

”OS AMIGOS PRECISAM NOTÍCIAS SUAS!”¹: REDES DE SOCIABILIDADES NA
CORRESPONDÊNCIA ATIVA DE LIDDY CHIAFFARELLI MIGNONE PARA MÁRIO DE
ANDRADE

*Inês de Almeida Rocha**

RESUMO: A correspondência ativa da educadora musical Liddy Chiaffarelli Mignone para o escritor modernista Mário de Andrade constitui objeto deste trabalho, que busca refletir sobre o circuito de sociabilidade no qual ela estava inserida e de que forma o convívio que manteve com intelectuais e músicos de seu tempo se reflete nos trabalhos desenvolvidos por ela em Educação Musical. O tratamento histórico das fontes de pesquisa - a correspondência, os manuscritos e as publicações da educadora - possibilita pensar sobre as práticas pedagógicas de um período e contribuir para pesquisa em História da Educação Musical no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Liddy Chiaffarelli Mignone; História da Educação Musical no Brasil; Correspondência

ABSTRACT: The active correspondence of the musical educator Liddy Chiaffarelli Mignone to the writer Mário de Andrade constitutes the subject of this work whose aim is to provide reflection on the social environment Ms. Mignone belonged to and how her living side by side with the intellectuals and musicians of her time influenced her work. The historical data used as sources of this research – the educator’s correspondence, manuscripts and publications – make it possible to think about the pedagogical approaches of that time and also contribute to the development of the research on the History of Musical Education in our country.

KEYWORDS: Liddy Chiaffarelli Mignone; History of Musical Education; correspondence

¹ Correspondência escrita em 31 de janeiro de 1940. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2008.

* Doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da UERJ, integrante da linha de pesquisa Instituições, Práticas Educativas e História, orientada pela Prof^ª. Dr. Ana Chrystina Venancio Mignot e pertencente ao quadro de professores de Educação Musical do Colégio Pedro II: ines.rocha@oi.com.br

(...) Acho que não contei a você que o Portinari esteve aqui em casa com a Maria na ocasião que os “Américan *ilegível*” vieram com a Vera Pereira e na semana passada fomos lá uma tarde ver os trabalhos novos dele. Os seus ouvidos devem ter tinido de tanto falamos em você! Ele tem coisas lindíssimas, cada vez mais assustadoras de ousadas e ao mesmo tempo harmoniosas de cores e de movimento! O Manoel estava lá e veio jantar aqui. O Portinari “e.*ilegível*” “ontem com a família, calcule o pequeno preso 3 dias naquela gaióla, coitado dele e dos outros passageiros! ___ A reforma vai se desenvolvendo fantasticamente: O Villa sempre em ebulição como um vulcão, o Sá Pereira vendo o lado burocrático, o Mignone, com os pés na terra, no seu eterno ceticismo! Trio interessante, não se pode negar, qual deles terá razão no fim? ___²

Ao escrever para o escritor Mário de Andrade, a educadora musical Liddy Chiaffarelli Mignone revela seu cotidiano e dá notícias dos amigos que estão no Rio de Janeiro, um grupo que se reunia no apartamento do casal Mignone, no mesmo prédio que Mário de Andrade morara em 1939. O casal Portinari, Manuel Bandeira, Antonio de Sá Pereira e esposa, Heitor Villa-Lobos, o pianista Tomás Teran e sua esposa Mariateresa, se encontram em troca de afetos e idéias. As missivas revelam uma rede de sociabilidade que em muitos momentos tinham sua casