria dada. - 18 – IV – 60 Acordes de 4 sons - Em 25 – IV – 60				
Conteúdo ministrado em maio	Prova mensal p. maio e abril - 2 – V – 60 A Cifragem – Acorde de sétima de dominante - Em 5 – V – 60 Acorde de 7ª de sensível - 9 – V – 60 Compassos simples e alternados - 19 – V – 60 Compassos simples e alternados - 23 – V – 60 Prova mensal - Em 30 – V – 60				
Conteúdo ministrado em junho	Recordação da matéria dada para prova parcial – 6 – VI – 60 Prova parcial em 5 – VI – 60				
Conteúdo ministrado em agosto	Noções de modulação – Escala cromática (iniciais) - Em 4 – 8 – 60 Escala cromática (conclusão) - Em 8 – VIII – 60 Escala Geral - Em 11 – VIII – 6 Ornamentos - Em 15 – VIII – 60 Idem - Em 18 – VIII – 60 Arguição matéria dada - Em 22 – VIII – 60 Ornamentos (Continuação) - Em 28 – VIII - 60 Arguição Escala Cromática - Em 29 – VIII – 60				

Conteúdo ministrado em setembro	Prova mensal p. agosto - Em 5 – IX – 60 Escala cromática (continuação) - Em 8 – IX – 60 Escala cromática – continuação - Em 15 – IX – 60 Escala cromática (continuação) - Em 19– IX – 60 Vozes - Em 26 – IX – 60 Vozes (Continuação) - Em 29– IX – 60 Solf. 501 e 502
Conteúdo ministrado em outubro	Escala cromática (Recapitulação) - Em 7 – X – 60 Vozes – Recapitulação - Em 10 – X – 60 José Soares do Couto Ornamentos - Em 13 – X – 60 Ornamentos – Continuação - Em 17 – X – 60 Ornamentos – Continuação - Em 20 – X – 60 Ornamentos – final da XXX - Em 24 – X – 60 Recordação da matéria dada - Em 27 – X – 60 Recordação geral - Em 31 – X – 60 Solf. 512 e 513

2. DIÁRIOS DE CLASSE DA DISCIPLINA "CANTO CORAL E PEDAGOGIA APLICADA"

2.1. Ano 1954 – 2ª. Série – Turma H – Profa. Geralda Maria Alves de Oliveira

Disciplina:	Canto Coral e Pedagogia Aplicada	Série	2ª.	Turma:	H
Professora:	Geralda Maria Alves de Oliveira				
Conteúdo ministrado em março	1 de Março de 1954 - Aula Teor. ou Prat. Organização de Horário - Exercício 3 de Março de 1954 - Aula Teor. ou Prat. Organização de Horário – Exercício 8 de Março de 1954 - Aula Teor. ou Prat. Organização de Horário - Exercício 10 de Março de 1954 - Aula Teor. ou Prat. Parte pedagógica: O orfeão - escolas e suas finalidades / Exercício Cantos folclóricos: Vamos maninha – Acordei de madrugada – Cachorrinho – Bitú - 15 de Março de 1954 - Aula Teor. ou Prat. Continuação dos cantos folclóricos: Marcha soldado – Exercício: XXX – A Cuca – Na Bahia Tem – O canto Disciplinar; Didático; Expressivo. 17 de Março de 1954 - Aula Teor. ou Prat. Continuação dos cantos folclóricos: O pescador da Barquinha - Exercício – Sapo Jururu – No Fundo do Quintal – Fui Passar na Ponte 22 de Março de 1954 - Aula Teor. ou Prat. Cantos folclóricos: Anquinhas – As operárias - A Ciranda - Exercício – Pirulito – Ainda Não Comprei 24 de Março de 1954 - Aula Teor. ou Prat. Definições pedagógicas – Como deve ser o canto – Exercício – Falhas do prof. – falhas do alunos 29 de Março de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Ligeiro exercício escrito e vocal - Exercícios anteriores, continuação. 31 de Março de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Recapitulação geral de todos os exercícios dados e estudados anteriormente				
Conteúdo ministrado em abril	5 de Abril de 1954 - Aula Teor. ou Prat. Continuação dos exercícios estudados anteriormente. 7 de Abril de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Parte pedagógica: Quanto aos alunos - Exercício: Como deve ser administrado o coral? 9 de Abril de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Histórico do Canto coral e Exercício orfeônico – 1ª parte				

	13 de Abril de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Cópia dos cantos a 3 e 4 vozes - Exercício Bandinha da Roça – Sabiá da Mata 20 de Abril de 1954 - Aula Teor. ou Prat. Continuação das cópias - Exercício e solfejo dos cantos anteriores 23 de Abril de 1954 - Aula Teor. ou Prat. Estudo das partes orfeônicas: Exercício Bandinha da Roça – Sabiá da Mata. 27 de Abril de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Arguição geral sobre as Exercício partes folclóricas infantis 30 de Abril de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Continuação dos estudos. Exercício dos cantos dados anteriormente
Conteúdo ministrado em maio	4 de Maio de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Cópia do canto: Exercício “Cascata de rios” 4 vozes 7 de Maio de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Continuação dos estudos - Exercício dos cantos dados anteriormente 11 de Maio de 1954 - Aula Teor. ou Prat. Cascata de risos – 4 vozes - Exercício continuação da cópia 21 de Maio de 1954 - Aula Teor. ou Prat. – História da Música – XX Cantos. Exercício Orfeões 25 de Maio de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Treinamento para as provas. Exercício de solfejos individuais 28 de Maio de 1954 - Aula Teor. ou Prat. Prova mensal - Exercício Orfeões escolas
Conteúdo ministrado em junho	1 de junho de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Exercícios sobre solfejos. Exercício orfeônicos com os corais a 3, 4 vozes por todas as alunas 4 de junho de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Solfejos a 3, 4 vozes – Cantos folclóricos memorizados. Exercício Conjunto vocal 8 de junho de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Continuação dos estudos sobre exercícios corais a 3, 4 vozes – Folclore – etc. 11 de junho de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Preparativos, recordações dos exercícios devidos pontos para as provas parciais 14 de junho de 1954 - Aula Teor. ou Prat. – Encerramento. Exercício das aulas
Conteúdo ministrado em agosto	3 de Agosto de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Recapitulação de alguns exercícios [e] pontos dados nas aulas anteriores 6 de Agosto de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Definições pedagógicas – Orfeão escolar- Exercício Pedagogia aplicada 10 de Agosto de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Como deve ser o canto? Exercício Plano de aula para o curso primário 11 de Agosto de 1954 - Aula Teor. ou Prat. Estudo dos cantos orfeônicos seguintes - Exercício Sabiá da mata – Cascata de risos

	13 de Agosto de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - O bom professor deve evitar as seguintes falhas - Exercício Plano de aula / Curso primário 20 de Agosto de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Quanto ao manejo da classe e exercício quanto aos alunos – Pontos pedagógicos 24 de Agosto de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - A música e os XXº século – Exercícios [e] pontos pedagógicos 27 de Agosto de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Apontamentos pedagógicos - Exercício Planos de aula - 31 de Agosto de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Planos de aula. Exercício para o jardim da infância
Conteúdo ministrado em setembro	3 de Setembro de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Planos de aula para o Exercício - Curso primário e análise musical. 10 de Setembro de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Continuação do estudo dos cantos: Exercício Sabiá da Mata – Cascatas de Risos – Bandinha da Roça 12 de Setembro de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Idem – Os mesmos estudos. Exercícios práticos e pedagógicos 15 de Setembro de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Estudo dos cantos orfeônicos - Exercício a) Sabiá da Mata b) Cascata de Risos c) Bandinha da Roça 19 de Setembro de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Continuação dos Exercício estudos anteriores 22 de Setembro de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Continuação dos estudos - Exercícios práticos e pedagógicos 20 de Setembro de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Estudos dos planos. Exercícios pedagógicos primários. 29 de Setembro de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Estudo individual das vozes. Exercício dos cantos orfeônicos referidos.
Conteúdo ministrado em outubro	[Não foi possível encontrar essas indicações]
Conteúdo ministrado em novembro	5 de Novembro de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Estudos preparatórios - Exercício para as provas 8 de Novembro de 1954 - Aula Teor. ou Prat. - Estudos preparatórios - Exercício para as provas

II Parte:
MÚSICAS DE CONCERTO APRESENTADAS NAS AUDIÇÕES, COM SEUS RESPECTIVOS COMPOSITORES, LETRAS E PARTITURAS

As fichas das músicas de concerto reunidas neste Inventário constituem uma importante fonte para compreender a formação musical ministrada pelo Conservatório Estadual de Música de Visconde do Rio Branco entre as décadas de 1950 e 1960. Elas documentam o repertório apresentado nas audições públicas da instituição e evidenciam a forte presença do chamado modelo conservatorial, baseado na valorização da música erudita europeia, da técnica instrumental e da leitura musical.

O conjunto do repertório apresentado nas audições revela a predominância de compositores canônicos da tradição ocidental, como Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Liszt, Verdi e Sarasate, ao lado de autores ligados ao repertório vocal de salão e à pedagogia musical dos séculos XIX e XX. Estão representados diferentes gêneros, incluindo canções de câmara, árias de ópera, valsas, rapsódias, sonatas, concertinos e peças virtuosísticas para violino e piano.

A diversidade das obras selecionadas demonstra a preocupação do Conservatório em oferecer aos alunos contato com múltiplas linguagens da música de concerto. Ao mesmo tempo, a presença recorrente de peças de caráter didático, como o *Concertino Op. 31* de Hans Sitt e o *Concerto n.º 7* de Charles-Auguste de Bériot, indica que as audições também funcionavam como espaços de demonstração do progresso técnico dos estudantes.

Todavia, o processo de catalogação documental enfrentou limitações decorrentes de lacunas e inconsistências nas fontes primárias consultadas. Na audição realizada em 1963, por exemplo, não foi possível formular as fichas correspondentes à peça *Prelúdio*, de Sergei Rachmaninoff, nem ao *Minueto*, de Ludwig van Beethoven. Observa-se que ambos os compositores possuem vasta produção nesses gêneros, cujas peças são formalmente catalogadas por meio de numerações e opúsculos específicos para sua devida identificação e diferenciação. Como os convites e programas do referido recital omitiram tais especificações catalográficas, tornou-se inviável determinar com precisão científica quais obras foram efetivamente executadas.

Situação análoga ocorreu em relação à audição de 1969, na qual a *Sonata nº 1 (Pastoral) - 1º movimento*, do compositor Oílian José Lanna, não pôde ser localizada e analisada ao longo

das buscas bibliográficas e arquivísticas, impossibilitando a confecção de sua respectiva ficha descritiva.

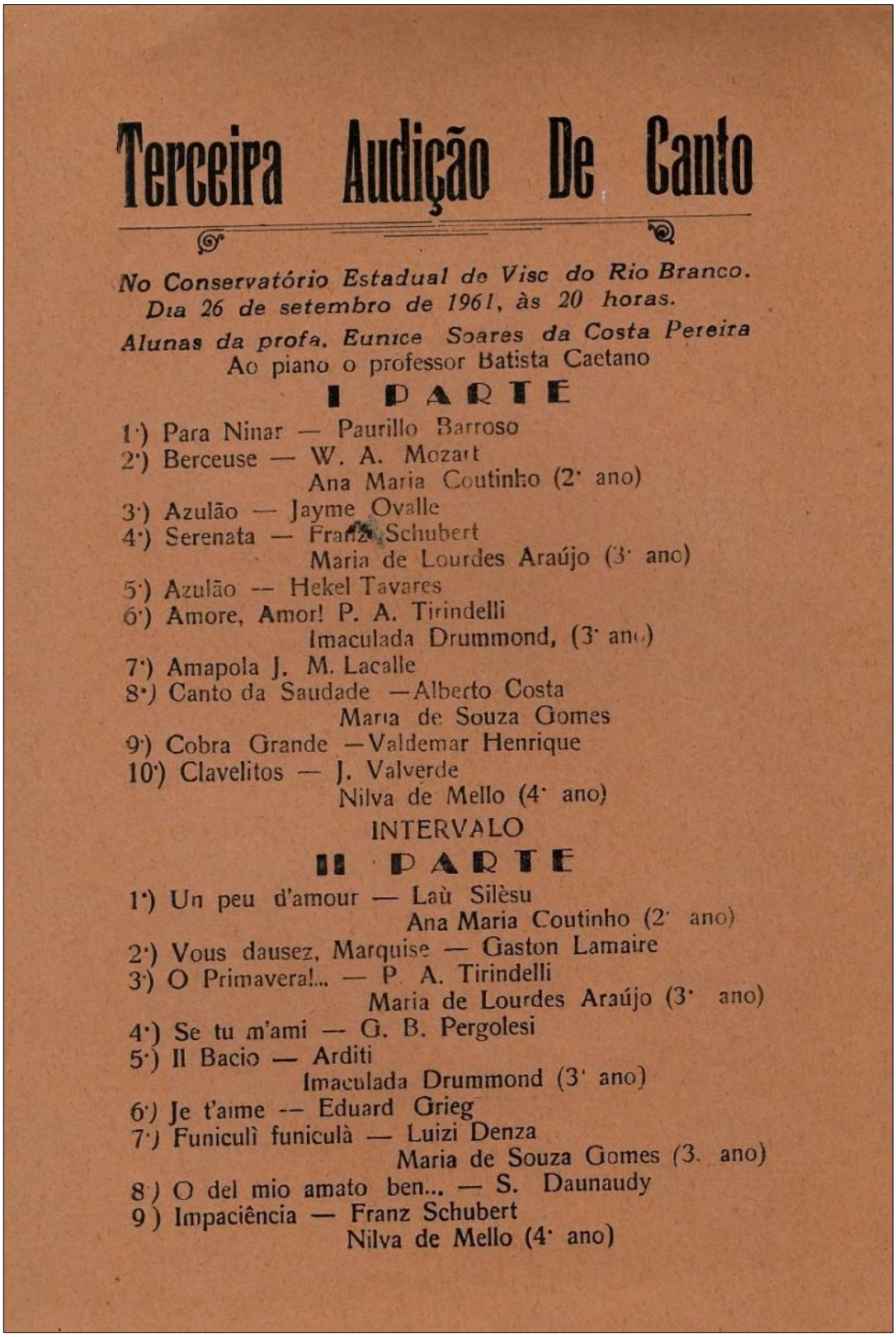
As fichas revelam ainda a importância atribuída ao canto lírico. Obras como *Se tu m'ami*, *O del mio amato ben*, *Core 'ngrato*, *Villanelle* e trechos de *La Traviata* aproximavam os alunos do repertório vocal europeu, exigindo domínio técnico e expressivo.

Entretanto, o repertório não se limitava à tradição europeia. A inclusão de *A Sertaneja*, de Brasílio Itiberê, e *Minha terra tem palmeiras*, de João Gomes Júnior, evidencia a presença de obras vinculadas ao nacionalismo musical brasileiro e ao ideal de valorização da cultura nacional, aspecto discutido na dissertação como parte das aproximações entre o ensino conservatorial e elementos folclóricos e populares.

Assim, as fichas das músicas de concerto ultrapassam a função de simples catálogo. Elas permitem observar os valores estéticos cultivados pela instituição, os modelos pedagógicos adotados e os processos de circulação de repertórios nacionais e internacionais. Em conjunto, constituem um valioso registro da memória e do patrimônio musicais do Conservatório e de sua atuação como mediador entre a tradição erudita europeia e os projetos de construção de uma identidade musical brasileira no interior de Minas Gerais.

3. PROGRAMAS DAS AUDIÇÕES PROMOVIDAS PELO CONSERVATÓRIO

3.1. Audição de 1961



Terceira Audição De Canto

No Conservatório Estadual de Visc do Rio Branco.
Dia 26 de setembro de 1961, às 20 horas.

Alunas da profa. Eunice Soares da Costa Pereira
Ao piano o professor Batista Caetano

I PARTE

1·) Para Ninar — Paurillo Barroso
2·) Berceuse — W. A. Mozart
Ana Maria Coutinho (2· ano)
3·) Azulão — Jayme Ovalle
4·) Serenata — Franz Schubert
Maria de Lourdes Araújo (3· ano)
5·) Azulão — Hekel Tavares
6·) Amore, Amor! P. A. Tirindelli
Imaculada Drummond, (3· ano)
7·) Amapola J. M. Lacalle
8·) Canto da Saudade — Alberto Costa
Maria de Souza Gomes
9·) Cobra Grande — Valdemar Henrique
10·) Clavelitos — J. Valverde
Nilva de Mello (4· ano)

INTERVALO

II PARTE

1·) Un peu d'amour — Laù Silèsu
Ana Maria Coutinho (2· ano)
2·) Vous dausez, Marquise — Gaston Lamaire
3·) O Primavera!... — P. A. Tirindelli
Maria de Lourdes Araújo (3· ano)
4·) Se tu m'ami — G. B. Pergolesi
5·) Il Bacio — Arditi
Imaculada Drummond (3· ano)
6·) Je t'aime — Eduard Grieg
7·) Funiculì funiculà — Luizi Denza
Maria de Souza Gomes (3. ano)
8·) O del mio amato ben... — S. Daunaudy
9·) Impaciência — Franz Schubert
Nilva de Mello (4· ano)

3.2. Audição de 1962



Conservatório Estadual de Música

Noite Musical

1a. Parte

MOZART

Enedina Maria de Oliveira — piano
Bolinho de Manteiga

Maria das Graças Ribeiro — piano
Marcha Turca
Fantasia em Ré menor

GRIEG

Maria de Souza Gomes — Canto
Je t'aime

BEETHOVEN

Zélia Machado Lana — piano
Sonata opus. 49 n. 2

DURAND

M. Conceição Aparecida Rocha — piano
Valsa

GODARD

Nilva de Melo — Canto
Berceuse de Jocelyn

CRESCENZO

Edith Gomes Martins — piano
Barcarola

2a. Parte

FOLCLORE BRASILEIRO
LENDAS AMAZÔNICAS
WALDEMAR HENRIQUE

Nilva de Melo — canto
Cobra Grande

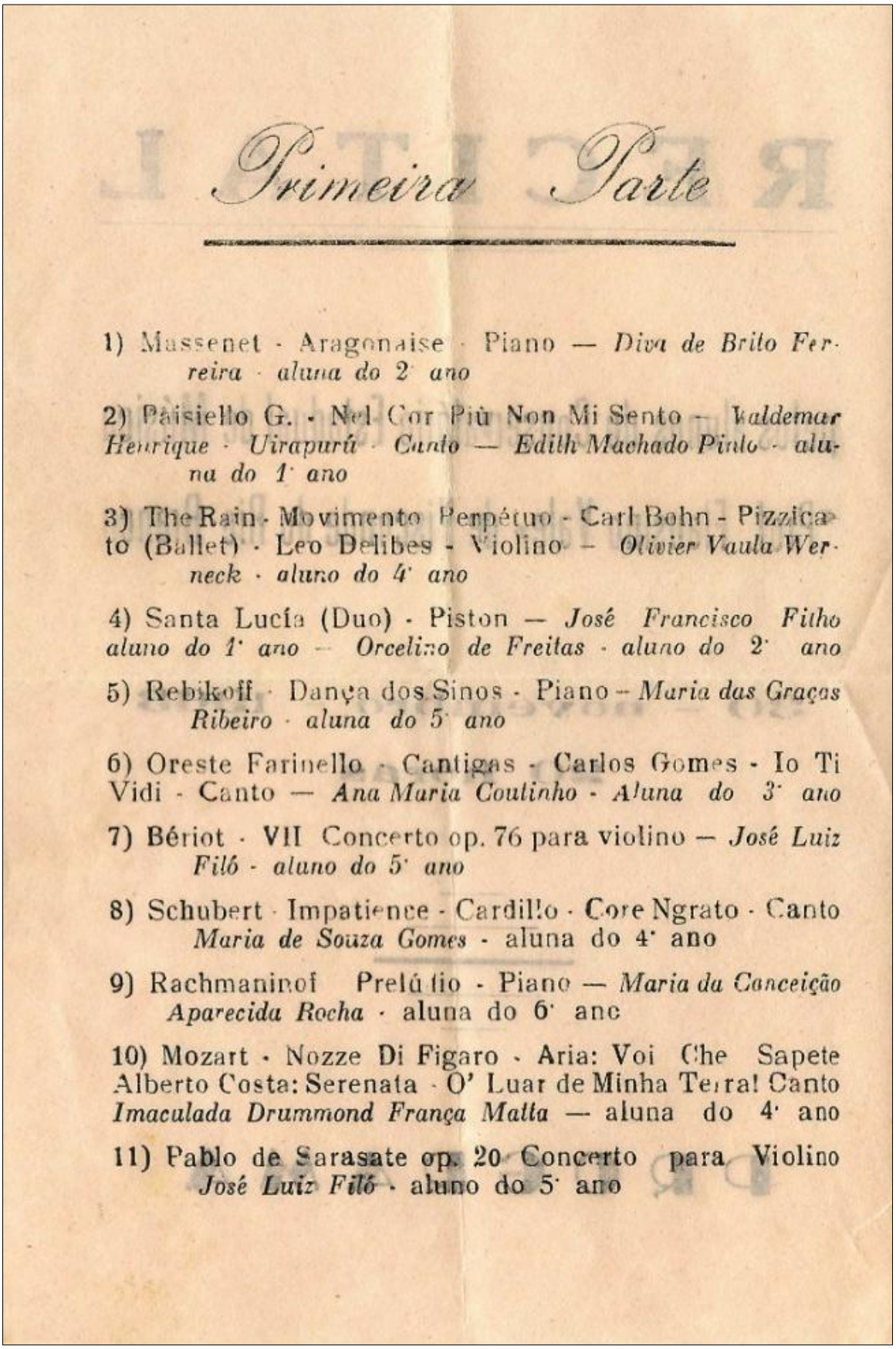
CONJUNTO VOCAL DO COSERVATÓRIO

Uirapuru
Foi Bôto, Sinhá

Visconde do Rio Branco, 2-5-1962

Batista Caetano

3.3. Audição de 1963



Primeira Parte

1) Massenet - Aragonaise - Piano — *Diva de Brito Ferreira - aluna do 2° ano*

2) Paisiello G. - Nel Cor Più Non Mi Sento — *Valdemar Henrique - Uirapurú - Canto — Edith Machado Pinto - aluna do 1° ano*

3) The Rain - Movimento Perpétuo - Carl Bohn - Pizzicato (Ballet) - Leo Delibes - Violino — *Olivier Vaula Werneck - aluno do 4° ano*

4) Santa Lucía (Duo) - Piston — *José Francisco Filho aluno do 1° ano — Orcelino de Freitas - aluno do 2° ano*

5) Rebikoff - Dança dos Sinos - Piano — *Maria das Graças Ribeiro - aluna do 5° ano*

6) Oreste Farinello - Cantigas - Carlos Gomes - Io Ti Vidi - Canto — *Ana Maria Coutinho - Aluna do 3° ano*

7) Bériot - VII Concerto op. 76 para violino — *José Luiz Filó - aluno do 5° ano*

8) Schubert - Impatience - Cardillo - Core Ngrato - Canto *Maria de Souza Gomes* - aluna do 4° ano

9) Rachmaninof Prelúdio - Piano — *Maria da Conceição Aparecida Rocha* - aluna do 6° ano

10) Mozart - Nozze Di Figaro - Aria: Voi Che Sapete Alberto Costa: Serenata - O' Luar de Minha Terra! Canto *Imaculada Drummond França Matta* — aluna do 4° ano

11) Pablo de Sarasate op. 20 Concerto para Violino *José Luiz Filó* - aluno do 5° ano

Segunda Parte

1) Côral Pedagógico: *Congada de Francisco Mignone* (2 vozes)

2) Minueto de L. V. Beethovem (2 vozes)

Alunas do 1º, 2º e 3º ano de Pedagogia Aplicada

1) Conjunto Instrumental Orfeônico: Doce Ilusão de Fabiano R. Lozano (2 vozes)

2) A Mais Linda Flôr de Fabiano R. Lozano (2 vozes)

3) Minha Terra Tem Palmeiras de João Gomes Júnior (2 vozes)

Alunos do Côral Orfeônico

3.4. Audição de 1969

RECITAL

1ª. Parte

1) *Hans Silt — Concertino op. 31 — Violino — Edyr Veríssimo de Carvalho Siqueira*
2) *Beethoven — Pour Elise — Piano — Regina Célia Bittencourt*
3) *Beethoven — Sonho de Gertrudes — Piano — Josete Soares Amin*
4) *Chopin — Valsa do Adeus — Piano — Neila Denise Vasconcelos*
5) *Grieg — Je T'aime — Canto — Ely Martins Amaral*
6) *Chopin — Valsa op. 64, n. 2 — Piano — Maria Nazareth Pacheco Cândido*
7) *Oíliam José Lanna — Sonata n. 1 (Pastoral) 1º. movimento — Piano — Cíliam José Lanna*

Intervalo

2ª. PARTE

1) *E. Dell' Acqua — Villanelle — canto — Ana Maria Coutinho Ferraz*
2) *Brasílio Itiberê — A Sertaneja — Piano — Lúcia Helena Lacerda Balbi*
3) *Mozart — Alleluia — Canto — Maria de Souza Gomes*
4) *Liszt — Rapsódia Húngara n. 11 — Piano — Ely Vaula Werneck*
5) *Verdi — 3º. ato da Ópera La Traviata — Parigi, O Cara — Dueto Canto — Lúcia de Moura Passos e José Luiz Filó*
6) *Liszt — Rapsódia Húngara nº. 2 — Piano — Lúcia Soares de Moura e Lúcia Helena Lacerda Balbi.*

CORAL

1) *Benedito Dutra — Foi o vento... Foi a vida...*
2) *F. Lozano — Cascata de Risos — Solista: Lúcia de Moura Passos*

4. FICHAS DAS MÚSICAS DE CONCERTO APRESENTADAS NAS AUDIÇÕES DO CONSERVATÓRIO

4.1. *Se tu m'ami,* de Giovanni Battista Pergolesi

Compositor	Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736) foi um compositor italiano, inicialmente conhecido como violinista em Nápoles. Sua família adotou o sobrenome "Pergolesi" por sua origem em Pergola. Após estudar no Conservatório dos Pobres, tornou-se *maestro di cappella* e obteve sucesso precoce com a ópera bufa *Lo frate 'nnammorato* e missas. Em 1733, produziu a ópera seria *Il prigionier superbo*, mas foi o *intermezzo* cômico inserido nela, *La serva padrona*, que se tornaria uma das obras teatrais mais célebres do século XVIII. Com a saúde debilitada, mudou-se para um mosteiro em Pozzuoli, onde compôs sua última obra-prima, o *Stabat Mater*, antes de falecer na pobreza aos 26 anos. Sua fama cresceu postumamente, especialmente após 1752 em Paris, gerando a "Guerra dos Bufões" e uma onda de atribuições duvidosas de suas obras, algumas inclusive utilizadas por Stravinsky no balé *Pulcinella*. Seu legado equilibra a habilidade com grandes conjuntos corais e um talento ímpar para a caracterização cômica (Encyclopædia Britannica. Giovanni Battista Pergolesi, 2026)
Efetivo compositor:	Alessandro Parisotti (1853–1913) creditou a composição a Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736), figura central de suas investigações, ocultando sua própria autoria em favor do compositor barroco que fora seu objeto de estudo (Nassif, 2015).
Peça musical:	A ária *Se tu m'ami* foi frequentemente atribuída de forma errônea a Giovanni Battista Pergolesi (e por vezes a Vivaldi). Na realidade, a obra é uma criação de Alessandro Parisotti (1853–1913). A confusão histórica originou-se no século XIX, quando o próprio Parisotti incluiu a peça em sua influente coletânea *Arie antiche: ad una voce per canto e pianoforte*, atribuindo-a falsamente ao compositor barroco. Segundo a enciclopédia *Grove Music*, a obra não pertence a nenhuma ópera de Pergolesi, tendo sido composta pelo próprio Parisotti e difundida através de seu método de ensino, que se tornou referência mundial (Guia da Música Clássica).
Letra em italiano:	Se tu m'ami, se sospiri Sol per me, gentil pastor, Ho dolor de' tuoi martiri, Ho diletto del tuo amor Ma se pensi che soletto Io ti debba riamar

	Pastorello, sei soggetto Facilmente a t'ingannar. Bella rosa porporina Oggi Silvia sceglierà, Con la scusa della spina Doman poi la sprezzerà. Ma degli uomini il consiglio Io per me non seguirò. Non perché mi piace il giglio Gli altri fiori sprezzerò. (Nassif, 2015)
Letra em português:	Se tu me amas, se suspiras Tenho pena de teu martírio, Tenho predileção pelo teu amor: Mas, se pensas que somente a ti (?) deveria amar, Pastorzinho, estás sujeito Facilmente a te enganares. A Bela Rosa vermelha Hoje Sílvia escolherá, Com a desculpa do espinho Amanhã então a desprezará. Mas, dos homens, o conselho Eu, por mim, não seguirei, Não é porque me agrada o lírio Que as outras flores desprezarei.
Partitura disponível em:	PARISOTTI, Alessandro. *Se tu m1ami.* [S. l.]: IMSLP: *Petrucci Music Library*, [20--]. Partitura musical. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Se_tu_m'ami_(Parisotti%2C_Alessandro. Acesso em: 28 fev. 2026.

4.2. *Berceuse,* de Wolfgang Amadeus Mozart

Compositor:	Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) foi um dos maiores compositores da história da música ocidental. Nascido em Salzburgo, revelou talento extraordinário ainda na infância, tocando teclado, violino e compondo suas primeiras obras quando tinha apenas cinco anos de idade. Seu pai, Leopold Mozart, reconheceu precocemente sua genialidade e o levou em extensas viagens pelas cortes europeias, onde o jovem impressionou nobres e músicos com suas habilidades. Na adolescência, já produzia obras de elevada qualidade artística e demonstrava uma excepcional capacidade de conceber mentalmente composições completas antes de registrá-las no papel. Embora enfrentasse dificuldades financeiras na vida adulta, manteve intensa atividade criativa, dedicando-se especialmente à ópera, à música sinfônica e aos concertos. Entre suas obras mais célebres destacam-se *Don Giovanni*, *As Bodas de Fígaro* e *A Flauta Mágica*. Seu catálogo reúne mais de seiscentas composições, incluindo sinfonias, concertos, missas, óperas e música de câmara. Mozart faleceu em Viena, em 1791, deixando um legado que permanece central na história da música (Roschel, s. d.).
Peça musical:	A canção de ninar constitui um importante subgênero da canção de câmara, amplamente desenvolvido nos séculos XIX e XX. Conhecida como *Wiegenlied* em alemão, *Berceuse* em francês e *Lullaby* em inglês, recebe no Brasil denominações como acalanto, canção de ninar e nana-nenê. Originadas da prática de embalar crianças para dormir, essas canções frequentemente apresentam textos que mesclam ternura e elementos ameaçadores, como ocorre em exemplos do folclore brasileiro, entre eles *Boi da Cara Preta* e *Cuca*. Na música de concerto, o gênero já aparece no período clássico, destacando-se o *Wiegenlied* K. 350, atribuído a Mozart. Entretanto, foi durante o século XIX que alcançou maior projeção, inspirando compositores como Schubert, Mendelssohn, Liszt e Brahms. A popular *Berceuse de Mozart*, amplamente difundida em língua francesa, é tradicionalmente associada ao compositor austríaco, embora sua autoria musical permaneça objeto de debate entre estudiosos (Coutinho; Santos, 2025, p. 2).
Letra em francês:	Petit prince est au lit Dans son nid l'oiseau s'est blotti Et la rose et le souci Là-bas vont dormir aussi La lune qui brille aux cieux Voit si tu fermes les yeux La brise chante au dehors

	Refrain: Dors mon petit prince dors Oh dors, mon petit prince dors (bis) Mon ange as-tu un désir Toi qui n'as que joies et plaisir De jouets tu peux changer Tu as moutons et bergers Tu as chevaux et soldats Si tu dors et ne pleures pas Tu auras d'autres trésors **Refrain:** Dors mon petit prince dors Oh dors, mon petit prince dors (bis) Petit prince au réveil Verra les présents du soleil Ce seront de beaux habits Brodés d'or et de rubis La lune d'un fil d'argent Avec un reflet changeant En aura cousu les bords **Refrain:** Dors mon petit prince dors Oh dors, mon petit prince dors (bis) (LE JOURNAL des femmes, s. d.).
Letra em português:	O pequeno príncipe está na cama Em seu ninho, o pássaro se aconchegou E a rosa e o cravo-de-defunto Ali também dormirão A lua que brilha nos céus Vê se você fechar os olhos A brisa canta lá fora **Refrão:** Durma, meu pequeno príncipe, durma Oh, durma, meu pequeno príncipe, durma (duas vezes) Meu anjo, você tem um desejo? Você que só tem alegrias e prazeres Pode trocar seus brinquedos Você tem ovelhas e pastores Você tem cavalos e soldados Se você dormir e não chorar Terá outros tesouros **Refrão:** Durma, meu pequeno príncipe, durma Oh, durma, meu pequeno príncipe, durma (duas vezes)

	O pequeno príncipe, quando acordar Verá os presentes do sol Serão belas roupas Bordadas com ouro e rubis A lua, com um fio de prata Com um reflexo mutável Terá costurado as bordas **Refrão:** Durma, meu pequeno príncipe, durma Oh, durma, meu pequeno príncipe, durma (duas vezes)
Partitura disponível em:	IMSLP. TN-Mozart Werke Breitkopf Serie 07 KV350.jpg. Disponível em: https://imslp.org/wiki/File:TN-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_07_KV350.jpg. Acesso em: 23 maio 2026.

4.3. *Bolinho de manteiga (La tartine de beurre),* de Wolfgang Amadeus Mozart

Compositor:	Ver ficha 4.2.
Peça musical:	*La tartine de beurre* (em português, "A fatia de pão com manteiga") é uma peça para piano em Dó maior (K. Anh. 284n C 27.09) com andamento de valsa. A obra é tradicionalmente atribuída a Wolfgang Amadeus Mozart, embora seja considerada uma composição apócrifa. Uma característica curiosa e marcante desta peça é a sua simplicidade técnica, já que a parte da mão direita pode ser executada utilizando apenas um único dedo. A partitura foi publicada pela Litolff Editions, na cidade de Braunschweig. Historicamente, a autoria da obra também já foi atribuída a Leopold Mozart, pai de Wolfgang. (Wikipédia. La Tartine..., 2024).
Letra:	Esta é uma peça instrumental, não possui letra.
Partitura disponível em:	MOZART, Wolfgang Amadeus. La Tartine de beurre. In: IMSLP: Petrucci Music Library. [*S. l.*: *s. n.*, *s. d.*]. Disponível em: https://imslp.org/wiki/La_Tartine_de_beurre_(Mozart%2C_Wolfgang_Amadeus. Acesso em: 1 abr. 2026.

4.4. *Marcha Turca*, de Wolfgang Amadeus Mozart

Compositor:	Ver ficha 4.2.
Peça musical:	A *Sonata para Piano n.º 11 em Lá maior* (K. 331), de Wolfgang Amadeus Mozart, é uma das obras mais conhecidas do repertório pianístico clássico. Composta provavelmente por volta de 1783, em Viena ou Salzburgo, apresenta uma estrutura incomum para a época, organizada em três movimentos. O primeiro, *Andante grazioso*, desenvolve um tema seguido por seis variações de grande elegância. O segundo é um tradicional minueto com trio, enquanto o terceiro movimento, *Alla Turca* (*Allegretto*), alcançou fama mundial como *Marcha Turca*. Frequentemente executada de forma independente, essa seção destaca-se pelo ritmo vivo e pela tentativa de reproduzir ao piano os efeitos percussivos das bandas dos janízaros do Império Otomano. A obra reflete o fascínio europeu pela cultura turca no século XVIII, influência também presente em outras composições de Mozart, como a ópera *O Rapto do Serralho* (Wikipédia. Sonata..., 2024).
Letra:	Esta é uma peça instrumental, não possui letra.
Partitura disponível em:	MOZART, Wolfgang Amadeus. *Rondo Alla Turca*. Edição: Rune Zedeler e Chris Sawer. [*S. l.*]: Mutopia Project, 2007. 1 partitura. Disponível em: https://dn710908.ca.archive.org/0/items/RondoAllaTurca_201401/Rondo_Alla_Turca.pdf. Acesso em: 1 abr. 2026.

4.5. *Fantasia em Ré menor*, de Wolfgang Amadeus Mozart

Compositor:	Ver ficha 4.2.
Peça musical:	*A Fantasia n.º 3 em Ré menor, K. 397, composta por Wolfgang Amadeus Mozart em 1782, é uma das mais expressivas obras para teclado do compositor. Caracteriza-se pela forma livre e pelo caráter improvisatório, alternando diferentes andamentos e atmosferas que produzem intensos contrastes dramáticos. A tonalidade de Ré menor contribui para sua sonoridade melancólica e emotiva, enquanto a escrita revela a combinação entre técnicas contrapontísticas herdadas do barroco e a espontaneidade da fantasia clássica. Um aspecto singular da obra é o fato de ter permanecido inacabada: o manuscrito interrompe-se abruptamente sobre uma fermata, sugerindo que Mozart talvez pretendesse desenvolver uma continuação, possivelmente em forma de fuga. Publicada postumamente em 1804, recebeu posteriormente um final composto por August Eberhard Müller, que concluiu a peça em Ré maior. Considerada precursora de traços românticos, a fantasia permanece entre as obras pianísticas mais admiradas de Mozart.* (The Mozart Portal, s. d.).
Letra:	Esta é uma peça instrumental, não possui letra.
Partitura disponível em:	IMSLP. *Fantasia in D minor, K.397/385g* (Mozart, Wolfgang Amadeus). Petrucci Music Library. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Fantasia_in_D_minor,*K.397/385g*(Mozart,_Wolfgang_Amadeus. Acesso em: 1 abr. 2026.

4.6. *Voi, che sapete - Cherubino - Ato II da ópera Le nozze di Figaro*, de Wolfgang Amadeus Mozart

Compositor:	Ver ficha 4.2.
Letrista:	Lorenzo da Ponte (1749–1838) foi um poeta e libretista italiano. Nascido em Ceneda, na República de Veneza (atual Vittorio Veneto), recebeu o nome Emanuele Conegliano e adotou o sobrenome Da Ponte após a conversão de sua família ao catolicismo. Ordenado sacerdote, dedicou-se também à literatura e ao ensino. Em Viena, tornou-se poeta oficial da corte do imperador José II, período em que escreveu seus trabalhos mais célebres. Sua fama está ligada principalmente à colaboração com Wolfgang Amadeus Mozart, para quem produziu os libretos das óperas *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) e *Così fan tutte* (1790). Após deixar a Áustria, viveu em Londres e, posteriormente, nos Estados Unidos, onde atuou como professor de literatura italiana na Universidade Columbia. Suas memórias constituem um importante testemunho da vida cultural europeia do final do século XVIII e início do XIX (Encyclopædia Britannica. Lorenzo da Ponte, 2026).
Peça musical:	Na ópera *Le nozze di Figaro*, de Wolfgang Amadeus Mozart, a ária *Voi che sapete* é interpretada por Cherubino, jovem pajem que expressa as dúvidas, emoções e inquietações próprias do amor adolescente. Escrita na forma *da capo* (ABA), a peça alterna as tonalidades de Si bemol maior e Fá maior, combinando lirismo e leveza dramática. Em cena, a canção é acompanhada pelo pequeno instrumento de Susanna, efeito sugerido musicalmente pelo uso de pizzicatos no baixo. Mozart reforça o caráter juvenil e bem-humorado do personagem por meio do diálogo entre a voz e os instrumentos de madeira, especialmente flauta, oboé e clarineta. Na seção central, cromatismos, instabilidades harmônicas e deslocamentos rítmicos intensificam a ansiedade e a confusão emocional de Cherubino. As frases breves e as dissonâncias contribuem para retratar seus sobressaltos afetivos, revelando a estreita relação entre música, texto e ação dramática que caracteriza a escrita operística de Mozart (Babbar, 2008, p. 112).
Letra em italiano:	Voi che sapete che cosa è amor, donne, vedete s'io l'ho nel cor. Quello ch'io provo vi ridirò, è per me nuovo, capir nol so. Sento un affetto

	pien di desir, ch'ora è diletto, ch'ora è martir. Gelo e poi sento l'alma avvampar, e in un momento torno a gelar. Ricerco un bene fuori di me, non so chi'l tiene, non so cos'è. Sospiro e gemo senza voler, palpito e tremo senza saper. Non trovo pace notte né dì, ma pur mi piace languir così. Voi che sapete che cosa è amor, donne, vedete s'io l'ho nel cor. (Opera-Arias, 2019?)
Letra em português:	Vocês, senhoras, Que sabem o que é o amor, Vejam se é isso Que tenho em meu coração. Tudo o que sinto Eu explicarei; Como é novo para mim, Eu não compreendo. Tenho um sentimento Cheio de desejo, Que ora é prazer, Ora é tormento. Congelo e, em seguida, sinto Minha alma incendiar, E no momento seguinte Volto a congelar. Busco um tesouro Fora de mim; Não sei quem o guarda, Nem o que é. Suspiro e gemo Sem querer, Palpito e tremo Sem saber por quê.

	Não encontro paz De noite ou de dia, Mas, ainda assim, definhar dessa forma É puro deleite. Vocês, senhoras, Que sabem o que é o amor, Vejam se é isso Que tenho em meu coração.
Partitura disponível em:	CARDILLO, Salvatore. *Core 'ngrato.* IMSLP: Petrucci Music Library, [s. d.]. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Core_'ngrato_(Cardillo%2C_Salvatore. Acesso em: 3 abr. 2026.

4.7. *Alleluia de Exsultate Jubilate,* de Wolfgang Amadeus Mozart

Compositor:	Ver ficha 4.2.
Peça musical:	O moteto *Exsultate, jubilate, K. 165* foi composto por Wolfgang Amadeus Mozart em Milão, em janeiro de 1773, durante a temporada da ópera *Lucio Silla*. A obra foi escrita especialmente para o cantor Venanzio Rauzzini, admirado por Mozart por sua habilidade vocal. Embora destinada à liturgia, a peça apresenta características próximas às árias de ópera e aos concertos vocais. Sua estrutura possui quatro partes contínuas: uma abertura alegre e brilhante, um trecho recitativo, uma seção lenta e lírica e o célebre "Aleluia" final, marcado pelo virtuosismo e pela vivacidade. A orquestração inclui cordas, madeiras, trompas e órgão, sustentando a voz solista, hoje geralmente interpretada por soprano ou contratenor. O texto em latim celebra a alegria celestial e o louvor divino. Em 1779, Mozart revisou a obra em duas versões para Salzburgo, adaptando o texto para diferentes celebrações religiosas. Esses manuscritos foram redescobertos apenas em 1978, na Alemanha. Conservada atualmente na Biblioteca Jaguelônica, a composição permanece como uma das obras vocais mais conhecidas e gravadas de Mozart, destacando o brilho criativo de sua juventude (Wikipédia. *Excultate, jubilate,* s. d.).
Letra:	A palavra "aleluia" é repetida muitas vezes, acompanhando a melodia.
Partitura disponível em:	MOZART, Wolfgang Amadeus. *Exsultate, jubilate, K. 165/158a.* [S. l.: s. n., s. d.]. 1 partitura. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Exsultate,_jubilate,*K.165/158a*(Mozart,_Wolfgang_Amadeus). Acesso em: 29 abr. 2026.

4.8. *Serenata,* de Franz Schubert

Compositor:	Franz Schubert (1797-1828), nascido em Viena e filho de imigrantes, teve uma vida breve, porém marcada por uma produção musical extraordinariamente vasta. Em apenas 31 anos, o compositor criou sinfonias, óperas, música sacra e mais de 600 canções, incluindo obras-primas como o Quinteto "A Truta" e a Sinfonia "Inacabada". Apesar de seu gênio, muitas de suas criações foram ignoradas ou vistas como fracassos enquanto ele ainda vivia. Na biografia escrita por Elizabeth McKay, é traçado um retrato vívido do homem por trás da música, explorando sua formação, amizades e os conflitos com as autoridades repressivas da Igreja e do Estado. A autora investiga a fundo a relação de Schubert com as artes e o teatro, bem como seu impacto no cenário musical profissional e amador da época. Um ponto central da obra é a análise do temperamento maníaco-depressivo do artista, que influenciou suas dificuldades sociais, inaptidão profissional e as próprias idiossincrasias de suas composições. McKay também examina o declínio físico de Schubert após contrair sífilis, relacionando a doença ao seu hedonismo e à sua sensualidade (Mckay, 1996).
Poeta:	Ludwig Rellstab (1799–1860) foi um poeta, crítico musical, jornalista e escritor alemão, atuante no período romântico. Nascido em Berlim, destacou-se inicialmente como crítico de música e defensor da obra de compositores como Ludwig van Beethoven. Sua atividade literária abrangeu poesia, relatos de viagem, romances e textos críticos publicados em importantes periódicos da época. Rellstab é lembrado especialmente por sua contribuição à música vocal alemã, pois diversos de seus poemas foram musicados por compositores românticos. Entre essas obras, destacam-se os sete poemas utilizados por Franz Schubert no ciclo de canções *Schwanengesang* (*Canto do Cisne*), publicado postumamente em 1829. Seus versos caracterizam-se pelo lirismo, pela contemplação da natureza e pela expressão de sentimentos amorosos e melancólicos, traços típicos do romantismo germânico. Além de sua produção literária, exerceu influência significativa na vida cultural berlinense por meio de sua atuação como crítico e comentarista musical (Wikipédia, Ludwig Rellstab, 2026).
Peça musical:	A canção *Ständchen, D 957/4*, composta por Franz Schubert sobre poema de Ludwig Rellstab, destaca-se pela delicadeza de sua melodia e pelo lirismo romântico do texto. Ambientada durante a noite, a obra descreve um convite amoroso cercado por discrição e intimidade. Elementos da natureza, como o bosque silencioso, o murmúrio das árvores e o canto do rouxinol, ajudam a criar uma atmosfera sensível e acolhedora. O narrador pede que a amada não tema os “ouvidos traidores”, sugerindo um encontro

	secreto protegido pelo ambiente noturno. Integrante do ciclo Schwanengesang, a serenata expressa desejo, vulnerabilidade e esperança amorosa. O rouxinol, símbolo tradicional do amor na poesia romântica, reforça a união entre sentimento humano e natureza. O apelo final do amante resume a intensidade emocional da obra, considerada um dos exemplos mais marcantes da sensibilidade romântica de Schubert (Letras.mus, s. d.).
Letra em alemão:	Leise flehen meine Lieder Durch die Nacht zu Dir; In den stillen Hain hernieder, Liebchen, komm' zu mir! Flüsternd schlanke Wipfel rauschen In des Mondes Licht; Des Verräters feindlich Lauschen Fürchte, Holde, nicht. Hörst die Nachtigallen schlagen? Ach! sie flehen Dich, Mit der Töne süssen Klagen Flehen sie für mich. Sie verstehn des Busens Sehnen, Kennen Liebesschmerz, Rühren mit den Silbertönen Jedes weiche Herz. Lass auch Dir die Brust bewegen, Liebchen, höre mich! Bebend harr' ich Dir entgegen! Komm', beglücke mich! (Wren, 2026)
Letra em português:	Suavemente, minhas canções suplicam Através da noite, a ti; Para o bosque silencioso, Querida, vem a mim! Sussurros entre as copas das árvores esguias Ao luar; A escuta hostil do traidor Não temas, meu amor. Ouves os rouxinóis cantando? Ah! Eles te imploram, Com o doce lamento de suas notas, Eles suplicam por mim. Eles compreendem a saudade do coração, Conhecem a dor do amor,

	Comovendo com seus tons prateados Cada coração terno. Deixa teu peito se comover também, Querida, ouve-me! Tremendo, eu te espero! Vem, faz-me feliz!
Partitura disponível em:	SCHUBERT, Franz. *Ständchen.* [S. l.]: Piano Sheet Music, [20--?]. 1 partitura (2 p.). Disponível em: https://piano-sheet-music.com/images/stories/composers/schubert/standchen.pdf. Acesso em: 2 mar. 2026.

4.9. *Impaciência,* de Franz Schubert

Compositor	Ver ficha 4.8.
Poeta:	Johann Ludwig Wilhelm Müller (1794–1827) foi um poeta alemão ligado ao Romantismo, reconhecido sobretudo por sua contribuição à poesia lírica. Nascido em Dessau, estudou Filologia e História na Universidade de Berlim, onde entrou em contato com importantes intelectuais de sua época. Participou das Guerras de Libertação contra Napoleão, experiência que influenciou parte de sua produção literária. Müller dedicou-se à poesia, ao jornalismo e à atividade acadêmica, tornando-se bibliotecário da Biblioteca Ducal de Dessau. Sua fama duradoura deve-se principalmente aos ciclos poéticos *Die schöne Müllerin* (*A Bela Moleira*) e *Winterreise* (*Viagem de Inverno*), posteriormente musicados por Franz Schubert e transformados em marcos do repertório dos *Lieder* alemães. Seus versos combinam simplicidade formal, lirismo intenso e profunda expressão emocional, características centrais do romantismo germânico. Apesar de sua morte precoce, aos 32 anos, sua obra exerceu grande influência sobre a poesia e a música do século XIX (Encyclopædia Britannica. Wilhelm Müller, s. d.).
Peça musical:	A canção *Ungeduld* — frequentemente traduzida como "Impaciência" — integra o ciclo *Die schöne Müllerin*, composto por Franz Schubert em 1823 sobre poemas de Wilhelm Müller. Na obra, o jovem protagonista, apaixonado, deseja anunciar seu amor ao mundo inteiro, revelando uma emoção intensa e quase incontrolável. A canção expressa entusiasmo amoroso, ansiedade e urgência afetiva, características centrais do romantismo alemão. Musicalmente, Schubert utiliza um acompanhamento pianístico contínuo e agitado, que traduz o estado emocional inquieto do personagem. A repetição insistente de motivos melódicos reforça a ideia de obsessão amorosa e de desejo de declaração pública dos sentimentos. O texto poético menciona árvores, flores e rios, elementos naturais que refletem e ampliam o estado interior do protagonista. Apesar do tom inicialmente jubiloso, a peça antecipa a instabilidade emocional que marcará o restante do ciclo. *Ungeduld* destaca-se pela perfeita integração entre poesia e música, demonstrando a capacidade de Schubert de transformar emoções subjetivas em expressão musical profunda e dramática (Bostridge; Duarte, 2024).
Letra em alemão:	Ich schnitt es gern in alle Rinden ein, Ich grüb es gern in jeden Kieselstein, Ich möcht es sä'n auf jedes frische Beet, Mit Kressensamen, der es schnell verrät, Auf jeden weißen Zettel möcht' ich's schreiben: Dein ist mein Herz, und soll es ewig bleiben.

	Ich möcht mir ziehen einen jungen Star, Bis dass er spräch die Worte rein und klar, Bis er sie spräch mit meines Mundes Klang, Mit meines Herzens vollem, heißen Drang; Dann säng er hell durch ihre Fensterscheiben: Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben. Den Morgenwinden möcht ich's hauchen ein, Ich möcht es säuseln durch den regen Hain, O leuchtet' es aus jedem Blumenstern! Trüg es der Duft zu ihr von nah und fern! Ihr Wogen, könnt ihr nichts als Räder treiben? Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben. Ich meint, es müsst in meinen Augen stehn, Auf meinen Wangen müsst man's brennen sehn, Zu lesen wär's auf meinem stummen Mund, Ein jeder Atemzug gäb's laut ihr kund, Und sie merkt nichts von all dem bangen Treiben: Dein ist mein Herz und soll es ewig bleiben! (Müller, s. d.)
Letra em português:	Eu o esculpiria com prazer em cada casca de árvore, Eu o gravaria com prazer em cada seixo, Eu o semearia em cada canteiro fresco, Com sementes de agrião que o revelam rapidamente, Em cada pedaço de papel em branco eu o escreveria: Meu coração é seu, e assim permanecerá para sempre. Eu gostaria de criar um jovem estorninho, Até que ele pronunciasse as palavras puras e claras, Até que as pronunciasse com o som da minha boca, Com o anseio pleno e ardente do meu coração; Então ele cantaria brilhantemente através dos vidros da janela: Meu coração é seu, e assim permanecerá para sempre. Eu gostaria de soprá-lo nos ventos da manhã, Eu gostaria de sussurrá-lo através do bosque chuvoso, Oh, se ele brilhasse em cada estrela de flor! Que a fragrância o leve até ela de perto e de longe! Ondas, vocês não fazem nada além de girar rodas? Meu coração é seu, e assim permanecerá para sempre. Quero dizer, deveria estar escrito nos meus olhos, Deveria ser visto queimando nas minhas bochechas, Deveria ser lido na minha boca silenciosa, Cada respiração proclamaria isso em voz alta para ela, E ela não percebe nada de toda essa atividade ansiosa: Meu coração é seu e assim permanecerá para sempre!
Partitura disponível em:	SCHUBERT, Franz. *Schubert Die Schöne Müllerin (FULL) Op. 25, D. 795*. YouTube, 2 set. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_YeITW9A8Rk. Acesso em: 2 mar. 2026.

4.10. *Amore, Amor!* de Pier Adolfo Tirindelli

Compositor	Pier Adolfo Tirindelli nasceu em Conegliano Veneto em maio de 1858. Violinista, compositor e maestro, iniciou os estudos com Saletnich. No Conservatório de Milão, estudou violino e também composição. Atuou como diretor do Corpo Musical de Gorizia até o ano de 1881. Aprimorou-se em Viena com Hellmesberger e com o pianista Gruen. Em Paris, estudou sob a orientação de Lambert Massart em 1883. Assumiu a cátedra de violino no Liceu Benedetto Marcello, em Veneza. Dirigiu o referido Liceu e as sociedades Marcello e Giuseppe Verdi. Em 1895, partiu para os Estados Unidos para realizar várias turnês. Lecionou violino no Conservatório de Cincinnati por vinte e dois anos. Na instituição americana, atuou também como regente da orquestra. Retornou à Itália e viveu em Roma até falecer em fevereiro de 1937. Sua produção inclui três óperas e três poemas sinfônicos autorais. Compôs dois concertos para violino e peças para violino e piano. Destacou-se por criar inúmeras melodias para a voz e o piano. Dedicou-se à edição de clássicos dos séculos XVII e XVIII. Foi um professor influente na técnica das cordas em sua época. Sua trajetória une a tradição veneziana ao cenário musical de Ohio. Transcreveu obras antigas, preservando o legado de outros séculos. Tirindelli permanece como uma figura versátil da música europeia. (Associação Lírica Pier Adolfo Tirindelli, [s.d.]).
Poetisa:	Ada Negri (1870–1945) foi uma poetisa, escritora e professora italiana, considerada uma das vozes mais importantes da literatura italiana entre o final do século XIX e a primeira metade do século XX. Nascida em Lodi, na Lombardia, cresceu em condições modestas e formou-se professora primária. Sua estreia literária ocorreu com a publicação de *Fatalità* (1892), obra que lhe trouxe reconhecimento imediato por abordar questões sociais, a vida dos trabalhadores e as dificuldades das mulheres. Com o passar dos anos, sua poesia tornou-se mais intimista e espiritual, explorando temas como amor, maternidade, solidão e transcendência. Além da poesia, escreveu romances, contos e textos autobiográficos. Em 1940, tornou-se a primeira mulher admitida na Accademia d'Italia, importante reconhecimento de sua trajetória intelectual. Sua obra combina sensibilidade lírica, preocupação social e refinamento formal, ocupando lugar de destaque na literatura italiana moderna. Ada Negri faleceu em Milão, em 1945, deixando um legado amplamente estudado e traduzido.
Peça musical:	A canção Amore, amor! é uma das mais conhecidas composições de câmara de Pier Adolfo Tirindelli. Escrita sobre poema de Ada Negri, a obra também recebe o subtítulo “Canto d’aprile”. A

	canção apresenta um lirismo intenso e apaixonado, no qual o amor é percebido como uma força presente em toda a natureza: no sol, no vento, nas flores e na luminosidade da primavera. O texto poético associa o despertar da estação ao florescimento dos sentimentos amorosos, criando uma atmosfera de exaltação emocional e contemplação sensível. Musicalmente, Tirindelli emprega uma escrita vocal ampla e expressiva, sustentada por um acompanhamento pianístico de caráter romântico, próximo ao universo do noturno e da canção de salão italiana. A obra alterna momentos de expansão melódica e delicadeza intimista, valorizando a expressividade do intérprete. Apesar do entusiasmo inicial, o poema introduz uma nota melancólica ao afirmar que, embora o amor viva na natureza, ele "morreu" no coração do eu lírico. Essa tensão entre êxtase e tristeza confere profundidade dramática à composição (Buzzi, 2011).
Letra em italiano:	O amore, amore, amor...Tutto ti sento Divinamente palpitar nel sole Nei soffii larghi e liberi del vento Nel mite olezzo trepidante e puro De le prime viole! Come linfa vital, caldo e ferace Vivi e trascorri nei nascenti steli; Come le allodole canti ; angelo audace Fra mille atomi d'or voli, e cospargi Di luce i mondi e i cieli O amore, amore, amor! Tutti ti sento Nell'esultanza dell'april risorto ; Dai profumi a le rose ed ali al vento Copri la terra di raggi e di baci.... Ma nel mio cor sei morto (Tirindelli, s. d.)
Letra em português:	Oh, amor, amor, amor... Eu te sinto todo Pulsando divinamente ao sol Nas amplas e livres brisas No aroma suave, trêmulo e puro Das primeiras violetas! Como seiva vital, quente e fértil Você vive e flui nos caules nascentes; Como as cotovias você canta; anjo ousado Entre mil átomos de ouro você voa e salpica Os mundos e os céus com luz Oh, amor, amor, amor! Eu te sinto todo Na exultação do abril ressuscitado; Você dá perfume às rosas e asas ao vento Você cobre a terra com raios e beijos...

	Mas em meu coração você morreu
Partitura disponível em:	TIRINDELLI, Pier Adolfo. *Amore, Amor!* Venezia. E. Brocco Editore, s. d. Disponível em: https://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Adl.bnnonline.it%3A20.500.12113%2F2545

4.11. *Oh, Primavera*, de Pier Adolfo Tirindelli

Compositor	Ver ficha 4.10.
Poetisa:	A autora da letra da peça musical *O Primavera* (ou *Oh, Primavera*), composta por Pier Adolfo Tirindelli, é a poetisa italiana Olga Bonetti. As informações biográficas sobre essa poetisa são escassas nas fontes atualmente disponíveis. A maior parte do que se conhece sobre sua atuação provém de edições de partituras e catálogos de canções que registram sua colaboração com compositores italianos da época.
Peça musical:	Essa obra de Pier Adolfo Tirandelli é uma composição que consegue transmitir o vigor e o renascimento primaveris por meio de uma combinação de harmonias e melodias poéticas. Elaborada dentro da estética do romantismo tardio, a canção conduz o público a um ambiente de natureza plena, no qual a progressão das notas musicais remete ao florescimento da flora sob o calor solar. O início suave da peça sugere o despertar da vegetação após o inverno, evoluindo para um ritmo musical animado que exalta a revitalização da vida (Musimedi, Pier Adolfo Tirindelli, s.d.).
Letra em italiano:	O Primavera libera e gioconda, Primavera che ridi sulla terra, i germi schiudi, il cantico disserra, d'amore e gioia l'anima m'inonda! O Primavera, cantano i virgulti, le nozze ardenti della terra e il sole; dammi i tuoi raggi, dammi le viole; di nova vita l'anima sussulti! Sotto la neve inaridito il core gemeva afflitto in un'eterna sera, O Primavera fonde il tuo bacio il gel O Primavera dammi l'amore! (Tirindelli, 2025)
Letra em português:	Ó Primavera, livre e alegre, Primavera que ri na terra, tu desabrochas as sementes, tu libertas a canção, tu inundas minha alma de amor e alegria! Ó Primavera, os brotos cantam, o casamento ardente da terra e do sol; dai-me teus raios, dai-me as violetas; que minha alma salte de vida nova! Sob a neve ressequida, meu coração

	gemeu de tristeza em uma noite eterna, Ó Primavera, teu beijo derrete a geada. Ó Primavera, dai-me amor!
Partitura disponível em:	TIRINDELLI, Pier Adolfo. *O Primavera*: o Primavera libera e gioconda. [S. l.]: 2025. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/634013763/dokumen-tips-o-primavera-eoe-oee-o-primavera-pier-adolfo-tirindelli-o-primavera-libera. Acesso em: 27 fev. 2026.

4.12. *Amapola,* de José Maria Lacalle

Compositor	José María Lacalle García (1859–1937) foi clarinetista, maestro, compositor e crítico musical espanhol, nascido em Cádiz e radicado nos Estados Unidos. Estudou música em Havana antes de emigrar para Nova York, em 1884, onde integrou bandas célebres, como as de John Philip Sousa e Patrick Gilmore, além de dirigir a própria Lacalle Band. Destacou-se como importante divulgador da música espanhola e cubana nos EUA, promovendo zarzuelas e atuando também no teatro musical hispânico do Brooklyn. Sua composição mais célebre é *Amapola* (1920), canção que alcançou projeção internacional e foi interpretada por renomados tenores e orquestras. Trabalhou ainda com registros fonográficos para a Columbia e outras gravadoras, contribuindo para a expansão da indústria musical nas Américas. Entre suas obras figuram também marchas e canções populares de grande circulação. Faleceu no Brooklyn, deixando um legado marcante na difusão da tradição musical hispânica no mercado fonográfico internacional (Wikipédia, Joseph Maria Lacalle, 2024).
Peça musical:	*Amapola,* composta (letra e música) em 1920 por José María Lacalle, tornou-se um clássico internacional da música popular e da rumba nas décadas seguintes. A obra recebeu versões em diversos idiomas e foi registrada pela primeira vez em 1923, em gravação instrumental da Orquesta Francesa de A. Moreno. O primeiro registro vocal foi realizado pelo tenor Miguel Fleta, em 1925. Em 1941, a versão da Orquestra de Jimmy Dorsey alcançou o topo da Billboard. A canção integrou o repertório de grandes intérpretes, como Tito Schipa, Alfredo Kraus, Bing Crosby e Roberto Carlos. Também apareceu em filmes e concertos célebres, incluindo apresentações dos Três Tenores e o filme *Era uma Vez na América*, com arranjo de Ennio Morricone. Ao longo do tempo, ganhou releituras em variados estilos musicais (Wikipédia. Amapola, 2024).
Letra em espanhol:	Amapola, lindisima amapola Sera siempre mi alma Tuya sola Yo te quiero amada nina mia Igual que ama la flor la luz del dia Amapola, lindisima amapola No seas tan ingrata Amame Amapola, amapola Como puedes tu vivir tan sola Yo te quiero amada nina mia Igual que ama la flor la luz del dia

	Amapola, lindisima amapola No seas tan ingrata Amame Amapola, amapola Como puedes tu vivir tan sola (Saber cultural, 2026).
Letra em português:	Ah amapola Lindíssima amapola Eu quero seu amor Somente pra mim Eu te quero Te quero queridinha Como se quer a flor A luz e o dia Amapola Lindíssima amapola Não seja tão ingrata E ama-me Amapola Amapola Já não posso mais viver tão só Amapola Lindíssima amapola Nao seja tão ingrata E ama-me Amapola Amapola Já não posso mais vivir tão só Já não posso mais vivir tão só (Musixmatch, Versão gravada por Roberto Carlos, s. d.)
Partitura disponível em:	TIRINDELLI, Pier Adolfo. *Amapola. Piano e clarinete*. Disponível em: https://musescore.com/user/34362047/scores/6166223. Acesso em: 25 maio 2026.

4.13. *Clavelitos,* de Joaquin Valverde

Compositor	Joaquín “Quinito” Valverde Sanjuán (1875–1918) foi um destacado compositor espanhol de zarzuelas, filho de Joaquín Valverde Durán. Formado no Conservatório de Madrid, iniciou cedo sua carreira, compondo sua primeira obra aos 15 anos. Tornou-se internacionalmente célebre pelas melodias de dança, recebendo os apelidos de “Rei do Tango” e “Offenbach espanhol”. Entre suas obras mais conhecidas estão colaborações com Tomás López Torregrosa e José Serrano, além da popular canção *Clavelitos*. Após a morte do pai, mudou-se para Paris e depois alcançou sucesso na Broadway com produções como *A Terra da Alegria*, contando com a participação da dançarina Antonia Mercé, “La Argentina”. Faleceu precocemente aos 43 anos, na Cidade do México, durante uma turnê, permanecendo como importante nome da música espanhola do início do século XX (Wikipédia, Joaquin Valverde, 2024).
Letrista:	A letra da canção Clavelitos, composta por Joaquín Valverde Sanjuán, foi escrita pelo poeta e letrista espanhol José Juan Cadenas (1872–1947). Ele foi um poeta, jornalista, dramaturgo, libretista e empresário teatral espanhol, ligado ao ambiente artístico de Madri no final do século XIX e início do século XX. Destacou-se especialmente no chamado *género chico* e no teatro musical espanhol, escrevendo numerosos libretos, textos poéticos e adaptações de operetas europeias para os palcos da Espanha. Como jornalista, colaborou com importantes periódicos, entre eles *ABC*, *Nuevo Mundo* e *La Correspondencia de España*. Sua atuação teve papel relevante na difusão da canção popular urbana e do cuplé espanhol, gênero que alcançou grande sucesso nas primeiras décadas do século XX.
Peça musical:	*Clavelitos*, definida como uma “zambra gitana”, foi a composição mais célebre do repertório da cantora Consuelo Vello, a Fornarina, mantendo enorme popularidade ao longo do século XX. Publicada inicialmente na França, em 1909, em espanhol e francês, a obra rapidamente alcançou circulação internacional, sendo editada também em Nova York, Berlim e Bruxelas. O êxito da canção pode ser percebido pelo grande número de intérpretes e gravações, sobretudo após a morte de Quinito Valverde, quando sua difusão cresceu significativamente. A peça passou a integrar tanto o universo popular quanto o repertório erudito, sendo interpretada por cantoras líricas como Victoria de los Ángeles, Amelita Galli e Teresa Berganza, frequentemente como número de encerramento em concertos. Também foi celebrizada por artistas populares, como Sara Montiel no filme *El último cuplé* (1957), além de receber adaptações para guitarra e órgão. Dessa forma, *Clavelitos* consolidou-se como uma das mais duradouras expressões da música espanhola internacional (Lozano, 2023, p. 159).

Letra em espanhol:	Se tu m'ami, se sospiri ¡Clavelitos! ¿A quién le doy claveles? ¡Clavelitos! Para los churumbeles. ¡Clavelitos! Que los doy con los ojos cerrados, y los traigo en el cesto a precio [?], rojos y pintados. ¡Clavelitos! De la tierra dorada. ¡Clavelitos! Que vienen de Granada. Clavelitos que los traigo yo aquí para ti, y que tienen la esencia, presencia y potencia que usted verá en mí. ¡Clavelitos! Que los traigo bonitos, para mi novio los traigo reventones, [?]. Porque tienen muchísimo quinqué para robar corazones, ¡olé!, y enseñarles la esencia, presencia y potencia que ya sabe usted. Si tú me quieres, mi niño, cariñito, yo te daré un clavelito bonito, y verás qué bien marchamos si estamos juntos en un rinconcito. Si tú me quieres, serrano del alma, yo te quiero más a ti, mi cañí, y todos los clavelitos bonitos ¡todos serán para ti! ¡Todos son para ti, para ti, para ti, para ti! (IMSLP, 2026)
Letra em português:	Cravos! A quem darei cravos? Cravos! Para as crianças. Cravos! Dou-os de olhos fechados, e trago-os na cesta a um preço [?], vermelhos e pintados. Cravos! Da terra dourada. Cravos! Que vêm de Granada. Cravos que trago aqui para vocês, e que têm a essência, a presença e o poder que vocês verão em mim.

	Cravos! Eu os trago bonitos, para o meu namorado eu os trago desabrochando, [?]. Porque eles têm tanto brilho para roubar corações, olé!, e mostrar a essência, presença e poder que você já conhece. Se você me ama, meu querido, meu amor, eu te darei um lindo cravo, e você verá como nos daremos bem se estivermos juntos num cantinho. Se você me ama, meu rapaz da montanha, eu te amarei mais, minha pequena garota do campo, e todos os lindos cravos serão para você! Todos são para você, para você, para você, para você!
Partitura disponível em:	IMSLP. *Joaquín Valverde. Clavelitos*. [S. l.]: Disponível em: https://imslp.org/wiki/Clavelitos_(Valverde%2C_Joaqu%C3%ADn. Acesso em: 5 mar. 2026.

4.14. *Un peu d'amour,* de Stanislao Silesu

Compositor:	Stanislao Silesu, conhecido como Lao Silesu (1883–1953), foi um importante compositor italiano nascido em Samassi, na Sardenha. Filho do organista Luigi Silesu, revelou desde cedo grande talento musical, apresentando-se ao piano ainda criança com repertório de Liszt e Bellini. Estabeleceu carreira internacional em Paris, cidade onde faleceu e foi sepultado no Cemitério de Pantin. Sua produção musical inclui obras como *Concerto para pianoforte e Orquestra*, *Foglie sparse*, *Notturno* e os *Preludi*, além de composições inspiradas na cultura sarda, como *Rapsodia sarda*, *Muse champêtre* e *Lamento*. Reconhecido por estudiosos como Jens-Peter Roeber e Raimondo Bonu, Silesu destacou-se por integrar elementos da tradição musical da Sardenha ao repertório erudito europeu, consolidando-se como um dos principais representantes da melopeia sarda no século XX (Wikipédia. Lau Silesu, 2025).
Letrista	Alfred Nilson Fysher (1871–1931) foi um poeta e letrista ligado ao universo da canção de salão e da *mélodie* francesa do início do século XX. Embora hoje pouco conhecido, colaborou com compositores atuantes nos circuitos musicais de Paris e Londres, escrevendo textos marcados pelo sentimentalismo elegante característico da *Belle Époque*. Seu nome aparece associado a publicações musicais francesas e inglesas, especialmente em repertórios vocais de caráter romântico e intimista.
Peça musical:	*Un peu d'amour*, de Stanislao Silesu, é uma canção que exemplifica o lirismo delicado e a expressividade característicos da produção vocal do compositor sardo. Escrita em francês, idioma associado ao ambiente cultural em que desenvolveu grande parte de sua carreira, a obra evidencia influências da *mélodie* francesa e do romantismo tardio italiano. Sua escrita combina uma melodia elegante, interpretação vocal sensível e acompanhamento pianístico refinado, criando uma atmosfera de intimidade e contemplação amorosa. Embora menos conhecida que suas composições para piano e orquestra, a peça demonstra a versatilidade artística de Silesu. Seu êxito internacional levou à criação, em 1912, da versão inglesa *A Little Love, A Little Kiss*, com letra de Adrian Ross. No Brasil, recebeu adaptação em português de J. Carlos, intitulada *Num Galho de Acácias*, gravada em 1931 por Henrique de Mello Moraes e regravada em 1945 por Roberto Paiva (Hortêncio, 2015).
Letra	Não foi possível encontrar a letra no idioma original.
Num Galho de Acácias, versão em	Num galho de acácias amarelas Uma aranha fez a sua teia

português de *Un Peu d'Amour* feita por Henrique de Mello Moraes	E um besouro grande amigo dela Embarafustou na casa alheia Tu és uma aranha cor-de-rosa Por um beijo teu minh'alma anseia Eu vivo uma vida dolorosa Preso nos fios da tua teia Por *un peau d'amour* uma agonia A mão do destino nos apanha Nos galhos da nossa fantasia Cada um de nós tem sua aranha. (Hortêncio, 2015)
Partitura disponível em:	Partitura retirada da referência: SILESU, Lao. *Un Peu D'Amour:* Melodie. [S. l.]: Maine Music Box, 2021. Disponível em: https://digitalcommons.library.umaine.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1966&contexto=mmb-os. Acesso em: 27 fev. 2026.

4.15. *Vous dansez, marquise,* de Jean Eugène Gaston Lemaire

Compositor:	Nascido em Verrières-le-Buisson no dia 9 de setembro de 1854, Jean Eugène Gaston Lemaire foi um expoente da composição romântica que iniciou sua trajetória acadêmica na Escola Niedermeyer. Seu reconhecimento inicial no cenário musical deu-se através da divulgação de peças para piano, obras de caráter sacro e diversas melodias. Com o passar do tempo, Lemaire concentrou seus esforços criativos na produção teatral, gênero para o qual contribuiu com uma vasta lista de operetas e danças, destacando-se a peça *Féminissima*, encenada na Ópera Cómica em 1902. A trajetória do artista encerrou-se tragicamente em 9 de janeiro de 1928, em Boulogne-sur-Seine, quando o compositor tirou a própria vida ao lançar-se nas águas do rio Sena (Viquipédia. Jean Eugène Gaston Lemaire, 2025).
Poeta	As informações biográficas sobre Eugène Bazot são bastante escassas nas fontes atualmente disponíveis, o que sugere tratar-se de um poeta menor ligado ao repertório de salão francês do final do século XIX e início do século XX. Seu nome tornou-se conhecido sobretudo pela autoria do texto de *Vous dansez, Marquise*, musicada por Jean Eugène Gaston Lemaire.
Peça musical:	A música insere-se no universo elegante e nostálgico das cenas musicais inspiradas no século XVIII francês. Escrita sobre poema de Eugène Bazot, a obra apresenta características da gavota, dança cortesã associada ao ambiente aristocrático do período Luís XV. A música destaca-se pelo refinamento melódico e pelo caráter leve e galante, evocando salões parisienses e idealizações da vida cortesã. O texto poético exalta a figura da marquesa com delicadeza e sedução, enquanto a escrita musical reforça uma atmosfera graciosa e ornamental. Gaston Lemaire tornou-se conhecido justamente por revitalizar esse estilo "rococó" na música francesa do final do século XIX, combinando teatralidade, dança e lirismo. A popularidade da peça em círculos artísticos e salões aristocráticos evidencia o gosto da *Belle Époque* pela recriação idealizada do Antigo Regime francês (The Liedernet Archive. Vous dansez, marquise. s. d.)
Letra em francês:	Vous dansez, marquise, D'un pied si léger Qu'en passant, la brise Ne peut moins peser, La fleur est sans grâce, Certe, auprès de vous, L'oiseau, dans l'espace, De vous est jaloux, Un parfum qui grise Fait d'ambre et d'iris, Vient de vous, marquise, À mon coeur épris.

	La mouche que pose Marton chaque jour Sur votre front rose, Appelle l'amour. Sur vos noirs cheveux la poudre jette, Marquise coquette, Un frimas tremblant Et de vous grands yeux Jaillit la flamme Qui pénètre l'âme De votre amant. Comme en dansant tous deux la gavotte, Colin disait à Javotte, "À toi Ma foi!" Ainsi quand nous allons en cadence Tout au plaisir de la danse, Mon coeur, Sans peur, Répète que c'est vous que j'adore Mon regard le dit encore. Si doux Pour vous! Fermez votre éventail quim'empêche De voir votre teint de pêche, Vos yeux Si bleus. Et quand je vous aime D'une folle ardeur D'un bonheur suprême Remplissez mon coeur: Votre êtes trop belle, Moi trop malheureux, Soyez moins cruelle, Comblez tous mes voeux! Voyez comme on danse La main dans la main, Allons en cadence Jusqu'au doux hymen. Vous dansez, marquise, D'un pied si léger Qu'en passant la brise Ne peut moins peser. (Bazot, 2026)
Letra em português:	Você dança, Marquesa, Com passos tão leves Que, ao passar, a brisa

	Não pode pesar menos, A flor é desajeitada, Certamente, ao seu lado, O pássaro, no céu, Tem inveja de você, Um perfume que embriaga Feito de âmbar e íris, Vem de você, Marquesa, Para o meu coração apaixonado. A mosca que Marton coloca todos os dias Em sua testa rosada, Chama o amor. Em seus cabelos escuros o pó deposita, Marquesa coquete, Uma geada trêmula E de seus grandes olhos Brota a chama Que penetra a alma Do seu amado. Enquanto ambos dançavam a gavota, Colin disse a Javotte, "A você, Minha palavra!" Então, quando dançamos em ritmo, Na alegria da dança, Meu coração, Sem medo, Repete que é você que eu adoro, Meu olhar ainda diz isso. Tão doce Por você! Feche seu leque que me impede De ver sua pele cor de pêssego, Seus olhos Tão azuis. E quando eu te amo Com uma paixão selvagem, Com suprema felicidade, Encha meu coração: Você é tão linda, Eu tão infeliz, Seja menos cruel, Realize todos os meus desejos! Veja como dançamos, De mãos dadas, Vamos dançar em ritmo Até o doce casamento. Você dança, Marquesa, Com passos tão leves,

	Que a brisa que passa Pode pesar menos.
Partitura disponível em:	AUSTRALIA. National Library of Australia. [Documento sem título identificado]. Camberra: National Library of Australia, [2026]. Disponível em: https://nla.gov.au/nla.obj-175399554/download?downloadOption=pdf&firstPage=0&lastPage=7. Acesso em: 6 mar. 2026.

4.16. *Il Bacio,* de Luigi Arditi (com poema de Gottardo Aldighieri)

Compositor:	Luigi Arditi (1822–1903) foi violinista, compositor e maestro italiano nascido em Crescentino. Formou-se no Conservatório de Milão, estudando violino com Bernardo Ferrara e composição com Nicola Vaccai. Iniciou sua carreira como regente em Vercelli, em 1843, expandindo rapidamente sua atuação pela Itália. A partir de 1846, desenvolveu trajetória internacional, passando por Havana, Estados Unidos, Constantinopla e diversas capitais europeias. Estabelecido em Londres, destacou-se no Covent Garden e em concertos públicos muito populares. Como compositor, escreveu óperas como *I Briganti*, *Il Corsaro* e *La Spia*, mas alcançou maior notoriedade com suas valsas vocais e canções de salão. Entre elas sobressaem *Il Bacio*, *Le Tortorelle* e *Se Saran Rose*, obras dedicadas a célebres sopranos do século XIX, como Marietta Piccolomini e Adelina Patti (Sofia Philarmonic. Luigi Arditi).
Poeta:	Gottardo Aldighieri foi um poeta e libretista italiano do século XIX associado ao repertório de salão e à produção lírica leve que circulava nos ambientes burgueses europeus. Embora não tenha alcançado a notoriedade de grandes escritores italianos de sua época, tornou-se conhecido principalmente pela autoria do poema *Il Bacio*, posteriormente musicado por Luigi Arditi. Seus versos caracterizam-se pela simplicidade elegante, pelo sentimentalismo romântico e pela musicalidade, qualidades muito valorizadas na canção de câmara oitocentista.
Peça musical:	A canção *Il Bacio* (“O Beijo”), de Luigi Arditi, é uma das mais célebres valsas vocais do repertório italiano do século XIX. Composta em 1860 sobre poema de Gottardo Aldighieri, a obra foi dedicada à soprano Marietta Piccolomini e rapidamente conquistou popularidade nos salões europeus. Escrita em estilo brilhante e virtuosístico, combina lirismo romântico, leveza elegante e grande agilidade vocal, exigindo da intérprete precisão técnica e expressividade teatral. A peça descreve, de forma graciosa e sentimental, a emoção de um beijo amoroso, explorando atmosfera refinada e galante típica da música de salão oitocentista. Sua melodia cativante e o ritmo de valsa contribuíram para que permanecesse no repertório de grandes sopranos ao longo do tempo, sendo frequentemente apresentada como peça de concerto ou bis. *Il Bacio* representa exemplarmente a tradição da canção italiana de salão, situada entre a ópera e a música doméstica burguesa.
Letra em italiano:	Sulle, sulle labbra, sulle labbra se potessi, si, dolce un bacio ti darei, si, dolce un bacio ti darei; Tutte, tutte ti direi le dolcezze dell’amor, ah, tutte le dolcezze dell’amor.

	Sempre, sempre assisa te d'appresso, mille gaudii ti direi. Ed i palpiti udir che rispondono al mio cor; Gemme e perle non desìo, non son vaga d'altro affetto; Un tuo sguardo è il mio diletto, un tuo bacio è il mio tesor, il mio tesor. Vieni, ah! vieni! più non tardare, vieni, vieni a me; vien d'appresso, ah! vieni a me; nell'ebbrezza d'un amplesso ch'io viva, ch'io viva sol d'amor. Sulle, sulle labbra, sulle labbra se potessi, si, dolce un bacio ti darei; ah! si, ah! Vieni! ah! vien d'appresso a me; ah! vien! [?] Ah! si, ah! vien, ah! vien! [?] (IMSLP, s. d.)
Letra em português:	Nos seus lábios, nos seus lábios, se eu pudesse, sim, eu lhe daria um doce beijo, sim, eu lhe daria um doce beijo; tudo, tudo eu lhe diria sobre a doçura do amor, ah, toda a doçura do amor. Sempre, sempre sentada ao seu lado, eu lhe contaria mil alegrias. E ouço as batidas do coração que respondem ao meu coração; não desejo joias e pérolas, não anseio por nenhum outro afeto; um olhar seu é minha alegria, um beijo seu é meu tesouro, meu tesouro. Vem, ah! vem! Não demore mais, vem, vem para mim; chega mais perto, ah! vem para mim; na embriaguez de um abraço , deixa-me viver, deixa-me viver apenas por amor. Nos seus lábios, nos seus lábios, se eu pudesse, sim, eu lhe daria um doce beijo; ah! sim, ah! Venha! ah! chegue perto de mim; ah! venha! [?] Ah! sim, ah! venha, ah! venha! [?] Inglês A aurora resplandece sobre mim, a aurora resplandece sobre mim, o raio alegre da manhã, retornando, sim, retornando do meu exílio distante! Ah! como as horas voaram lentamente, quando eu ansiava em uma praia estrangeira e tão distante de ti, minha terra natal! Um raio de sol radiante desponta sobre mim, trazendo de volta, sim, voltando para casa de países distantes!

	Voa, voa, voa, veloz, veloz sobre o mar revolto, aos meus ouvidos, aos meus olhos, pinta novamente o lar da juventude. Sonha, ó coração afetuoso, com os dias alegres de outrora, pensa, ó coração solitário, que os amigos não se tornaram frios! Antes que a noite chegue em meu sonho, os sinos da véspera tocam, vejo as velas brilharem e ouço as donzelas cantando! Salve! Lugar amado e feliz que nada conhece a tristeza, Será então meu destino compartilhar novamente da tua alegria? Ah! ah! sim, sim— Nunca mais vagarei em meu lar, longe das amadas paisagens da pátria, da pátria! Um dia brilhante me ilumina… retornando, sim, retornando… do meu exílio distante! Ah! sim! ah!b—do meu exílio distante — A alegria agora preenche meu coração palpitante —Ah! Do lar do qual jamais partirei, jamais partirei, jamais partirei!
Partitura disponível em:	IMSLP. *Luigi Arditi. Il bacio.* [S. l.]: IMSLP: Petrucci Music Library, [20--]. Partitura musical. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Il_bacio_(Arditi%2C_Luigi. Acesso em: 28 fev. 2026.

4.17. *Je t'aime,* de Edvard Grieg

Compositor:	Edvard Grieg (1843–1907) foi um pilar do nacionalismo musical norueguês, unindo a tradição clássica ao folclore de sua terra. Iniciou seus estudos de piano aos seis anos com sua mãe e, por indicação de Ole Bull, aprimorou-se no Conservatório de Leipzig sob influência de Mendelssohn e Schumann. Sua identidade artística consolidou-se em Copenhague ao conhecer Rikard Nordraak, que o despertou para as melodias rurais e a natureza do norte. Casado com a soprano Nina Hagerup, Grieg estabeleceu-se em Christiania e, posteriormente, na residência de Troldhaugen, em Bergen. Mesmo com a saúde fragilizada por uma pleurisia, realizou turnês internacionais e recebeu o apoio de figuras como Liszt e Ibsen. Sua obra é marcada por um refinado senso lírico e ritmos vibrantes, destacando-se as dez coleções de Peças Líricas para piano e o célebre Concerto para Piano em Lá Menor. Entre suas criações mais populares estão as composições para Peer Gynt e a Suíte Holberg. Grieg também brilhou no gênero vocal, adaptando textos de poetas como Vinje e Garborg em ciclos como Haugtussa. Suas harmonias inovadoras e o uso da forma sonata livre o posicionaram como um mestre do Romantismo (ENCYCLOPÆDIA Britannica. Edvard Grieg, [20-]).
Poeta:	A canção *Je t'aime* corresponde à obra originalmente intitulada *Jeg elsker Dig* ("Eu te amo"), Op. 5 nº 3, de Edvard Grieg, foi composta sobre poema de Hans Christian Andersen. O texto integra a coletânea *Hjertets Melodier* ("Melodias do coração"), publicada por Andersen em 1831. Grieg musicou vários poemas do escritor dinamarquês em seu ciclo Op. 5, composto em 1864. Embora a obra seja frequentemente conhecida em traduções francesas sob o título *Je t'aime*, o poema original foi escrito em dinamarquês.
Peça musical:	A canção *Je t'aime*, de Edvard Grieg, integra o conjunto de romances para voz e piano escritos pelo compositor norueguês no contexto do romantismo europeu do século XIX. Com texto em francês, a obra evidencia a influência da *mélodie* francesa sobre Grieg, combinada à sensibilidade lírica característica de sua escrita musical. A peça destaca-se pela atmosfera intimista, pela melodia expressiva e pelo acompanhamento pianístico delicado, que sustenta o caráter emocional do poema. O título sintetiza o conteúdo sentimental da canção, centrado na declaração amorosa e na contemplação afetiva. Embora Grieg seja mais conhecido por obras orquestrais e peças inspiradas no folclore norueguês, suas canções revelam refinamento camerístico e grande atenção à relação entre texto e música. *Je t'aime* exemplifica a dimensão cosmopolita de sua produção,

	aproximando o compositor escandinavo das tradições vocais francesas e alemãs do período romântico (MacDonald, 2001).
Letra em alemão:	Ich liebe dich Du mein Gedanke, du mein Sein und Werden! De meines Herzens erste Seligkeit! Ich liebe dich wie nichts auf dieser Erden, Ich liebe dich in Zeit und Ewigkeit! Ich denke dein, kann stets nur deiner denken, Nur deinem Glück ist dieses Herz geweiht; Wie Gott auch mag des Lebens Schicksal lenken, Ich liebe dich in Zeit und Ewigkeit. (Andersen, 2026).
Letra em português:	Você é meu pensamento, meu ser e meu devir! A primeira alegria do meu coração Felicidade! Eu te amo como nada nesta terra, Eu te amo para sempre! Eu penso em você, só consigo pensar em você, Somente à sua felicidade este coração é dedicado; Seja qual for o caminho que Deus conduza o destino da vida, Eu te amo para sempre. Je t'aime Tu es devenu l'unique pensée de mes pensées, Tu es le premier amour de mon cœur. Je t'aime, comme personne sur Terre, Je t'aime en cet instant et pour l'éternité ! Eu te amo (Tradução do Francês) Você se tornou o único pensamento dos meus pensamentos, Você é o primeiro amor do meu coração. Eu te amo, como ninguém na Terra, Eu te amo neste instante e por toda a eternidade!
Partitura disponível em:	GRIEG, Edvard. *Ich liebe dich = I love thee = Je t'aime.* Paris: [s. n.], [18--?]. 1 partitura (12 p.). Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1160629m. Acesso em: 2 mar. 2026.

4.18. *Funiculí funiculà,* de Luigi Denza

Compositor:	Luigi Denza (1846–1922) foi um compositor italiano nascido em Castellammare di Stabia e formado no Conservatório de Nápoles, onde estudou com Mercadante. Transferiu-se para Londres em 1884, atuando por muitos anos como professor da Royal Academy of Music. Tornou-se célebre principalmente pela canção napolitana *Funiculì, Funiculà*, composta em 1880 com letra de Peppino Turco para celebrar o funicular do Vesúvio. A obra alcançou enorme sucesso internacional e consolidou o nome de Denza na música popular. Além dela, escreveu centenas de canções, como *Occhi di fata* e *Luna fedel*, posteriormente interpretadas por tenores como Enrico Caruso e Luciano Pavarotti. Também compôs obras para bandolim, violão e a ópera *Wallenstein*. Em 1904, participou como jurado do concurso Feis Ceoil, avaliando o jovem James Joyce. Denza faleceu em Londres, deixando importante legado à canção italiana (Wikipédia. Luigi Denza, 2024).
Peça musical:	*Funiculì, Funiculà* é uma das mais famosas canções napolitanas, composta em 1880 por Luigi Denza com letra de Peppino Turco para celebrar a inauguração do funicular do Monte Vesúvio. Apresentada pela primeira vez no Hotel Quisisana, a obra rapidamente alcançou projeção internacional graças à sua melodia vibrante e ao caráter festivo do texto. A letra descreve a subida ao Vesúvio e a contemplação da paisagem do Golfo de Nápoles, simbolizando entusiasmo diante do progresso tecnológico. O título emprega expressões do dialeto napolitano associadas ao movimento do transporte. Ao longo do século XX, a canção foi interpretada por grandes tenores, como Luciano Pavarotti e Andrea Bocelli, consolidando-se como emblema da cultura napolitana. Embora o funicular original tenha sido destruído por sucessivas erupções vulcânicas e nunca reconstruído, a música permaneceu viva, atravessando gerações como símbolo da alegria popular italiana e da relação entre arte, modernidade e paisagem natural (Italica. Funiculì, Funiculà, [20-]).
Letra em italiano:	Aissera, oje Nanniné, me ne sagliette, tu saje addó, tu saje addó Addó ‘stu core ‘ngrato cchiù dispietto farme nun pò! Farme nun pò! Addó lu fuoco coce, ma se fuje te lassa sta! Te lassa sta! E nun te corre appriesso, nun te struje sulo a guardà, sulo a guardà. Jamme, jamme ‘ncoppa, jamme jà, Jamme, jamme ‘ncoppa, jamme jà, funiculì, funiculà! funiculì, funiculà! ‘ncoppa, jamme jà, funiculì, funiculà! Né, jamme da la terra a la montagna!

	Nu passo nc'è! Nu passo nc'è! Se vede Francia, Proceta e la Spagna… Io veco a tte! Io veco a tte! Tirato co la fune, ditto 'nfatto, 'ncielo se va, 'ncielo se va. Se va comm' 'a lu viento a l'intrasatto, guè, saglie, sà! Jamme, jamme … Se n'è sagliuta, oje né, se n'è sagliuta, la capa già! La capa già! È gghiuta, po' è turnata, po' è venuta, sta sempe ccà! Sta sempe ccà! La capa vota, vota, attuorno, attuorno, attuorno a tte! Attuorno a tte! Stu core canta sempe nu taluorno: Sposamme, oje né! Sposamme, oje né! Jamme, jamme … (Italica, 2026)
Letra em português:	Ontem à tarde, oi Aninha, eu fui, sabes para onde, sabes para onde? Para onde este coração ingrato não pode me desprezar mais! Onde o fogo queima, mas se tu foges ele deixa estar! E não te persegue, não te consome,para que vejas o céu!… Vamos, vamos, pro topo vamos, já! Vamos, vamos, pro topo vamos, já! Funiculì – funiculà, funiculì – funiculà! Pro topo vamos, já, funiculì – funiculà! Vamos do sopé à montanha, Aninha! Sem (termos de) caminhar! Podes ver a França,a Prócida e a Espanha… e eu vejo a ti! Puxados por uma corda, antes de nos darmos conta, vamos para o céu… Vamos rápidos como o vento e de repente, já saímos! Vamos, vamos, pro topo vamos, já! Vamos, vamos, pro topo vamos, já! Funiculì – funiculà, funiculì – funiculà! Pro topo vamos, já, funiculì – funiculà! Subimos, Aninha, já chegamos ao topo! (O funicular) Foi, e retornou, e voltou novamente… Está sempre aqui! O topo gira, gira, ao redor, ao redor, ao redor de ti! Este coração canta sempre e não é arrogante Vamos nos casar, Aninha! Vamos, vamos, pro topo vamos, já!

	Vamos, vamos, pro topo vamos, já! Funiculì – funiculà, funiculì – funiculà! Pro topo vamos, já, funiculì – funiculà!
Partitura disponível em:	DENZA, Luigi. Funiculì, Funiculà. [S. l.]: Musopen, [20--?]. 1 partitura. Disponível em: https://musopen.org/music/35982-funiculi-funicula/. Acesso em: 2 mar. 2026.

4.19. *O del mio amato bem,* de Stefano Donaudy

Compositor:	Stefano Donaudy (1879–1925) foi um compositor ítalo-francês ativo principalmente em Palermo no início do século XX. Revelou talento precoce ao compor, ainda adolescente, sua primeira ópera e a célebre canção *Vaghissima sembianza*. Estudou com Guglielmo Zuelli e trabalhou como professor de canto e preparador vocal na Sicília. Grande parte de sua obra nasceu da colaboração com seu irmão, o poeta Alberto Donaudy, autor de muitos de seus textos. Sua reputação atual concentra-se sobretudo na coletânea *36 Arie di Stile Antico*, publicada pela Ricordi em 1918, que inclui peças famosas como *O del mio amato ben* e *Amorosi miei giorni*. Interpretadas por cantores como Enrico Caruso e Andrea Bocelli, essas canções destacam-se pelo refinamento melódico e pela escrita vocal elegante. Embora tenha composto óperas e obras camerísticas, boa parte de sua produção caiu no esquecimento após o fracasso de sua última ópera, em 1922. Seu estilo permanece associado à sensibilidade refinada do *Stile Liberty* italiano. (Philadelphia Chamber Music Society, Stefano Donaudy, [20-?]).
Letrista:	Alberto Donaudy foi um poeta, libretista e escritor italiano ativo no início do século XX, conhecido sobretudo por sua colaboração com o compositor Stefano Donaudy, seu irmão. Nascido em Palermo, participou intensamente do ambiente artístico siciliano ligado ao refinamento estético do período *Liberty* italiano, equivalente à Art Nouveau. Alberto escreveu os textos de grande parte das canções reunidas em *36 Arie di Stile Antico*, incluindo poemas célebres como *O del mio amato ben* e *Vaghissima sembianza*. Seus versos caracterizam-se pelo lirismo sentimental, pela musicalidade da linguagem e pela inspiração na poesia amorosa italiana tradicional. Embora tenha permanecido menos conhecido do que o irmão compositor, sua produção poética tornou-se inseparável do repertório vocal italiano de câmara do século XX.
Peça musical:	A canção *O del mio amato ben*, de Stefano Donaudy, é uma das mais célebres árias de câmara do repertório italiano do início do século XX. Integrante da coletânea *36 Arie di Stile Antico*, publicada em 1918, a obra combina lirismo romântico e inspiração na tradição vocal italiana dos séculos XVII e XVIII. Com texto de Alberto Donaudy, irmão do compositor, a canção expressa a dor da ausência amorosa e a saudade de um amor perdido. A escrita vocal destaca-se pela linha melódica ampla, cantabile e emocionalmente intensa, exigindo refinamento técnico e controle expressivo do intérprete. O acompanhamento pianístico, discreto e elegante, sustenta a atmosfera melancólica do poema sem sobrepor-se à voz. A peça tornou-se presença constante em recitais e no ensino do canto lírico, sendo

	interpretada por grandes artistas como Enrico Caruso, Luciano Pavarotti e Renata Tebaldi. Sua permanência no repertório demonstra a força da tradição da canção de câmara italiana e o apelo universal de sua expressividade sentimental.
Letra em italiano:	O del mio amato ben perduto incanto! Lungi è dagli occhi miei chi m'era gloria e vanto! Or per le mute stanze sempre lo [cerco e] chiamo con pieno il cor di speranze? Ma cerco invan, chiamo invan! E il pianger m'è sì caro, che di pianto sol nutro il cor. Mi sembra, senza lui, triste ogni loco. Notte mi sembra il giorno; mi sembra gelo il foco. Se pur talvolta spero di darmi ad altra cura, sol mi tormenta un pensiero: Ma, senza lui, che farò? Mi par così la vita vana cosa senza il mio ben. (Lein, 2026)
Letra em português:	Oh, o encanto do meu amado, perdido! Longe dos meus olhos está aquele que era minha glória e orgulho! Agora, através dos cômodos silenciosos, eu o procuro e o chamo com o coração cheio de esperança? Mas procuro em vão, chamo em vão! E o choro me é tão caro, que alimento meu coração somente com o choro. Sem ele, todo lugar me parece triste. A noite me parece dia; o fogo me parece frio. Se às vezes espero dedicar-me a outras preocupações, apenas um pensamento me atormenta: Mas, sem ele, o que farei? A vida me parece tão vã sem o meu amor.
Partitura (reproduzida a seguir):	DONAUDY, Stefano. *O del mio amato ben.* New York: G. Ricordi, c1918. 1 partitura (5 p.). Digitalizado por American University Digital Collections. Disponível em: https://digitalcollections.american.edu/Documents/Detail/o-del-mio-amato-ben/195610. Acesso em: 2 mar. 2026.

4.20. *Sonata opus. 49 n. 2,* de Ludwig van Beethoven

Compositor:	Ludwig van Beethoven (1770–1827) nasceu em Bonn em uma família de músicos e revelou talento precoce, sendo inicialmente instruído pelo pai e depois por Christian Gottlob Neefe. Em 1787, mudou-se para Viena, onde estudou com Joseph Haydn e Johann Georg Albrechtsberger, consolidando-se rapidamente como virtuose do piano e improvisador excepcional. Influenciado por literatura, filosofia e ideias políticas de seu tempo, ampliou os horizontes da música clássica. Por volta dos 28 anos começou a perder a audição, condição que o levou ao isolamento, mas também a uma profunda renovação criativa. Dessa fase surgiram obras marcantes como a *Sinfonia Eroica*, as sonatas *Waldstein* e *Appassionata*, além da ópera *Fidelio*. Nos últimos anos, já quase totalmente surdo, compôs obras monumentais como a *9ª Sinfonia*, a *Hammerklavier* e os *Quartetos Tardios*. Sua música expandiu os limites da linguagem clássica e abriu caminho para o romantismo musical. Beethoven morreu em Viena, consagrado como um dos maiores compositores da história ocidental (English National Opera, [s. d.]).
Peça musical:	As *Sonatas para Piano nº 19 e nº 20*, de Ludwig van Beethoven, foram publicadas em 1805, embora compostas por volta de 1797. Curtas e de caráter leve, estão entre as primeiras sonatas do compositor estruturadas em apenas dois movimentos. Beethoven considerava essas peças simples e destinadas a amigos e alunos, razão pela qual inicialmente não desejava publicá-las. A edição acabou ocorrendo por iniciativa de seu irmão Kaspar van Beethoven. A Sonata nº 19 destaca-se pelo lirismo e simplicidade expressiva: o primeiro movimento segue a forma sonata-allegro, enquanto o segundo apresenta um rondó em Sol maior. Já a Sonata nº 20, homotonal, é frequentemente considerada a mais acessível das sonatas pianísticas de Beethoven. Seu primeiro movimento exige precisão técnica nas tercinas, e o segundo, em forma de rondó, reutiliza tema também presente no *Septeto Op. 20*. Apesar de modestas em dimensão, ambas revelam o refinamento melódico e a inventividade do jovem Beethoven (Wikipédia. Piano Sonatas Nos. 19 and 20 (Beethoven). s. d.).
Letra:	Esta é uma peça instrumental, não possui letra.
Partitura disponível em:	IMSLP. *Piano Sonata N. 20, Op. 49* (Beethoven, Ludwig van). Petrucci Music Library. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Piano_Sonata_No.20,*Op.49_No.2* (Beethoven,_Ludwig_van. Acesso em: 1 abr. 2026.

4.21. *Pour Elise (Für Elise),* de Ludwig van Beethoven

Compositor	Ver ficha 4.20.
Peça musical:	*Für Elise* (“Para Elisa”), de Ludwig van Beethoven, é uma das obras pianísticas mais populares da música ocidental. Composta em lá menor por volta de 1810, a peça permanece envolta em mistérios quanto à identidade de sua dedicatória. A hipótese mais conhecida associa a obra a Therese Malfatti, jovem por quem Beethoven teria se apaixonado, embora também exista a possibilidade de ter sido dedicada à cantora Elisabeth Röckel, chamada de Elise. A partitura original perdeu-se, e a obra só foi publicada postumamente, em 1867. Estruturada como rondó, alterna um tema principal delicado e facilmente reconhecível com episódios de maior virtuosismo pianístico. Sua melodia simples e expressiva contribuiu para enorme difusão internacional, tornando-se presença constante em filmes, séries, publicidade e na cultura popular. No Brasil, ganhou notoriedade popular como a “música do gás”, utilizada por caminhões de distribuição de botijões desde os anos 1990. A peça exemplifica a capacidade de Beethoven de unir refinamento musical e comunicação imediata com o público (Wikipédia. Für Elise. s. d.).
Letra:	Esta é uma peça instrumental, não possui letra.
Partitura disponível em:	BEETHOVEN, Ludwig van. *Für Elise, WoO 59.* [S. l.]: IMSLP - Petrucci Music Library, [20--?]. Disponível em: https://imslp.org/wiki/F%C3%BCr_Elise%2C_WoO_59_(Beethoven%2C_Ludwig_van). Acesso em: 21 abr. 2026.

4.22. *Sonho de Gertrudes,* de Ludwig van Beethoven

Compositor	Ver ficha 4.20.
Peça musical:	*Sonhos de Gertrude*, cujo título original em alemão é *Gertruds Traumwalzer*, é uma valsa em si bemol maior para piano solo que foi inicialmente atribuída a Ludwig van Beethoven pelo seu primeiro editor. A obra encontra-se catalogada como *Anhang 16, n. 2* no Catálogo Kinsky-Halm, que reúne fragmentos, atribuições e composições sem número de *opus* associadas ao compositor. No entanto, não existem evidências concretas de que Beethoven realmente tenha escrito esta peça. Sabe-se que ele compôs pouquíssimas valsas ao longo da vida, e esta obra em particular não se assemelha ao estilo de nenhuma de suas outras composições conhecidas. A primeira publicação da partitura ocorreu em Leipzig, na Alemanha, no ano de 1852, pelas mãos de Fritz Schuberth, vinte e cinco anos após a morte de Beethoven. Pouco tempo depois, em 1854, a obra fez a sua estreia nos Estados Unidos. Lançada na Filadélfia por J. E. Gould sob o título *Enchanting Dreams*, esta versão americana incluía variações criadas por Charles Grobe e não trazia qualquer atribuição a Beethoven em sua página de rosto. Por fim, além de sua execução tradicional ao piano, a valsa também foi arranjada para apresentações como música de câmara. (Wikipédia. Gretrude's Dream Waltz, s.d.)
Letra:	Esta é uma peça instrumental, não possui letra.
Partitura disponível em:	GROBE, Charles. *Enchanting Dreams*: Gertrude's Dream Waltz. Philadelphia: J. E. Gould, 1854. 1 partitura. Disponível em: https://levysheetmusic.mse.jhu.edu/sites/default/files/collection-pdfs/levy-164-043.pdf. Acesso em: 28 abr. 2026.

4.23. *Valsa* (Muito provavelmente a *Valse N.1, Op. 83),* de Auguste Durand

Compositor:	Marie-Auguste Massacrié-Durand (1830–1909) foi um compositor, organista e editor musical francês nascido em Paris. Formou-se no Conservatório de Paris sob orientação de François Benoist e iniciou sua carreira como organista da igreja de Saint-Ambroise, atuando depois em importantes paróquias parisienses, como Saint-Roch e Saint-Vincent-de-Paul. Também se destacou como professor de harmonia, tendo entre seus alunos Gustave Gagnon. Em 1869, fundou com Louis Schoenewerk a editora Durand-Schoenewerk & Cie., que se tornou uma das mais influentes da França ao publicar compositores como Debussy, Ravel e Saint-Saëns, além de adquirir os direitos franceses de óperas de Wagner. Após reorganizações societárias, a empresa passou a se chamar A. Durand & fils, sob direção de Auguste e de seu filho Jacques. A editora também promoveu concertos de música contemporânea e publicou importantes edições críticas, como as obras completas de Rameau. Atualmente, integra o Universal Music Publishing Group. Entre os trabalhos ligados a Durand figuram edições musicais, correspondências de Debussy e composições como a *Primeira Valsa em Mi bemol Maior* (Wikipédia. Auguste Durand, s. d.)
Peça musical:	A peça evidencia influência do romantismo europeu, especialmente das valsas de salão difundidas por compositores como Chopin e Émile Waldteufel. Sua estrutura privilegia contrastes entre trechos líricos e episódios mais brilhantes, mantendo sempre o compasso ternário característico do gênero. A obra também demonstra preocupação com a clareza formal e a expressividade melódica, qualidades associadas ao repertório pianístico destinado tanto ao estudo quanto à execução doméstica e concertística.
Letra:	Esta é uma peça instrumental, não possui letra.
Partitura disponível em:	IMSLP. *Valse N.1, Op. 83 (Durand, Auguste).* Petrucci Music Library. [S. l.], [s. d.]. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Valse_No.1,*Op.83*(Durand,_Auguste. Acesso em: 1 abr. 2026.

4.24. *Berceuse de Jocelyn (Ópera),* de Benjamin Godard (com poesia de Alphonse de Lamartine)

Compositor:	Benjamin Louis Paul Godard (1849–1895) foi um violinista e compositor francês da era romântica, nascido em Paris em uma família judaica. Estudou no Conservatório de Paris com Henri Vieuxtemps e Napoléon Henri Reber, destacando-se desde cedo como violinista e compositor. Seu reconhecimento público ocorreu a partir de 1876, com a execução do *Concerto Romântico* nos Concertos Populares, consolidando-se em 1878 com a sinfonia dramática *Le Tasso*, premiada pela Cidade de Paris. Em 1887 tornou-se professor do Conservatório e, dois anos depois, recebeu a Legião de Honra. Extremamente prolífico, compôs sinfonias, concertos, quartetos, canções, peças para piano e oito óperas, entre elas *Jocelyn*, cuja célebre *Berceuse* tornou-se sua obra mais conhecida. Seu estilo aproximava-se de Mendelssohn e Schumann, afastando-se da estética wagneriana, da qual era crítico. Apesar da irregularidade atribuída à sua vasta produção, destacou-se especialmente em peças breves e líricas. Godard faleceu de tuberculose em Cannes, aos 45 anos. (Wikipédia. Benjamin Godard, s. d.)
Poeta:	Alphonse de Lamartine (1790–1869) foi um poeta, escritor e político francês, considerado uma das principais figuras do romantismo literário na França. Nascido em Mâcon, estudou em instituições religiosas e iniciou cedo contato com a literatura clássica e filosófica. Tornou-se célebre com a publicação de *Méditations poétiques* (1820), obra que revolucionou a poesia francesa ao introduzir forte lirismo pessoal e sentimental. Além da carreira literária, atuou intensamente na política durante a Revolução de 1848, chegando a integrar o governo provisório da Segunda República Francesa. Sua produção inclui poemas, romances, textos históricos e reflexões políticas, frequentemente marcados por espiritualidade, melancolia e idealismo humanista. Lamartine exerceu grande influência sobre a literatura romântica europeia e serviu de inspiração para diversos compositores e dramaturgos. Entre as obras mais conhecidas relacionadas à música está o poema que deu origem à ópera *Jocelyn*, de Benjamin Godard. Nos últimos anos de vida enfrentou dificuldades financeiras, falecendo em Paris em 1869 (Wikipédia. Jocelyn, s. d.).
Peça musical:	*Jocelyn*, Op. 100 é uma ópera em quatro atos baseada em poema de Alphonse de Lamartine, com libreto de Paul Armand Silvestre e do tenor Victor Capoul. A trama se passa em Grenoble e nas montanhas vizinhas durante o período de Corpus Christi, no final do século XVIII. A obra foi dedicada a Daniel Barton e estreou em 25 de fevereiro de 1888 no Théâtre Royal de la Monnaie, em Bruxelas, sob regência de Joseph Dupont. Embora a ópera tenha

	alcançado êxito, sua maior celebridade tornou-se a ária *Berceuse*, iniciada pelos versos “Oh! ne t’éveille pas encore”, posteriormente conhecida em inglês como *Angels Guard Thee*. Escrita para tenor, a peça destacou-se pela delicadeza melódica e tornou-se uma das composições mais populares de Godard. A ópera ganhou nova montagem em Paris ainda em 1888, tendo Victor Capoul no papel principal. Ao longo do século XX, a *Berceuse* foi gravada por renomados intérpretes, entre eles Plácido Domingo, Jussi Björling e Beniamino Gigli, além de receber versões instrumentais célebres, como as do violoncelista Pablo Casals.
Letra em francês:	Cachés dans cet asile où Dieu nous a conduits, Unis par le malheur, durant les longues nuits Nous reposons tous deux endormis sous les voiles Ou prions aux regards de tremblantes étoiles. Oh ne t'éveille pas encor Pour qu'un bel ange de ton rêve En déroulant son long fil d'or, Enfant, permette qu'il s'achève. Dors, dors, le jour à peine a lui. Vierge Sainte, veillez sur lui. Sous l'aile du Seigneur loin du bruit de la foule Et comme un flot sacré qui doucement s'écoule Nous avons vu les jours passer après les jours Sans jamais nous lasser d'implorer son secours. (Capoul; Silvestre, 2004).
Letra em português:	Escondidos neste refúgio aonde Deus nos conduziu, Unidos pelo infortúnio, durante as longas noites, Nós dois descansamos adormecidos sob os véus, Ou oramos sob o olhar de trêmulas estrelas. Oh, não despertes ainda Para que um belo anjo do teu sonho Ao desenrolar seu longo fio de ouro, Criança, permita que ele chegue ao fim. Dorme, dorme, o dia mal raiou. Virgem Santa, velai por ele. Sob a asa do Senhor, longe do ruído da multidão, E como um fluxo sagrado que escoa suavemente, Nós vimos os dias passarem após os dias, Sem jamais nos cansarmos de implorar seu socorro.
Partitura disponível em:	GODARD, Benjamin. *Jocelyn, Op. 100.* Paris: Choudens, 1887. 1 partitura. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Jocelyn,*Op.100*(Godard,_Benjamin. Acesso em: 1 abr. 2026.

4.25. *Barcarola (Dulce primavaera Aolce Aprile!: Arcarola per piano forte),* de Costantino de Crescenzo

Compositor:	Costantino de Crescenzo (1847–1911) foi um pianista e compositor italiano nascido em Nápoles e formado pelo Conservatório de San Pietro a Majella. Iniciou sua carreira como maestro em Alexandria, no Egito, mas logo retornou à Itália, destacando-se como concertista. O sucesso de suas apresentações levou-o a Moscou, onde viveu entre 1870 e 1878, atuando como professor de piano e desenvolvendo amizade com Anton Rubinstein. Sob a direção de Rubinstein, realizou recitais de grande repercussão, admirados inclusive pelo czar Alexandre II. Apesar do reconhecimento internacional, decidiu regressar definitivamente a Nápoles para cuidar da mãe idosa. A partir de então, abandonou a carreira de intérprete e dedicou-se integralmente à composição. Produziu obras ligadas ao romantismo tardio, especialmente canções napolitanas, serenatas e peças líricas para piano. Sua composição mais conhecida é o noturno *Prima carezza*, que sintetiza o lirismo elegante e sentimental característico de sua produção musical. (Wikipédia. Costantino de Crescenzo, s. d.)
Peça musical:	A partitura *Dolce primavera! Dolce aprile! – Barcarola per pianoforte, Op. 123*, de Costantino De Crescenzo, representa uma típica barcarola do repertório romântico italiano, marcada por ritmo suave e atmosfera nostálgica inspirada nas canções dos gondoleiros venezianos. A obra, dedicada à "distintíssima senhorita Maria Valentini", pertence à terceira edição da publicação. Atualmente, integra o acervo do Archivo Luis David Cruz Ocampo, da Universidad de Concepción, para onde foi transferida em 2023 pela pesquisadora Patricia Chavarría Zemelman. O exemplar, conservado na Sala Chile da Biblioteca Central Luis David Cruz Ocampo, possui cinco folhas encadernadas, capa decorada em marrom e pequenas marcas de uso, embora permaneça em bom estado. O documento contém textos em italiano e espanhol latino-americano, além de carimbos e registros editoriais da época. Sua catalogação foi realizada segundo normas arquivísticas internacionais, com apoio de bases de autoridade como VIAF e IMSLP, e o acesso ao original é controlado para garantir sua preservação física e legal (De Crescenzo, s. d.).
Letra:	Esta é uma peça instrumental, não possui letra.
Partitura disponível em:	DE CRESCENZO, Costantino. *Dolce Aprile! (Dulce primavera):* barcarola per pianoforte, Op. 123. 3ª. ed. Valparaíso; Concepción: Carlos Brandt, [*s. d.*]. 1 partitura. Disponível em: https://archivoluisdavidcruzocampo.udec.cl/uploads/r/archivo-luis-david-cruz-o-campo-universidad-de-concepcion-chile/d/7/6/d76112546b9a9538388d602be480aef348c919681755fefb784a61f73ae2db51/AM_PCZ_CB_007.pdf. Acesso em: 1 abr. 2026.

4.26. *Aragonaise (peça orquestral do ballet da ópera Le Cid (1885),* de Jules Massenet

Compositor:	Jules Massenet (1842–1912) foi um dos mais importantes compositores franceses do romantismo e uma figura central da Belle Époque. Nascido em Montaud, iniciou os estudos musicais com a mãe e posteriormente ingressou no Conservatório de Paris, onde estudou composição com Ambroise Thomas. Em 1863 conquistou o prestigiado Prix de Rome, experiência decisiva para sua formação artística. Extremamente disciplinado, compunha diariamente e produziu mais de quarenta obras para o palco, além de balés, oratórios e canções. Seu estilo destacou-se pelo lirismo refinado, pela sensibilidade dramática e pelo apelo teatral, qualidades presentes em óperas célebres como *Manon* e *Werther*, hoje fundamentais no repertório operístico internacional. Em 1878 tornou-se professor de composição do Conservatório de Paris, influenciando novas gerações de músicos franceses. Homem reservado e discreto, conciliou enorme sucesso público com uma vida pessoal tranquila. Após sua morte, sua obra passou por ampla revalorização e atualmente é reconhecida como uma das expressões mais representativas da música francesa do fim do século XIX. (Wikipédia.Jules Massenet, s. d.)
Peça musical:	*Le Cid*, ópera em quatro atos de Jules Massenet, estreou na Ópera de Paris em 30 de novembro de 1885, com libreto inspirado na peça de Pierre Corneille. A obra alcançou considerável sucesso até o início do século XX, embora tenha posteriormente desaparecido do repertório operístico, sendo retomada em Paris apenas em 2015. Sua famosa suíte de balé, baseada em danças espanholas tradicionais, permaneceu popular nas salas de concerto. A trama acompanha o amor entre Rodrigue e Chimène, abalado quando o pai da jovem ofende Dom Diègue, pai de Rodrigue. Em defesa da honra familiar, Rodrigue mata o Conde de Gormas em duelo, provocando o conflito entre amor e dever. Enquanto Chimène exige justiça ao rei, uma invasão moura leva Rodrigue a comandar o exército espanhol. Após vencer a batalha e receber o título de “Le Cid”, o herói retorna triunfante. No desfecho, Chimène reconhece que ainda o ama, reconciliando-se com Rodrigue e encerrando a narrativa em tom de perdão e redenção (Wikipedia. Le Cid (Ópera), s. d.).
Letra:	A *Aragonaise*, de Jules Massenet, é uma peça exclusivamente orquestral pertencente ao balé da ópera *Le Cid*. A composição integra a célebre suíte de danças espanholas da ópera e destaca-se pelo ritmo vibrante e pelo caráter festivo inspirado na música tradicional da região de Aragão, na Espanha.

Partitura disponível em:	IMSLP: Petrucci Music Library. *Le Cid* (Massenet, Jules). [*S. l.*]: Project Petrucci LLC, 2026. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Le_Cid_(Massenet,_Jules. Acesso em: 2 abr. 2026.

4.27. *Nel cor più non mi sento,* de Giovanni Paisiello

Compositor:	Giovanni Paisiello (1740–1816) foi um dos mais célebres compositores de ópera do período clássico. Nascido em Taranto, estudou inicialmente com os jesuítas e, graças ao talento vocal demonstrado ainda jovem, ingressou no Conservatório de Santo Onofrio, em Nápoles, onde foi aluno de Francesco Durante. Ao longo da carreira, compôs cerca de noventa óperas caracterizadas por melodias elegantes, leves e expressivas, alcançando enorme popularidade na Itália e na Europa. Seu estilo exerceu influência decisiva sobre compositores como Wolfgang Amadeus Mozart e Gioachino Rossini. Em 1776 foi convidado por Catarina II da Rússia para atuar em São Petersburgo, período em que compôs sua célebre versão de *Il barbiere di Siviglia*. Posteriormente trabalhou em Nápoles e em Paris, a convite de Napoleão Bonaparte. Entre suas obras mais conhecidas estão *Nina* e *La Molinara*, da qual provém a famosa ária "Nel cor più non mi sento", posteriormente utilizada por compositores como Beethoven e Paganini em séries de variações. (Wikipédia. Giovanni Paisiello, s. d.)
Peça musical:	"Nel cor più non mi sento" é um famoso dueto da ópera *L'amor contrastato, ossia La molinara* (1788), de Giovanni Paisiello. A peça aparece duas vezes no segundo ato da ópera, sendo inicialmente interpretada pelos personagens Rachelina e Calloandro, e depois por Rachelina e Pistofolo. Escrita originalmente em Sol maior e compasso 6/8, a composição apresenta melodia leve e expressiva, acompanhada por cordas e baixo contínuo. O texto aborda os sofrimentos amorosos de Rachelina, enquanto seus interlocutores respondem de maneira apaixonada e ciumenta. A popularidade da melodia ultrapassou a própria ópera, inspirando variações compostas por músicos como Ludwig van Beethoven, Niccolò Paganini, Fernando Sor e Mauro Giuliani. No século XIX, a peça consolidou-se no repertório vocal graças à adaptação solo realizada por Alessandro Parisotti para a coleção *Arie Antiche*. Essa versão simplificada e ornamentada tornou a ária amplamente conhecida entre cantores e estudantes de música (Wikipédia. Nel cor più non mi sento. s. d.).
Letra em italiano:	**Rachelina:** Nel cor più non mi sento brillar la gioventù. Cagion del mio tormento, Amor, ci hai colpa tu. Mi stuzzichi, mi mastichi, mi pungichi, mi pizzichi;

	O que é que é esse mesmo? Pietá, pietá, pietá! Amore é um certo que, que me disperse! **Calloandro:** Ti sento, sim ti sento, bel fior di gioventù. Cagion del meu tormento, anima mia sei tu. Mi stuzzichi, mi mastichi, mi pungichi, mi pizzichi; O que é que é esse mesmo? Pietá, pietá, pietá! Quel viso è un certo che, che delirar mi fa. **Il Notaro (Pistofolo):** Bandiera d'ogni vento, conosco chi sei tu Da uno sino a cento, burli la gioventù. Tu stuzzichi, tu mastichi, tu pungichi, tu pizzichi; Che grida ognuno: oimè! Pietá, pietá, pietá! La donna é uma certeza que, che abrustolir mi fa.
Letra em português:	Em meu coração já não sinto o brilho da juventude. A causa do meu tormento, ó Amor, é a tua culpa. Tu me provocas, me mordes, me picas, me beliscas. O que é isto em mim! Piedade, piedade, piedade! O Amor é algo que me leva ao desespero. Eu te ouço, sim, eu te ouço, bela flor da juventude. A causa do meu tormento, ó minha alma, és tu. Tu me provocas, me mordes, me picas, me beliscas. O que é isto, ai de mim! Piedade, piedade, piedade! Esse rosto me delira.

	Uma bandeira ao vento, eu sei que és tu: de um a cem, zombas da juventude. Tu provocas, mordes, picas, beliscas. E assim todos gritam: ai de mim! Piedade, piedade, piedade! Aquela mulher é quem me queima.
Partitura disponível em:	PAISIELLO, Giovanni. *L'amor contrastato,* R.1.76. *In*: IMSLP: Petrucci Music Library. [S. l.], [S. d.]. Disponível em: https://imslp.org/wiki/L'amor_contrastato%2C_R.1.76_(Paisiello%2C_Giovanni. Acesso em: 2 abr. 2026.

4.28. *The Rain* (também conhecido como *Perpetuo Mobile*), de Carl Bohn

Compositor:	Carl Bohm (1844–1920), também conhecido como Karl Bohm ou pelo pseudônimo Henry Cooper, foi um pianista, professor e compositor alemão nascido em Berlim. Formou-se musicalmente com Carl Albert Löschhorn e destacou-se pela vasta produção em diferentes gêneros musicais. Sua obra caracteriza-se por um estilo leve, melódico e acessível, contrastando com o romantismo mais denso de compositores como Johannes Brahms. Bohm alcançou grande popularidade no século XIX, especialmente com sua música de câmara, apreciada tanto por músicos amadores quanto profissionais. O êxito comercial de suas composições foi tão significativo que o editor N. Simrock afirmava utilizar os lucros obtidos com Bohm para financiar a publicação das obras de Brahms. Entre suas peças mais conhecidas estão *Still as the Night*, *The Fountain* e a *Sarabanda em Sol menor*, esta última ainda amplamente utilizada no ensino de violino e viola. Apesar do enorme sucesso em vida, seu nome tornou-se relativamente obscurecido no século XX (Wikipédia. Carl Bohm, s. d.)
Peça musical:	*The Rain* — também conhecida como *Perpetuum Mobile* — é uma das peças mais populares de Carl Bohm no repertório pedagógico para violino. Escrita em estilo leve e virtuosístico, a obra explora o efeito de movimento contínuo característico do gênero *perpetuum mobile*, baseado em sucessões rápidas e ininterruptas de notas. O título *The Rain* associa-se ao caráter fluido e cintilante da peça, cuja escrita sugere a sonoridade de gotas de chuva em constante movimento. Com melodia simples e grande agilidade técnica, a composição tornou-se amplamente utilizada no ensino instrumental, especialmente para estudantes intermediários de violino. A peça exige precisão rítmica, controle do arco e leveza interpretativa, ao mesmo tempo em que mantém um caráter brilhante e acessível ao público. Sua popularidade decorre justamente da combinação entre virtuosismo moderado, apelo melódico e efeito sonoro expressivo, características típicas da música de salão do final do século XIX.
Letra:	Esta é uma peça instrumental, não possui letra.
Partitura disponível em:	BOHM, Carl. *6 Miniaturen, Op.187*. IMSLP: Petrucci Music Library, [s. d.]. Disponível em: https://imslp.org/wiki/6_Miniaturen,*Op.187*(Bohm,_Carl. Acesso em: 3 abr. 2026.

4.29. *Santa Lucia,* de Teodoro Cottrau

Compositor:	Teodoro Cottrau (1827-1879) nasceu em Nápoles, no então Reino das Duas Sicílias, e faleceu na mesma, aos 51 anos, período em que a região já pertencia ao Reino da Itália. Filho do compositor e musicólogo francês Guillaume Louis Cottrau, ele construiu uma trajetória profissional diversificada, atuando como compositor, letrista, editor, jornalista e político italiano. No campo artístico, Cottrau dedicou-se e especializou-se no gênero das canções folclóricas napolitanas. Seu trabalho de maior projeção e pelo qual é mais lembrado é o arranjo da famosa canção "Santa Lucia", publicado originalmente no ano de 1850. A importância e a popularidade dessa obra são tão expressivas que ela foi regravada por grandes vozes da história da música, incluindo nomes de peso como Enrico Caruso e Elvis Presley (Wikipédia. Teodoro Cottrau, s.d.).
Peça musical:	*Santa Lucia* é uma tradicional canção napolitana que se tornou célebre por ter sido a primeira música desse repertório traduzida do dialeto napolitano para o italiano. A adaptação foi realizada por Teodoro Cottrau, que publicou a obra em 1849 como uma barcarola em Nápoles. Embora frequentemente apontado como autor da composição, a melodia costuma ser atribuída a A. Longo, em versão anterior datada de 1835. A letra descreve o ambiente marítimo do bairro Borgo Santa Lucia, no Golfo de Nápoles, apresentando o convite de um barqueiro para um passeio noturno pelas águas da região. Ao longo do tempo, a canção alcançou projeção internacional e recebeu interpretações de artistas como Enrico Caruso, Elvis Presley, Bing Crosby e Mario Lanza. Sua melodia também foi adaptada em diversos países, especialmente nas celebrações nórdicas do Dia de Santa Luzia, demonstrando a ampla difusão cultural da canção pelo mundo (Wikipedia. Santa Lucia (song), s. d.).
Letra em italiano:	Sul mare lucica l'astro d'argento. Plácida é a onda, próspero é o vento. Sul mare lucica l'astro d'argento. Plácida é a onda, próspero é o vento. Venite all'agile barchetta mia, Santa Lúcia! Santa Lúcia! Venite all'agile barchetta mia, Santa Lúcia! Santa Lúcia! Com este Zeffiro, assim soave, Oh, com'è bello star sulla nave! Com este Zeffiro, assim soave, Oh, com'è bello star sulla nave! Su passeggeri, venite via! Santa Lúcia! Santa Lúcia!

	Su passeggeri, venite via! Santa Lúcia! Santa Lúcia! In fra le tende, bandir la cena In una sera così serena, In fra le tende, bandir la cena In una sera così serena, Chi non dimanda, chi non desia? Santa Lúcia! Santa Lúcia! Chi non dimanda, chi non desia? Santa Lúcia! Santa Lúcia! Mare sì placida, vento sì caro, Scordar fa i triboli al marinaro, Mare sì placido, vento sì caro, Scordar fa i triboli al marinaro, E va gridando con allegria, Santa Lucia! Santa Lúcia! E vai gridando com alegria, Santa Lúcia! Santa Lúcia! Ó dolce Napoli, ó suol beato, Ove sorridere volle il creato, Ó dolce Napoli, ó suol beato, Ove sorridere volle il creato, Tu sei l'impero dell'armonia, Santa Lúcia! Santa Lúcia! Tu sei l'impero dell'armonia, Santa Lúcia! Santa Lúcia! Ou che atrasado? Bella é a sera. Spira un'auretta fresca e leggera. Ou che atrasado? Bella é a sera. Spira un'auretta fresca e leggera. Venite all'agile barchetta mia, Santa Lúcia! Santa – Lúcia! Venite all'agile barchetta mia, Santa Lúcia! Santa Lúcia!
Letra em português:	No mar brilha a estrela prateada, ondas suaves, ventos favoráveis. No mar brilha a estrela prateada, ondas suaves, ventos favoráveis. Venha para o meu ágil barquinho, Santa Luzia! Santa Luzia! Venha para o meu ágil barquinho, Santa Luzia! Santa Luzia! Com esta brisa tão suave, oh, como é bom estar no navio! Com esta brisa tão suave, oh, como é bom estar no navio!

	Embarquem, passageiros, vamos! Santa Luzia! Santa Luzia! Embarquem, passageiros, vamos! Santa Luzia! Santa Luzia! Dentro das tendas, preparando o jantar, numa noite tão tranquila, dentro das tendas, preparando o jantar, numa noite tão tranquila, quem não pediria, quem não desejaria? Santa Luzia! Santa Luzia! Quem não pediria, quem não desejaria? Santa Luzia! Santa Luzia! Mar tão calmo, vento tão agradável, esqueça o que incomoda o marinheiro, mar tão calmo, vento tão agradável, esqueça o que incomoda o marinheiro, e vá gritar de alegria, Santa Luzia! Santa Luzia! E vá gritar de alegria, Santa Luzia! Santa Luzia! Ó doce Nápoles, ó terra abençoada, onde o sorriso desejou sua criação, ó doce Nápoles, em terra abençoada, onde o sorriso desejou sua criação, você é o reino da harmonia, Santa Luzia! Santa Luzia! Você é o reino da harmonia, Santa Luzia! Santa Luzia! Agora, ficar um pouco? A noite está linda. Uma brisa suave sopra fresca e leve. Agora, ficar um pouco? A noite está linda. Uma brisa suave sopra fresca e leve. Venha para o meu pequeno e ágil barco, Santa Luzia! Santa Luzia! Venha para o meu pequeno e ágil barco, Santa Luzia! Santa Luzia!
Partitura disponível em:	COTTRAU, Teodoro. *Santa Lucia*. IMSLP: Petrucci Music Library, [s. d.]. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Santa_Lucia_(Cottrau,_Teodoro. Acesso em: 3 abr. 2026.

4.30. *Dança dos Sinos (Danse des clochettes),* de Vladimir Rebikov

Compositor:	Vladimir Rebikov (1866–1920) foi um compositor e pianista russo ligado à transição entre o romantismo tardio e o modernismo musical. Estudou em Moscou, Berlim e Viena, desenvolvendo carreira internacional como professor, pianista e compositor antes de se fixar em Yalta, em 1909. Sua produção passou de uma linguagem influenciada por Pyotr Ilyich Tchaikovsky para experiências inovadoras associadas ao impressionismo e à música moderna. Rebikov destacou-se pelo uso pioneiro da escala de tons inteiros, harmonias ousadas, politonalidade e formas cênicas experimentais, como a melodeclamação. Compôs óperas, balés e numerosas peças para piano, sendo especialmente reconhecido por suas obras destinadas ao público infantil. Apesar de sua importância histórica, morreu em relativo esquecimento, acreditando que compositores como Claude Debussy e Igor Stravinsky haviam se apropriado de suas ideias. Atualmente, sua obra vem sendo redescoberta e valorizada como precursora do modernismo musical (Wikipédia.Vladimir Revikov, s.d.).
Peça musical:	A *Danse des clochettes* (*Dança dos Sinos*), de Vladimir Rebikov, é uma pequena peça pianística que exemplifica o caráter imaginativo e colorido da produção do compositor russo. Escrita em linguagem acessível, mas harmonicamente inventiva, a obra explora efeitos sonoros que evocam o tilintar delicado de pequenos sinos, criando atmosfera leve e fantasiosa. A peça pertence ao universo das miniaturas características de Rebikov, frequentemente associadas à música descritiva e ao repertório infantil. Seu estilo combina elementos do romantismo tardio com experimentações harmônicas próximas do impressionismo, incluindo sonoridades pouco convencionais para a época. A repetição de figuras rápidas e brilhantes contribui para a sensação de movimento contínuo e brilho metálico sugerida pelo título. Além do apelo pedagógico, a obra revela a busca de Rebikov por novas cores sonoras e por uma escrita pianística expressiva e evocativa. Hoje, *Danse des clochettes* permanece apreciada tanto em contextos didáticos quanto em recitais dedicados ao repertório russo do início do século XX.
Letra:	Esta é uma peça instrumental, não possui letra.
Partitura disponível em:	REBIKOV, Vladimir. *Suite de ballet, Op. 14*. IMSLP: Petrucci Music Library, [s. d.]. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Suite_de_ballet,*Op.14*(Rebikov,_Vladimir. Acesso em: 3 abr. 2026.

4.31. *Io Ti Vidi,* de Carlos Gomes

Compositor:	Antônio Carlos Gomes (1836–1896) foi um dos maiores compositores líricos brasileiros do século XIX. Nascido em Campinas, iniciou sua formação musical com o pai ainda na infância e, muito jovem, já compunha obras religiosas e modinhas. Sua carreira ganhou destaque após a mudança para o Rio de Janeiro, onde recebeu reconhecimento oficial do imperador Dom Pedro II. Em 1861, estreou sua primeira ópera, *A noite do castelo*, sendo condecorado com a Ordem da Rosa. Posteriormente, estudou em Milão com bolsa do Conservatório e diplomou-se maestro-compositor em 1866. Seu maior triunfo ocorreu em 1870 com a estreia da ópera *O Guarany*, inspirada no romance de José de Alencar, no Teatro alla Scala de Milão. O enorme sucesso da obra na Europa e no Brasil consolidou Carlos Gomes como um dos mais importantes compositores de ópera de sua época (Fundação Getúlio Vargas, s. d.).
Libretista:	A letra de *Io ti vidi*, de Antônio Carlos Gomes, é atribuída ao libretista italiano Marco Marcello (1818–1865). A informação aparece em catálogos musicológicos e em registros da obra publicados pelo IMSLP e pelo acervo do Museu Histórico Nacional.
Peça musical:	A ária *Io ti vidi*, de Antônio Carlos Gomes, integra o universo operístico romântico cultivado pelo compositor brasileiro durante sua permanência na Itália. Escrita em estilo lírico e expressivo, a peça evidencia a forte influência da tradição operística italiana do século XIX, especialmente de autores como Giuseppe Verdi. A composição destaca-se pelo caráter sentimental e pela linha melódica ampla, construída para valorizar a expressividade vocal e a intensidade dramática do texto. Como em muitas obras de Carlos Gomes, percebe-se o equilíbrio entre elegância melódica, teatralidade e refinamento harmônico. A ária apresenta momentos de delicadeza lírica alternados com passagens de maior intensidade emocional, características típicas do romantismo operístico. Embora menos conhecida do grande público que trechos de *O Guarany* ou *Lo Schiavo*, *Io ti vidi* demonstra a habilidade do compositor em escrever para a voz humana com fluidez e forte apelo dramático, reafirmando sua posição entre os importantes autores líricos do século XIX.
Letra em italiano:	Io ti vidi fanciulla divina Bella come un mattino d'aprile Come l'angiol che il cielo destina A custode dell'uome quaggiù Io ti vidi cherubo gentile

	Qual sognato t'avea nella mente; E sentu, del tuo sguardo ridente. Pèr incanto sentu la virtù Oh, per che mi sparisti di nante, Quasi rapido sogno d'amore? Se 'scamparsa il vago semblante Nel mio spirto rimase imortal Nelle notti di cupo squalore Quando più mi vien meno il coraggio A te penso ed un fulgido raggio Par che sperda quel nembo fatal. (The Liedernet Archive, 2021).
Letra em português:	Eu te vi donzela divina Bela como uma manhã de abril Como o anjo que o céu destina Para guardião do homem aqui na terra Eu te vi querubim gentil Tal como te havia sonhado em minha mente; E senti, do teu olhar sorridente. Por encanto senti a virtude Oh, por que desapareceste de diante de mim, Quase como um rápido sonho de amor? Se desapareceu o belo semblante No meu espírito permaneceu imortal Nas noites de sombria desolação Quando mais me falta a coragem Penso em ti e um fúlgido raio Parece que dissipa aquela tempestade fatal
Partitura disponível em:	GOMES, Carlos. *Io ti vidi*. IMSLP: Petrucci Music Library, [s. d.]. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Io_ti_vidi_(Gomes%2C_Carlos. Acesso em: 3 abr. 2026.

4.32. *Concerto N. 7 Op. 76,* de Charles-Auguste de Bériot

Compositor:	Charles-Auguste de Bériot (1802–1870) foi um importante violinista e compositor belga, reconhecido como fundador da escola franco-belga de violino, marcada pela união entre virtuosismo técnico e elegância clássica. Nascido em Leuven, demonstrou talento precoce e realizou apresentações públicas ainda criança. Estudou brevemente no Conservatório de Paris com Pierre Baillot, embora considerasse essa formação pouco satisfatória. Em 1826 estreou em Paris e Londres, consolidando rapidamente sua reputação internacional. Posteriormente tornou-se violinista solista do rei Guilherme I dos Países Baixos. Também realizou extensas turnês ao lado da célebre cantora Maria Malibran, com quem se casou em 1836. Após a morte prematura da esposa, afastou-se temporariamente da carreira. Mais tarde assumiu a direção do departamento de violino do Conservatório de Bruxelas, cargo abandonado devido à perda gradual da visão. Sua obra e seu estilo exerceram forte influência sobre a técnica violinística do século XIX, aproximando o virtuosismo de Niccolò Paganini da tradição lírica francesa (Encyclopædia Britannica. Charles-Auguste de Bériot. [20-?]).
Peça musical:	O *Concerto N 7, Op. 76*, de Charles-Auguste de Bériot, é uma das obras mais representativas da escola franco-belga de violino no século XIX. Ela apresenta movimentos contrastantes em andamento, forma e caráter, e foi originalmente dedicada ao Rei Guilherme III dos Países Baixos. A sua orquestração é composta por cordas, uma flauta, dois oboés, dois clarinetes, dois fagotes, duas trompas, dois trompetes, três trombones e tímpanos. Sua escrita revela influência do bel canto italiano, aproximando o violino da expressividade vocal. Durante o século XIX, o concerto foi amplamente executado por violinistas virtuoses e, atualmente, permanece valorizado sobretudo no repertório pedagógico avançado, servindo como importante ponte entre o classicismo tardio e o romantismo violinístico (Berbert; Souza, 2016, p. 4).
Letra:	Esta é uma peça instrumental, não possui letra.
Partitura disponível em:	BÉRIOT, Charles-Auguste de. Violin Concerto N. 7, Op. 76. *Internet Archive,* [s. d.]. Disponível em: https://archive.org/details/imslp-concerto-no7-op76-briot-charles-auguste-de/mode/2up. Acesso em: 3 abr. 2026.

4.33. *Core 'ngrato,* de Salvatore Cardillo

Compositor:	Salvatore Cardillo (1874–1947) foi um compositor ítalo-americano nascido em Nápoles. Formado em piano e composição na Itália, emigrou para os Estados Unidos em 1903, estabelecendo-se em Nova York, onde desenvolveu carreira como compositor de canções e trilhas para filmes. Sua obra mais conhecida é a célebre canção napolitana *Core 'ngrato*, escrita com letra de Alessandro Sisca, conhecido pelo pseudônimo Riccardo Cordiferro. A canção, eternizada pela interpretação de Enrico Caruso, tornou-se um clássico do repertório de grandes tenores do século XX e XXI, entre eles Luciano Pavarotti, José Carreras e Jonas Kaufmann. Considerada a única canção napolitana de grande fama composta por um imigrante ítalo-americano, permanece amplamente popular. Cardillo também compôs outras obras de destaque, como *Barcarola* e *Oi luna*, publicadas em 1921 pela editora G. Schirmer, em Nova York (Wikipédia. Salvatore Cardilo, s. d.).
Letrista:	Alessandro Sisca (1878–1940), mais conhecido pelo pseudônimo Riccardo Cordiferro, foi um poeta, jornalista e letrista ítalo-americano de origem calabresa. Nascido em San Pietro in Guarano, na região da Calábria, transferiu-se ainda jovem para Nápoles, onde realizou seus estudos e desenvolveu interesse pela literatura e pela cultura napolitana. Emigrou posteriormente para os Estados Unidos, estabelecendo-se em Nova York, cidade que abrigava uma expressiva comunidade de imigrantes italianos. Cordiferro destacou-se pela produção de poemas, textos jornalísticos e letras de canções em língua napolitana, contribuindo para a preservação das tradições culturais de seus conterrâneos no exterior. Seu nome ficou eternamente associado à célebre canção *Core 'ngrato* (1911), composta por Salvatore Cardillo, considerada um dos maiores clássicos da canção napolitana. Sua obra constitui importante testemunho da experiência cultural dos italianos emigrados para a América no início do século XX.
Peça musical:	*Core 'ngrato* (“Coração Ingrato”), também conhecida pelos versos iniciais “Catarì, Catarì”, é uma das mais célebres canções napolitanas do século XX. Seu poema foi escrito em 1911 por Alessandro Sisca, imigrante calabrês radicado nos Estados Unidos que utilizava o pseudônimo Riccardo Cordiferro. A música foi composta por Salvatore Cardillo, também italiano emigrado para a América. Embora seus autores não acreditassem no potencial da obra — Cardillo chegou a classificá-la de forma depreciativa —, a canção alcançou grande sucesso em Nápoles, tornando-se a primeira canção napolitana composta nos Estados

	Unidos a obter ampla consagração. A letra aborda o sofrimento causado por um amor não correspondido e pelo abandono de Catarina, figura central da narrativa poética. Ao longo do tempo, *Core 'ngrato* foi incorporada ao repertório de importantes intérpretes, entre eles Enrico Caruso, Luciano Pavarotti e a cantora brasileira Zizi Possi (Wikipédia. *Core'ngrato*, s. d.).
Letra em italiano:	Caterina! Caterina! Perché mi dici queste parole amare? Perché mi parli e il cuore mi tormenti, Caterina? Non dimenticare che ti ho dato il cuore, Caterina Non dimenticartelo Caterina, Caterina, che cosa vogliono dire questi discorsi che mi danno gli spasimi? Tu non ci pensi a questo dolore mio Tu non ci pensi, tu non te ne curi Cuore, cuore ingrato Ti sei preso la mia vita Tutto è passato e non ci pensi più Caterina, Caterina tu non lo sai che fino a dentro alla chiesa io sono entrato e ho pregato Dio, Caterina E l'ho detto anche al confessore Io sto soffrendo per quella là Sto soffrendo Sto soffrendo, non si può credere Sto soffrendo tutti gli strazi E il confessore che è persona santa Mi ha detto: Figlio mio, lasciala stare,lasciala stare Cuore, cuore ingrato Ti sei preso la mia vita Tutto è passato.
Letra em português:	Catari! Catari! Por que me dizes estas palavras amargas? Por que me falas e o coração me atormentas, Catarina? Não esquece que te dei meu coração, Catari Não esquece Catari, Catari, o que quer dizer esse falar que me faz tremer?

	Tu não pensas na minha dor Não pensas, não te importas Coração, coração ingrato Tomaste a minha vida Tudo passou e não pensas mais nisso Catari, Catari não sabes que até na igreja eu fui e pedi a Deus, Catari, e também disse ao confessor Estou sofrendo por aquela lá Estou sofrendo Estou sofrendo, não dá para acreditar Estou sofrendo todas as aflições E o confessor que é pessoa santa me disse: Meu filho, deixa estar, deixa estar Coração, coração ingrato Tomaste a minha vida Tudo passou e não pensas mais nisso.
Partitura disponível em:	CARDILLO, Salvatore. *Core 'ngrato.* IMSLP: Petrucci Music Library, [s. d.]. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Core_'ngrato_(Cardillo%2C_Salvatore. Acesso em: 3 abr. 2026.

4.34. *Zigeunerweisen, Op. 20* (*Concerto para Violino*), de Pablo de Sarasate

Compositor:	Pablo de Sarasate (1844–1908) foi um dos mais célebres violinistas e compositores do período romântico. Nascido em Pamplona, na Espanha, destacou-se desde cedo pelo virtuosismo técnico, pela elegância interpretativa e pela extraordinária sonoridade que extraía do instrumento. Realizou extensas turnês pela Europa e pelas Américas, conquistando reconhecimento internacional. Seu talento inspirou importantes compositores, entre eles Édouard Lalo, autor da *Sinfonia Espanhola*, e Camille Saint-Saëns, que lhe dedicou obras como o *Concerto para Violino n.º 3* e a *Introdução e Rondó Caprichoso*. Como compositor, deixou peças fundamentais do repertório violinístico, destacando-se *Zigeunerweisen* e a *Fantasia sobre Carmen*. Manteve intensa atividade artística até pouco antes de sua morte, ocorrida em 1908, em Biarritz, França. Em testamento, legou recursos e um violino Stradivarius ao Conservatório de Madri, contribuindo para a criação do Prêmio Nacional de Violino. Sua memória permanece viva em sua cidade natal e na tradição violinística internacional (Wikipédia. Pablo de Sarasate, s. d.).
Peça musical:	*Zigeunerweisen* (“Ares Ciganos”), Op. 20, é uma das obras mais célebres de Pablo de Sarasate, composta em 1878 para violino e orquestra e estreada no mesmo ano em Leipzig. Inspirada em melodias da tradição húngara, que Sarasate associava à chamada “música cigana”, a peça incorpora temas de compositores húngaros e ecos das rapsódias de Franz Liszt. Estruturada em um único movimento dividido em quatro seções contrastantes, combina passagens líricas e melancólicas com momentos de grande virtuosismo técnico. Tornou-se uma obra de referência no repertório violinístico, admirada por sua expressividade e exigência interpretativa. O próprio Sarasate a gravou em 1904, em uma das primeiras gravações da história do violino. Sua popularidade ultrapassou o universo da música de concerto, sendo utilizada em filmes, animações e produções da cultura popular, o que contribuiu para manter sua ampla difusão ao longo do século XX e início do XXI (Wikipédia, Zigeunerweisen, s. d.).
Letra:	Esta é uma peça instrumental, não possui letra.
Partitura disponível em:	SARASATE, Pablo de. *Zigeunerweisen, Op. 20.* In: IMSLP: Petrucci Music Library. [S. l.], [202-?]. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Zigeunerweisen%2C__Op.20_(Sarasate%2C_Pablo_de. Acesso em: 8 abr. 2026.

4.35. *Concertino Op. 31*, de Hanuš Sitt

Compositor:	Jan Hanuš Sitt (1850–1922) foi um destacado violinista, violista, compositor, regente e pedagogo boêmio, reconhecido como uma das principais figuras do ensino violinístico de sua época. Nascido em Leipzig, era filho do luthier húngaro Anton Sitt e recebeu sólida formação musical no Conservatório de Praga. Após iniciar carreira como violinista, atuou como spalla em importantes orquestras alemãs e desenvolveu intensa atividade como maestro em diversos países europeus. Entre 1884 e 1921, lecionou violino no Conservatório de Leipzig, formando músicos que se destacaram na Europa e na América do Norte. Também integrou o célebre Quarteto Brodsky como violista. Como compositor, produziu estudos didáticos amplamente utilizados, além de sonatas, trios para piano e seis concertos para violino. Destacou-se ainda pela orquestração das *Danças Norueguesas* de Edvard Grieg. Sua influência estendeu-se tanto à prática instrumental quanto à formação de gerações de músicos (Wikipédia. Hans Sitt, s. d.).
Peça musical:	O *Concertino em Mi menor, Op. 31*, de Hans Sitt, é uma das obras pedagógicas mais conhecidas do repertório violinístico. Composto em 1889, foi concebido para estudantes em nível intermediário, explorando principalmente as três primeiras posições do violino, sem abrir mão da expressividade característica do romantismo. Estruturado em três movimentos, combina passagens cantáveis, momentos de lirismo melancólico e trechos de maior brilho técnico, permitindo ao intérprete desenvolver musicalidade, afinação e domínio do arco. Embora possua finalidade didática, a obra apresenta riqueza melódica e refinamento formal que ultrapassam o simples exercício técnico. Por essas qualidades, tornou-se presença constante em conservatórios, concursos estudantis e programas de formação instrumental. O *Concertino Op. 31* permanece, ainda hoje, como uma das peças mais apreciadas no processo de aprendizado do violino, servindo de ponte entre os estudos técnicos e o repertório de concerto (Vila, 2016).
Letra:	Esta é uma peça instrumental, não possui letra.
Partitura disponível em:	SITT, Hanuš. *Violin Concertino in E minor, Op.31.* [S. l.]: IMSLP - Petrucci Music Library, [20--?]. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Violin_Concertino_in_E_minor%2C_Op.3_(Sitt%2C_Hans). Acesso em: 21 abr. 2026.

4.36. *Valsa do Adeus (Waltzes, Op. 69, nº 1),* de Frédéric Chopin

Compositor:	Frédéric Chopin (1810–1849) foi um dos mais importantes compositores e pianistas do romantismo, reconhecido pela expressividade poética de sua música. Nascido em Żelazowa Wola, na Polônia, revelou talento precoce e recebeu sólida formação musical em Varsóvia. Em 1830, deixou seu país e fixou-se em Paris, onde conquistou prestígio nos círculos artísticos e intelectuais da época. Diferentemente de muitos virtuoses contemporâneos, preferia apresentar-se em ambientes íntimos, dedicando-se também ao ensino e à composição. Sua produção, quase inteiramente voltada para o piano, combina refinamento harmônico, inovação técnica e forte inspiração na música polonesa. Manteve um célebre relacionamento com a escritora George Sand, período em que compôs algumas de suas obras mais importantes. Marcado por problemas de saúde durante toda a vida, faleceu em Paris aos 39 anos. Seu legado permanece como uma das mais altas expressões da literatura pianística ocidental (Encyclopaedia Britannica. Frédéric Chopin, [2024]).
Peça musical:	As *Valsas Op. 69* de Frédéric Chopin reúnem duas obras para piano compostas entre 1829 e 1835 e publicadas postumamente em 1855 por Julian Fontana. A mais famosa delas, a *Valsa em Lá bemol maior, Op. 69 n.º 1*, ficou conhecida como *Valsa da Despedida* (*Valse de l'adieu*), por estar associada à despedida de Chopin de sua noiva Maria Wodzińska. Escrita em compasso ternário e no elegante estilo da valsa romântica, a peça alterna momentos de delicada melancolia com passagens mais leves e graciosas. Sua estrutura apresenta temas contrastantes que combinam lirismo, refinamento expressivo e crescente intensidade emocional. Embora existam diferentes versões manuscritas, a edição de Fontana tornou-se a mais difundida. Pela beleza de suas melodias e pelo caráter intimista, a obra permanece entre as composições mais populares e apreciadas do repertório pianístico de Chopin (Wikipédia. Walzes, Op. 69 (Chopin), s. d.).
Letra:	Esta é uma peça instrumental, não possui letra.
Partitura disponível em:	CHOPIN, Frédéric. *Waltzes, Op. 69.* In: IMSLP: Petrucci Music Library. [S. l.]: Project Petrucci LLC, 2026. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Waltzes%2C_Op.69_(Chopin%2C_Fr%C3%A9d%C3%A9ric). Acesso em: 28 abr. 2026.

4.37. *Valsa Op. 64, nº 2,* de Frédéric Chopin

Compositor:	Ver ficha 4.36.
Peça musical:	A *Valsa em Dó sustenido menor, Op. 64 n.º 2*, composta por Frédéric Chopin entre 1846 e 1847, figura entre as mais apreciadas de sua produção para piano. Dedicada a Madame Nathaniel de Rothschild, foi publicada em Paris em 1847, juntamente com as demais valsas do Opus 64. A obra destaca-se pela alternância de temas contrastantes: um motivo inicial de caráter elegante e moderado, uma seção mais rápida e agitada, marcada por figurações virtuosas, e um episódio lírico em Dó sustenido maior, de grande delicadeza expressiva. A combinação desses elementos confere à peça um equilíbrio singular entre melancolia, refinamento e brilho técnico. Sua estrutura lembra tanto a forma rondó quanto a tradicional organização ternária das valsas românticas. Pela riqueza melódica e pela expressividade poética, a obra tornou-se presença constante no repertório pianístico e inspirou adaptações para o balé e outras manifestações artísticas (Wikipédia, Waltz in C-sharp minor, Op. 64, No. 2 (Chopin), s. d.).
Letra:	Esta é uma peça instrumental, não possui letra.
Partitura disponível em:	CHOPIN, Frédéric. *Waltzes, Op. 64.* In: IMSLP: Petrucci Music Library. [S. l.]: Project Petrucci LLC, 2026. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Waltzes%2C_Op.64_(Chopin%2C_Fr%C3%A9d%C3%A9ric). Acesso em: 28 abr. 2026.

4.38. *Villanelle,* de Eva Dell'Acqua

Compositora:	Eva Dell'Acqua (1856–1930) foi uma cantora e compositora belga de ascendência italiana que se destacou na vida musical de Bruxelas durante a Belle Époque. Filha do pintor Cesare Dell'Acqua, recebeu provavelmente sua formação musical em ambiente familiar, favorecida pelo círculo artístico e intelectual frequentado por sua família. Sua produção, vinculada ao romantismo tardio, inclui óperas, operetas, peças instrumentais e canções, revelando grande versatilidade criativa. Entre suas obras mais conhecidas destaca-se *Villanelle* (1889), escrita para soprano coloratura e amplamente difundida no repertório vocal internacional. Além de atuar como compositora, participou de apresentações teatrais e da cultura dos salões europeus. Embora parte de sua obra tenha se perdido, o catálogo preservado demonstra significativa ambição artística e sólida contribuição à música vocal e teatral de seu tempo. Faleceu em Ixelles, na Bélgica, em 1930 (Wikipédia. Eva Dell'Acqua, s. d.).
Letrista:	Frédéric van der Elst foi um poeta, homem de letras e libretista belga ativo no final do século XIX, ligado aos círculos artísticos de Bruxelas durante a Belle Époque. Embora sua trajetória biográfica permaneça pouco documentada, destacou-se por sua colaboração com a compositora Eva Dell'Acqua, para quem escreveu textos e libretos de diversas obras vocais e teatrais. Seu nome tornou-se especialmente conhecido por ter escrito o poema de *Villanelle* (1889), célebre canção para soprano coloratura que alcançou ampla difusão internacional. A poesia de van der Elst caracteriza-se pelo lirismo delicado, pela evocação da natureza e pela leveza típica da música de salão do período. Além de *Villanelle*, colaborou em operetas e outras composições cênicas de Dell'Acqua, contribuindo para a vida cultural belga de fins do século XIX. Sua produção permanece associada principalmente ao repertório vocal romântico francófono (IMSLP. Villanelle. Dell'Acqua, Eva).
Peça musical:	A obra de maior renome da compositora é a canção *Villanelle*, datada de 1889 e concebida para soprano coloratura. Devido à sua expressiva popularidade, a peça não apenas acumulou inúmeras gravações e interpretações ao longo dos anos, como também foi integrada ao cinema de Hollywood, compondo a trilha sonora de produções da década de 1940. (Wikipédia. Eva Dell'Acqua, s. d.).
Letra em francês:	J'ai vu passer l'hirondelle Dans le ciel pur du matin: Elle allait, à tire-d'aile,

	Vers le pays où l'appelle Le soleil et le jasmin. J'ai vu passer l'hirondelle! J'ai longtemps suivi des yeux Le vol de la voyageuse... Depuis, mon âme rêveuse L'accompagne par les cieux. Ah! ah! au pays mystérieux! Et j'aurais voulu comme elle Suivre le même chemin... J'ai vu passer l'hirondelle, etc. (Ezust, [entre 1995 e 2003].
Letra em português:	Vi a andorinha passar No céu límpido da manhã: Ela seguia, em pleno voo, Para a terra que a chama, Pelo sol e pelo jasmim. Vi a andorinha passar! Por muito tempo segui com os olhos O voo da viajante... Desde então, minha alma sonhadora A acompanha pelos céus. Ah! ah! para a terra misteriosa! E eu quisera, como ela, Seguir pelo mesmo caminho... Vi a andorinha passar, etc.
Partitura disponível em:	DELL'ACQUA, Eva. *Villanelle.* Milano: G. Ricordi, [1893]. 1 partitura. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Villanelle_(Dell'Acqua%2C_Eva). Acesso em: 29 abr. 2026.

4.39. *A sertaneja,* de Brasílio Itiberê

Compositor:	Brazílio Itiberê da Cunha (1846–1913) foi diplomata, pianista e compositor paranaense, frequentemente apontado como um dos precursores do nacionalismo musical brasileiro. Durante seus estudos de Direito em São Paulo, destacou-se em concertos e saraus, convivendo com importantes intelectuais da época, como Castro Alves e Rui Barbosa. Em 1869, compôs *A Sertaneja*, obra considerada pioneira pela incorporação de elementos da música popular brasileira à linguagem de concerto. Seu talento chamou a atenção de D. Pedro II, que favoreceu o início de sua carreira diplomática e seus estudos na Europa. Ao longo da vida, serviu em diversos países e manteve intensa atividade cultural, especialmente em Roma, onde se aproximou de importantes músicos europeus, entre eles Franz Liszt. Sua trajetória uniu diplomacia e arte, contribuindo para a projeção da música brasileira no exterior. Faleceu e foi sepultado em Paranaguá, sua cidade natal (Marochi Júnior, 2007).
Peça musical:	*A Sertaneja*, composta por Brasílio Itiberê em 1869, é considerada uma obra fundamental na formação da música nacional brasileira. Embora tradicionalmente apontada como precursora do nacionalismo musical por incorporar a melodia folclórica sulista *Balaio, meu bem, balaio*, estudos recentes ressaltam também sua forte vinculação ao romantismo europeu e à música de salão do século XIX. Escrita como uma *Fantasia Característica*, apresenta estrutura livre e temática variada, combinando passagens virtuosísticas com momentos de lirismo inspirado na modinha. A obra alterna elementos da tradição pianística de compositores como Liszt e Chopin com ritmos e melodias populares brasileiras. Destaca-se ainda o uso da habanera, padrão rítmico que influenciaria gêneros como o maxixe e o tango brasileiro. Mais do que uma simples antecipação do nacionalismo, *A Sertaneja* representa uma síntese original entre modelos europeus e referências musicais brasileiras, tornando-se marco importante na história da música de concerto no Brasil (Silva, 2014).
Letra:	Esta é uma peça instrumental, não possui letra.
Partitura disponível em:	CUNHA, Brasílio Itiberê da. *A Sertaneja: fantasia característica sobre temas brasileiros: Op. 15.* Milão: G. Ricordi, [18--]. 1 partitura. Disponível em: https://imslp.org/wiki/A_Sertaneja,Op.15(Itiber%C3% AA_da_ Cunha,_Bras%C3%ADlio). Acesso em: 29 abr. 2026.

4.40. *Rapsódia Húngara nº 11,* de Franz Liszt

Compositor:	Franz Liszt (1811–1886) foi um dos mais influentes pianistas e compositores do romantismo musical. Nascido na Hungria, revelou talento extraordinário ainda na infância, recebendo o apoio da aristocracia para estudar em Viena com Carl Czerny e Antonio Salieri. Mais tarde estabeleceu-se em Paris, onde, apesar de não ter sido admitido no Conservatório por sua condição de estrangeiro, consolidou uma brilhante carreira artística. Após um período de crise pessoal marcado pela morte do pai e por dificuldades emocionais, dedicou-se intensamente à literatura e ao convívio com importantes intelectuais de sua época. Seu retorno à música foi impulsionado pelo contato com Hector Berlioz, Niccolò Paganini e Frédéric Chopin, cujas influências contribuíram para moldar seu estilo maduro. Reconhecido por seu virtuosismo excepcional e por suas inovações pianísticas e sinfônicas, Liszt transformou a técnica do piano e exerceu profunda influência sobre a música europeia do século XIX (Searle, [2026]).
Peça musical:	A *Rapsódia Húngara n.º 11*, publicada por Franz Liszt em 1853, baseia-se em melodias de inspiração húngara cuja origem exata é desconhecida, provavelmente recolhidas pelo compositor durante suas viagens à Hungria. A obra reflete a influência das chamadas bandas ciganas, muito populares no século XIX, e inicia-se com efeitos pianísticos que evocam o som do címbalo. Sua construção reúne temas folclóricos, danças e ritmos característicos do *csárdás*, gênero tradicional húngaro. Um dos aspectos mais marcantes da peça é seu contínuo processo de intensificação musical: o andamento acelera gradualmente, a escrita pianística torna-se mais elaborada e a tensão expressiva cresce ao longo da obra. Paralelamente, a linguagem harmônica expande-se por diferentes tonalidades, culminando em uma brilhante e virtuosa seção final. Essas características fazem da rapsódia um exemplo expressivo da fusão entre virtuosismo pianístico e inspiração folclórica presente na produção de Liszt (G. Henle Verlag [2026]).
Letra:	Esta é uma peça instrumental, não possui letra.
Partitura disponível em:	LISZT,_Franz. *Hungarian Rhapsody No. 11, S.244/11.* [S. l.]: IMSLP / Petrucci Music Library, [s. d.]. 1 partitura. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Hungarian_Rhapsody_No.11,_S.244/11(Liszt,_Franz). Acesso em: 29 abr. 2026.

4.41. *Rapsódia Húngara N. 2*, de Franz Liszt

Compositor:	Ver ficha 4.40.
Peça musical:	A *Rapsódia Húngara n.º 2 em Dó sustenido menor* é a mais famosa das dezenove rapsódias compostas por Franz Liszt. Escrita entre 1846 e 1853 para piano solo e posteriormente orquestrada por Franz Doppler, a obra reflete o interesse do compositor pelas tradições musicais da Hungria e pelo espírito nacionalista do século XIX. Baseada em melodias inspiradas no folclore magiar e na música cigana, apresenta a estrutura característica do *csárdás*, alternando uma introdução lenta e dramática com seções progressivamente mais rápidas e virtuosas. O contraste entre lirismo, energia rítmica e brilhantismo técnico faz da peça um dos maiores desafios do repertório pianístico romântico. Além de sua importância artística, a rapsódia alcançou enorme popularidade fora das salas de concerto, sendo amplamente utilizada em filmes, desenhos animados e outras produções da cultura popular, tornando-se uma das obras mais reconhecidas de toda a música clássica (Schwarm [2026]).
Letra:	Esta é uma peça instrumental, não possui letra.
Partitura disponível em:	LISZT, Franz. *Hungarian Rhapsody No. 2 in C# Minor.* Internet Archive: Cantorion sheet music collection, 2009. 1 partitura. Disponível em: https://dn710107.ca.archive.org/0/items/Cantorion_sheet_music_collection_3/ec364ad28f9ab1081b6ab8a5c7379138.pdf. Acesso em: 29 abr. 2026.

4.42. *3º ato da Ópera La Traviata – Parigi, o cara,* de Giuseppe Verdi

Compositor:	Giuseppe Verdi (1813–1901) foi um dos mais importantes compositores de ópera do século XIX e uma figura central da cultura italiana. Nascido em Roncole, no ducado de Parma, revelou talento musical desde a infância e contou com o apoio do mecenas Antonio Barezzi para desenvolver sua formação. Apesar de não ter sido admitido no Conservatório de Milão, consolidou sua carreira por meio de estudos particulares e alcançou seu primeiro êxito com a ópera *Oberto* (1839). Sua juventude foi marcada por graves perdas familiares, que quase o afastaram da música. Contudo, o triunfo de *Nabucco* (1842), especialmente do coro *Va, pensiero*, projetou-o como um dos principais compositores de sua geração. Nas décadas seguintes, produziu obras fundamentais do repertório operístico, tornando-se também um símbolo do movimento de unificação italiana, o Risorgimento. Seu prestígio artístico e político fez dele uma das personalidades mais admiradas da Itália de seu tempo (Hussey; Kerman [2026]).
Libretista:	Francesco Maria Piave (1810–1876) foi um poeta, jornalista e libretista italiano, reconhecido como um dos mais importantes colaboradores de Giuseppe Verdi. Nascido na ilha de Murano, próxima a Veneza, iniciou sua carreira no meio literário e teatral, tornando-se posteriormente diretor de cena e secretário do Teatro La Fenice. Entre as décadas de 1840 e 1860, escreveu libretos para diversos compositores, mas sua associação com Verdi foi particularmente marcante. Dessa parceria surgiram óperas célebres como *Ernani* (1844), *Macbeth* (1847), *Rigoletto* (1851), *La Traviata* (1853) e *La forza del destino* (1862). Piave destacou-se por sua habilidade em adaptar obras literárias para o palco operístico, contribuindo para a intensidade dramática característica do repertório verdiano. Em 1867 sofreu um derrame que comprometeu sua saúde e interrompeu suas atividades profissionais. Comovido pela situação do amigo, Verdi prestou-lhe apoio financeiro até sua morte, ocorrida em Milão, em 1876.
Peça musical:	*La Traviata* (1853), ópera de Giuseppe Verdi com libreto de Francesco Maria Piave inspirado em *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, provocou controvérsia ao retratar temas contemporâneos e criticar os valores da sociedade burguesa. A trama acompanha o amor entre Alfredo Germont e a cortesã Violeta Valéry, mulher que desafia os padrões morais de sua época. Ao abandonar a vida mundana para viver com Alfredo, Violeta vê sua felicidade ameaçada pela pressão social representada por Giorgio Germont, pai do jovem, que a convence a sacrificar o relacionamento em nome da honra familiar. O

	abandono leva Alfredo a humilhá-la publicamente, sem conhecer a verdade. Consumida pela tuberculose e pelo sofrimento, Violeta enfrenta seus últimos dias em profunda solidão. No desfecho, Verdi enfatiza sua dimensão humana e moral: arrependido, Germont pede perdão, e a protagonista é finalmente reconhecida como uma mulher generosa e digna. Sua morte simboliza redenção e denuncia a hipocrisia da sociedade que a condenou.
Letra em italiano:	VIOLETTA Amato Alfredo, O gioia! ALFREDO O mia Violetta, O gioia! Colpevol sono, So tutto, o cara! VIOLETTA lo so che alfine reso mi sei! ALFREDO Da questo palpito, S'io t'ami impara, Senza te esistere più non potrei. VIOLETTA Ah s'anco in vita m'hai ritrovata, Credi che uccidere non può il dolor. ALFREDO Scorda l'affanno, donna adorata, A me perdona e al genitor. VIOLETTA Ch'io ti perdoni? La rea son io: Ma solo amor tal mi rendè. ALFREDO e VIOLETTA Null'uomo o demon, angiol mio, Mai più dividermi potrà da te. ALFREDO Parigi, o cara, noi lasceremo, La vita uniti trascorreremo. De' corsi affanni compenso avrai, La tua salute rifiorirà. Sospiro e luce tu mi sarai, Tutto il futuro ne arriderà. VIOLETTA Parigi, o caro, noi lasceremo,

	La vita uniti trascorreremo. ALFREDO Sì. VIOLETTA De' corsi affanni compenso avrai, La mia salute rifiorirà. Sospiro e luce tu mi sarai, Tutto il futuro ne arriderà. Ah, non più! A un tempio, Alfredo, andiamo, Del tuo ritorno grazie rendiamo. *vacila* (Opera Guide, [2026]).
Letra em português:	VIOLETTA Alfredo, amado! Oh, que alegria! ALFREDO Oh, minha Violetta! Oh, que alegria! Como sou culpado, Mas agora, queridíssima, eu sei de tudo! VIOLETTA Eu só sei que tenho você de volta! ALFREDO Julgue o quanto eu te amo Pelas batidas do meu coração! Não posso mais viver sem você! VIOLETTA Que você ainda me encontre viva Significa que a tristeza não pode matar. ALFREDO Esqueça a dor, amada, Perdoe a mim e ao meu pai. VIOLETTA Que eu deva te perdoar Quando sou eu a culpada? Mas foi o amor que me fez assim. ALFREDO e VIOLETTA Nem homem, nem diabo, meu anjo, Jamais separarão você de mim novamente. ALFREDO Nós deixaremos Paris, minha queridíssima, Juntos passaremos pela vida.

	Em recompensa por suas tristezas passadas, Você florescerá em saúde novamente. Sopro de vida, raio de sol você será para mim, Todos os anos vindouros sorrirão para nós. VIOLETTA Nós deixaremos Paris, minha queridíssima, Juntos passaremos pela vida. ALFREDO Sim. VIOLETTA Em recompensa por tristezas passadas, Eu florescerei em saúde novamente. Sopro de vida, raio de sol você será para mim, Todos os anos vindouros sorrirão para nós. Ah, não mais! Vamos à igreja, Alfredo, E daremos graças pelo seu retorno. *(Hesita)*
Partitura disponível em:	VERDI, Giuseppe. *Parigi o cara.* Boston: Oliver Ditson, 1856. 1 partitura. Disponível em: https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/RIUBIULJMAOLF8O. Acesso em: 29 abr. 2026.

4.43. *Minha terra tem palmeiras*, de João Gomes Júnior (com letra de Gonçalves Dias)

Compositor:	João Gomes de Araújo Júnior (1868–1963) foi maestro, compositor, educador e importante articulador do ensino musical brasileiro. Filho do maestro João Gomes de Araújo, formou-se no Real Conservatório de Milão, onde estudou com Cesare Dominicetti e Giuseppe Mascude. De volta ao Brasil, destacou-se como professor e administrador da educação musical em São Paulo, lecionando na Escola Normal Caetano de Campos e exercendo o cargo de Inspetor Especial de Música do Estado. Reconhecido por suas práticas pedagógicas inovadoras, contribuiu para a renovação do ensino de música nas escolas. Como compositor, produziu obras sacras e profanas, incluindo as óperas *Foscarina* e *Dom Casmurro*. Em 1912, realizou estudos na Europa sobre organização do ensino musical, experiência que influenciou seus métodos didáticos e publicações pedagógicas. Cofundador do Instituto Musical de São Paulo, é considerado um dos pioneiros do orfeão escolar no Brasil e autor de importantes tratados de teoria musical (Gilioli, 2003, p. 101).
Poeta:	Antônio Gonçalves Dias (1823–1864) foi poeta, dramaturgo, etnógrafo e um dos principais representantes do Romantismo brasileiro. Nascido em Caxias, no Maranhão, estudou Direito na Universidade de Coimbra, em Portugal, período em que iniciou sua produção literária. De volta ao Brasil, destacou-se pela valorização da natureza, do indígena e da identidade nacional, tornando-se um dos maiores expoentes do indianismo romântico. Entre suas obras mais conhecidas estão *Primeiros Cantos* (1846), *I-Juca-Pirama* e a célebre *Canção do Exílio*, que se tornou um dos poemas mais emblemáticos da literatura brasileira. Além da atividade literária, trabalhou como professor, pesquisador e funcionário público, dedicando-se também ao estudo das culturas indígenas. Faleceu tragicamente em 1864, aos 41 anos, quando o navio *Ville de Boulogne*, que o trazia de volta ao Brasil, naufragou próximo à costa do Maranhão. Sua obra exerceu profunda influência na construção da literatura e da identidade cultural brasileiras (Bosi, 2017).
Peça musical:	*Minha terra tem palmeiras* é uma canção composta por João Gomes Júnior sobre versos da célebre *Canção do Exílio* (1843), de Gonçalves Dias. Integrada ao repertório escolar brasileiro das primeiras décadas do século XX, a obra foi concebida com finalidade educativa e cívica, em sintonia com os ideais de formação patriótica então presentes no ensino público. A música traduz em linguagem simples e acessível o sentimento de saudade e exaltação da pátria expresso no poema, preservando suas imagens mais conhecidas, como as palmeiras e o canto do

	sabiá. Destinada frequentemente ao canto coral infantil e aos orfeões escolares, a peça contribuiu para difundir a poesia de Gonçalves Dias entre gerações de estudantes. Sua escrita melódica clara e de fácil assimilação favoreceu ampla utilização em escolas brasileiras, tornando-a um exemplo representativo da produção pedagógica e nacionalista de João Gomes Júnior (Gilioli, 2003).
Letra:	Minha terra tem palmeiras Onde canta o sabiá; As aves que aqui gorjeiam Não gorjeiam como lá. Nosso céu tem mais estrelas, Nossas várzeas têm mais flores, Nossos bosques têm mais vida, Nossa vida mais amores. Em cismar, sozinho, à noite, Mais prazer encontro eu lá; Minha terra tem palmeiras Onde canta o sabiá. Minha terra tem primores Que tais não encontro eu cá; Em cismar, sozinho, à noite, Mais prazer encontro eu lá. Minha terra tem palmeiras Onde canta o sabiá... Não permita Deus que eu morra Sem que eu volte para lá; Sem que desfrute os primores Que não encontro por cá; Sem que ainda aviste as palmeiras Onde canta o sabiá. (Tupinambá; Dias, s. d.)
Partitura disponível em:	TUPINAMBÁ, Marcelo; DIAS, Gonçalves. *Minha terra tem palmeiras*: canção do exílio. Rio de Janeiro: Sampaio Araujo & Cia., [s.d.]. 1 partitura. Voz e piano. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Minha_terra_tem_palmeiras_(Tupinamb%C3%A1%2C_Marcelo. Acesso em: 28 fev. 2026.

REFERÊNCIAS DAS FICHAS DAS MÚSICAS

ALMANAQUE Folha. *Mozart.* São Paulo: Folha de S.Paulo, [s.d.]. Disponível em: http://almanaque.folha.uol.com.br/musicamozart.htm. Acesso em: 26 fev. 2026.

ANDERSEN, Hans Christian. *Ich liebe dich:* Op. 5, no. 3. Tradução de Franz von Holstein. Música de Edvard Grieg. [S. l.]: The LiederNet Archive, 2026. Disponível em: https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=25637&SettingId=28913. Acesso em: 2 mar. 2026.

ASSOCIAÇÃO LÍRICA PIER ADOLFO TIRINDELLI. *Pier Adolfo Tirindelli.* Conegliano Veneto: [s.d.]. Disponível em: https://www.tirindelli.net/pat.it.html. Acesso em: 26 fev. 2026.

BABBAR, Lara Janek. Análise musical para a interpretação da arietta "Voi che sapete", n.12, Le Nozze di Figaro, k492, de W. A. Mozart. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 4. 2008, São Paulo. *Anais* do IV SIMCAM. São Paulo, 2008.

BAZOT, Eugène. *Vous dansez, marquise.* Música de Jean Eugène Gaston Lemaire. [S. l.]: The LiederNet Archive, [2026]. Disponível em: https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=2305. Acesso em: 27 fev. 2026.

BERBERT, Álisson Carvalho; SOUZA, Bruna Caroline de. Concerto para violino n. 7, op. 76, de Charles-Auguste De Bériot: uma análise das características da Escola Franco-Belga. *In*: NAS NUVENS... CONGRESSO DE MÚSICA, 2., 2016. *Anais* [...]. [S. l.: s. n.], 2016. Disponível em: https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/sites/5/2020/11/2016-03-Concerto-para-violino-n.-7-op.-76-de-Charles-Auguste-De-Be%CC%81riot.pdf. Acesso em: 3 abr. 2026.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 52ª. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

BOSTRIDGE, Ian; DUARTE, Luís. *A bela Moleira de Schubert.* Programa. 12 jan. 2024. Disponível em: https://www.ccb.pt/wp-content/uploads/2023/06/RP_Folha-de-Sala-Ian-Bostridge-e-Luis-Duarte.pdf?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 23 maio 2026.

BUZZI, Roberta. *La lirica in musica di Ada Negri*. 2011 - Università degli Studi di Milano, Milano, 2011. Disponível em: https://www.retedelledonne.org/images/inserimenti/4fe1e20a1e891-%28NEGRI%20ADA%29%20ROBERTA%20BUZZI%20-%20GIULIANA%20NUVOLI%2C%20La%20lirica%20in%20musica%20di%20Ada%20Negri%20.Tesi%20di%20laurea.pdf? Acesso em: 23 maio 2026.

CAPOUL, Victor; SILVESTRE, Armand. Berceuse de Jocelyn. *The LiederNet Archive*, 19 jan. 2004. Disponível em: https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=20843. Acesso em: 1 abr. 2026.

COUTINHO, Joice Rafaela; SANTOS, Mauro Camilo de Chatal. O acalanto na canção de câmara brasileira no século XX: resgate, análise, edição prática e elaboração de um álbum de partituras com 10 canções. In: CONGRESSO NAS NUVENS, 11., 2025. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2025. Disponível em: https://musica.ufmg.br/nasnuvens/wp-content/uploads/sites/5/2025/12/134-O-Acalanto-na-cancao-de-camara-brasileira-no-seculo-XX-resgate-analise-edicao-pratica-e-elaboracao-de-um-album-de-partituras-com-10-cancoes.pdf. Acesso em: 26 fev. 2026.

DE CRESCENZO, Constantino. *Dulce primavera Dolce Aprile!:* Barcarola per pianoforte. Op. 123. Concepción: Archivo Luis David Cruz Ocampo / Universidad de Concepción, [*s. d.*].

Disponível em: https://archivoldco.udec.cl/index.php/CL-UDEC-ALDCO-011-AM-01-CPPCHZ-CB-005#:~:text=Alcance%20y%20contenido.%20Barcarola%20para%20piano%20del,ondulante%20que%20imita%20el%20movimiento%E2%80%A6%20Read%20more. Acesso em: 1 abr. 2026.

ENCYCLOPÆDIA Britannica. *Charles-Auguste de Bériot.* [S. l., [20--?]. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Charles-Auguste-de-Beriot. Acesso em: 3 abr. 2026.

ENCYCLOPÆDIA Britannica. *Edvard Grieg.* [S. l., [20--?]. Disponível em: https://www-britannica-com.translate.goog/biography/Edvard-Grieg. Acesso em: 2 mar. 2026.

ENCYCLOPÆDIA Britannica. *Frédéric Chopin.* [Chicago]: Encyclopædia Britannica, [2024]. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Frederic-Chopin. Acesso em: 28 abr. 2026.

ENCYCLOPÆDIA Britannica. *Lorenzo da Ponte.* [Chicago]: Encyclopædia Britannica, [2024]. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Lorenzo-Da-Ponte. Acesso em: 30 maio 2026.

ENCYCLOPÆDIA Britannica. *Wilhelm Müller.* [Chicago]: Encyclopædia Britannica, s. d. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Wilhelm-Muller. Acesso em: 30 maio 2026.

ENGLISH NATIONAL OPERA. *Ludwig van Beethoven.* [S. l.], [s. d.]. Disponível em: https://www-eno-org.translate.goog/people/ludwig-van-beethoven/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=tc. Acesso em: 1 abr. 2026.

EZUST, Emily (ed.). *Villanelle (I have seen the swallow fly over).* Texto original de Frédéric van der Elst; tradução de Luk Laerenbergh. The LiederNet Archive, [entre 1995 e 2003]. Disponível em: https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=5361. Acesso em: 29 abr. 2026.

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS/CPDOC. *Antônio Carlos Gomes* (verbete). s. d. Disponível em: https://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/GOMES,%20Carlos.pdf. Acesso em: 7 mar. 2026.

GARIBALDI, Bárbara Bueno. *Tutto è follia nel mondo*: aspectos analíticos da ópera *La Traviata de Giuseppe Verdi*. 2017. 72 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/19971/2/B%C3%A1rbara%20Bueno%20Garibaldi.pdf. Acesso em: 29 abr. 2026.

GILIOLI, Renato de Souza Porto. João Gomes Júnior e a educação musical na escola paulista. *Revista Brasileira de História da Educação*, v. 3, n. 5, 2003.

GUIA da Música Clássica. *Se tu m'ami / Se sospiri* (supostamente de Giovanni Battista Pergolesi). [S. l.], 16 abr. 2008. Disponível em: https://guiadamusicaclassica.blogspot.com/2008/04/se-tu-mami-se-sospiri-supostamente-de.html. Acesso em: 28 fev. 2026.

HORTÊNCIO, Luciano. Nos galhos da nossa fantasia, cada um de nós tem sua aranha. *Jornal GGN,* 7 dez. 2015. Disponível em: https://jornalggn.com.br/cultura/nos-galhos-da-nossa-fantasia-cada-um-de-nos-tem-sua-aranha/. Acesso em: 27 fev. 2026.

HUSSEY, Dyneley; KERMAN, Joseph. Giuseppe Verdi. In: *Encyclopædia Britannica.* Chicago: Encyclopædia Britannica, [2026]. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Giuseppe-Verdi. Acesso em: 29 abr. 2026.

IMSLP. *Joaquín Valverde. Clavelitos.* [S. l., s. d.]. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Clavelitos_(Valverde%2C_Joaqu%C3%ADn. Acesso em: 5 mar. 2026.

IMSLP. *Luigi Arditi. Il bacio.* [S. l., s. d.]. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Il_bacio_(Arditi%2C_Luigi. Acesso em: 28 fev. 2026.

IMSLP. *Villanelle. Dell'Acqua, Eva.* [s. l., s. d.]. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Villanelle_(Dell'Acqua%2C_Eva). Acesso em: 30 maio 2026.

ITALICA. *Funiculì, Funiculà*: conheça a história e o significado da música. [S. l.]: Italica, [202-?]. Disponível em: https://italica.com.br/funiculi-funicula/. Acesso em: 2 mar. 2026.

LE JOURNAL des femmes. *Comptine Berceuse de Mozart*. s. d. Disponível em: https://hugolescargot.journaldesfemmes.fr/comptines-enfants/berceuses/37245-berceuse-de-mozart/?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 23 maio 2026.

LEIN, Edward. *Donaudy*: O del mio amato ben (Perduto incanto). [S. l.]: Google Sites, [20-?]. Disponível em: https://sites.google.com/site/edwardlein/Home/translations/donaudy-o-del-mio-amato-ben-perduto-incanto. Acesso em: 2 mar. 2026.

LETRAS.MUS. Romantismo e natureza em "Ständchen" de Franz Schubert. Belo Horizonte: Studio Sol, [2026?]. Disponível em: https://www.letras.mus.br/franz-schubert/standchen-serenata/significado.html. Acesso em: 27 fev. 2026.

LOZANO, Miriam Perandones. El rey español del tango argentino: Quinito Valverde, paradigma de compositor de la industria musical de comienzos del siglo. *Anuario Musical,* v. 20, n. 78, p. 151-166, ene.-dic. 2023.

MACDONALD, Hugh. Grieg, Edvard. In: SADIE, Stanley (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001.

MAROCHI JÚNIOR, Mario Luiz. *A Sertaneja de Brazílio Itiberê*: uma análise formal e interpretativa. 74f. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/server/api/core/bitstreams/f18bf261-d382-444d-a079-0844024fcdd6/content. Acesso em: 29 abr. 2026.

MCKAY, Elizabeth Norman. *Franz Schubert*: a biography. Oxford: Oxford University Press, 1996. Disponível em: https://academic.oup.com/book/53320. Acesso em: 27 fev. 2026.

MÜLLER, Wilhelm. *Ungeduld.* Música de Franz Schubert. [S. l.]: Schubertsong.uk, [20--?]. Disponível em: https://www.schubertsong.uk/text/ungeduld/. Acesso em: 2 mar. 2026.

MUSIMED. *Pier Adolfo Tirindelli*. Primavera: melodia para canto soprano ou canto tenor e piano. Buenos Aires: Ricordi Americana, [19--]. 1 partitura (5 p.). Disponível em: https://www.musimed.com.br/partituras/canto/canto-soprano/o-primavera-edicao-antiga-64473-p51783. Acesso em: 27 fev. 2026.

MUSIXMATCH. Amapola. Versão gravada por Roberto Carlos. [S. l.]:. Disponível em: https://www.musixmatch.com/es/letras/Roberto-Carlos/Amapola-Vers%C3%A3o-Remasterizada. Acesso em: 5 mar. 2026.

OPERA-ARIAS.COM. *Voi che sapete | Le Nozze di Figaro | Wolfgang Amadeus Mozart*. [S. l.], [2019?]. Disponível em: https://www.opera-arias.com/mozart/le-nozze-di-figaro/voi-che-sapete/. Acesso em: 8 abr. 2026.

OPERA GUIDE. *La Traviata.* [S. l.], [2026]. Disponível em: https://opera-guide.ch/highlights/show_highlight.php?id=995&oper_id=396&uilang=de. Acesso em: 29 abr. 2026.

PHILADELPHIA CHAMBER MUSIC SOCIETY. *Stefano Donaudy.* [S. l.]: PCMS, [20--?]. Disponível em: https://www.pcmsconcerts.org/composer/stefano-donaudy/. Acesso em: 2 mar. 2026.

SABER CULTURAL. *Amapola. José Maria Lacalle*. [Letra de música]. Intérprete: Andrea Bocelli. Saber Cultural, [s.d.]. Disponível em: https://www.sabercultural.com.br/template/musicas/BocelliAndreaAmapola.html. Acesso em: 5 mar. 2026.

SCHWARM, Betsy. Hungarian Rhapsody No. 2. In: *Encyclopædia Britannica*. Chicago: Encyclopædia Britannica, [2026]. Disponível em: https://www.britannica.com/topic/Hungarian-Rhapsody-No-2. Acesso em: 29 abr. 2026.

SEARLE, Humphrey. Franz Liszt. In: *Encyclopædia Britannica.* Chicago: Encyclopædia Britannica, [2026]. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Franz-Liszt. Acesso em: 29 abr. 2026.

SILVA, Angela Caetano da. *Análise da composição A Sertaneja (1869) de Brasílio Itiberê*: sua importância para o nacionalismo brasileiro e suas influências. 2014. 49 f. Monografia (Bacharelado em Música) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014. Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/xmlui/bitstream/handle/1884/86647/R_G_Angela_Caetano_da_Silva.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 29 abr. 2026.

SOFIA Philharmonic. *Luigi Arditi.* Sofia: Sofia Philharmonic, [20--]. Disponível em: https://sofiaphilharmonic.com/en/authors/luigi-arditi-en/. Acesso em: 28 fev. 2026.

THE LIEDERNET ARCHIVE. *Vous dansez, marquise.* s. d. Disponível em: https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=2305&utm_. Acesso em: 15 maio 2026.

THE LIEDERNET ARCHIVE. *Io ti vidi.* [S. l.], 11 set. 2021. Disponível em: https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=383080. Acesso em: 3 abr. 2026.

THE MOZART PORTAL. *Fantasia No. 3 in D minor (K.397).* [S. l.], [s. d.]. Disponível em: https://www.mozartportal.com/no/composition/kv-397-fantasia-no-3-in-d-minor. Acesso em: 1 abr. 2026.

TIRINDELLI, Pier Adolfo. *Amore, amor!.* [Letra de música]. Genius, [s.d.]. Disponível em: https://genius.com/Pier-adolfo-tirindelli-amore-amor-lyrics. Acesso em: 5 mar. 2026.

TIRINDELLI, Pier Adolfo. *O Primavera*: o Primavera libera e gioconda. [S. l.]: 2025. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/634013763/dokumen-tips-o-primavera-eoe-oee-o-primavera-pier-adolfo-tirindelli-o-primavera-libera. Acesso em: 27 fev. 2026.

VERLAG, G. Henle. *Hungarian Rhapsody No. 11.* Munique: G. Henle Verlag, [2026]. Disponível em: https://www.henle.de/us/Hungarian-Rhapsody-no.-11/HN-1714. Acesso em: 29 abr. 2026.

VILA, Karyni Danielly da Silva da. *Hans Sitt*: conexões entre o 1º volume dos 100 Etüden für die Violine, op. 32, e o Student's Concertino nº 1, op. 104. 2016. 42f. Monografia (Trabalho de

Conclusão de Curso de Licenciatura em Educação Musical) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2016.

VIQUIPÈDIA: l'enciclopèdia lliure. *Jean Eugène Gaston Lemaire*. [S. l.: Wikimedia Foundation], 2025. Disponível em: https://ca.wikipedia.org/wiki/Jean_Eug%C3%A8ne_Gaston_Lemaire. Acesso em: 27 fev. 2026.

WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. *Amapola* (song). [S. l.]: Fundação Wikimedia, 2024. Disponível em: https://en-wikipedia-org.translate.goog/wiki/Amapola_(song)?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=tc. Acesso em: 26 fev. 2026.

WIKIPÉDIA, the free encyclopedia. *Auguste Durand.* [S. l.]: Wikimedia Foundation, s. d. Disponível em: https://en.Wikipédia.org/wiki/Auguste_Durand. Acesso em: 1 abr. 2026.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. *Carl Bohm.* São Francisco: Wikimedia Foundation, s. d. Disponível em: https://en-Wikipédia-org.translate.goog/wiki/Carl_Bohm?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=tc. Acesso em: 3 abr. 2026.

WIKIPÉDIA, l'enciclopedia libera. *Costantino de Crescenzo.* [*S. l.*]: Wikimedia Foundation, s. d. Disponível em: https://it.Wikipédia.org/wiki/Costantino_De_Crescenzo. Acesso em: 1 abr. 2026.

WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. *Eva Dell'Acqua.* [S. l.]: Wikimedia Foundation, s. d. Disponível em: https://en.Wikipédia.org/wiki/Eva_Dell%27Acqua. Acesso em: 29 abr. 2026.

WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. *Exsultate, jubilate*. [S. l.]: Wikimedia Foundation, 2026. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Exsultate,_jubilate. Acesso em: 29 abr. 2026.

WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. *Für Elise.* [S. l.]: Wikimedia Foundation, 2026. Disponível em: https://pt.Wikipédia.org/wiki/F%C3%BCr_Elise. Acesso em: 28 abr. 2026.

WIKIPÉDIA, the free encyclopedia. *Gertrude's Dream Waltz.* [S. l.]: Wikimedia Foundation, s.d. Disponível em: https://en-Wikipédia-org.translate.goog/wiki/Gertrude%27s_Dream_Waltz?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=tc. Acesso em: 28 abr. 2026.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. *Giovanni Paisiello.* Flórida: Wikimedia Foundation, s. d. Disponível em: https://en.Wikipédia.org/wiki/Giovanni_Paisiello. Acesso em: 2 abr. 2026.

WIKIPÉDIA, the free encyclopedia. *Hans Sitt.* [San Francisco, CA]: Wikimedia Foundation, s. d. Disponível em: https://en.Wikipédia.org/wiki/Hans_Sitt. Acesso em: 21 abr. 2026.

WIKIPÉDIA: the free encyclopedia. *Joaquín Valverde Sanjuán.* [S. l.]: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Joaqu%C3%ADn_Valverde_Sanju%C3%A1n. Acesso em: 26 fev. 2026.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. *Jocelyn* (Ópera). [*S. l.*]: Wikimedia Foundation, s. d.. Disponível em: https://en-Wikipédia-org.translate.goog/wiki/Jocelyn_(opera)?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=tc#Recordings. Acesso em: 1 abr. 2026.

WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. *Joseph M. Lacalle*. Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: https://en-wikipedia-

org.translate.goog/wiki/Joseph_Lacalle?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=tc . Acesso em: 26 fev. 2026.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. *Jules Massenet.* Flórida: Wikimedia Foundation, s. d. Disponível em: https://en.Wikipédia.org/wiki/Jules_Massenet. Acesso em: 2 abr. 2026.

WIKIPÉDIA, la enciclopedia libre. *La Tartine de Beurre.* Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/La_tartine_de_beurre. Acesso em: 1 abr. 2026.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. *Le Cid (Ópera).* Flórida: Wikimedia Foundation, s. d. Disponível em: https://en-Wikipédia-org.translate.goog/wiki/Le_Cid_(opera)?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=tc. Acesso em: 2 abr. 2026.

WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. *Ludwig Rellstab.* [S. l.]: Wikimedia Foundation, s. d. Disponível em: https://simple.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Rellstab. Acesso em: 2 mar. 2026.

WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. *Luigi Denza.* [S. l.]: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: https://en-wikipedia-org.translate.goog/wiki/Luigi_Denza?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=tc. Acesso em: 2 mar. 2026.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. *Nel cor più non mi sento.* Flórida: Wikimedia Foundation, s. d. Disponível em: https://en.Wikipédia.org/wiki/Nel_cor_pi%C3%B9_non_mi_sento. Acesso em: 2 abr. 2026.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. *Pablo de Sarasate.* São Francisco: Wikimedia Foundation, s. d. Disponível em: https://pt.Wikipédia.org/wiki/Pablo_de_Sarasate#CITEREFThe_Larousse_Encyclopedia_of_Music1982. Acesso em: 9 abr. 2026.

WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. *Piano Sonatas n. 19 and 20 (Beethoven).* [S. l.]: Wikimedia Foundation, [s. d.]. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Piano_Sonatas_Nos.*19_and_20*(Beethoven. Acesso em: 1 abr. 2026.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. *Salvatore Cardillo.* São Francisco: Wikimedia Foundation, s. d. Disponível em: https://en-Wikipédia-org.translate.goog/wiki/Salvatore_Cardillo?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=tc. Acesso em: 3 abr. 2026.

WIKIPÉDIA, the free encyclopedia. *Santa Lucia (song).* San Francisco: Wikimedia Foundation, s. d. Disponível em: https://en.Wikipédia.org/wiki/Santa_Lucia_(song. Acesso em: 3 abr. 2026.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. *Sonata para piano n.º 11 (Mozart).* Flórida: Wikimedia Foundation, 2024. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sonata_para_piano_n.%C2%BA_11_(Mozart. Acesso em: 1 abr. 2026.

WIKIPEDIA: the free encyclopedia. *Sileso Lao* [São Francisco, CA: Wikimedia Foundation], 2025. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Lao_Silesu. Acesso em: 27 fev. 2026.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. *Teodoro Cottrau.* São Francisco: Wikimedia Foundation, s. d. Disponível em: https://en-Wikipédia-

org.translate.goog/wiki/Teodoro_Cottrau?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=tc. Acesso em: 3 abr. 2026.

WIKIPÉDIA, the free encyclopedia. *Vladimir Rebikov.* São Francisco: Wikimedia Foundation, s. d. Disponível em: https://en.Wikipédia.org/wiki/Vladimir_Rebikov. Acesso em: 3 abr. 2026.

WIKIPÉDIA: the free encyclopedia. *Waltzes, Op. 69 (Chopin).* [S. l.]: Wikimedia Foundation, s. d. Disponível em: https://en.Wikipédia.org/wiki/Waltzes,_Op.*69*(Chopin). Acesso em: 28 abr. 2026.

WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. *Waltz in C-sharp minor, Op. 64, No. 2 (Chopin).* [S. l.]: Wikimedia Foundation, s. d. Disponível em: https://en-Wikipédia-org.translate.goog/wiki/Waltz_in_C-sharp_minor,_Op._64,_No.*2*(Chopin)?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=tc. Acesso em: 28 abr. 2026.

WIKIPÉDIA, the free encyclopedia. *Zigeunerweisen.* São Francisco: Wikimedia Foundation, s. d. Disponível em: https://en-Wikipédia-org.translate.goog/wiki/Zigeunerweisen?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=tc. Acesso em: 9 abr. 2026.

WREN, Malcolm. *Ständchen, D 957/4: Serenade*. Londres: Schubert Song Texts, 2026.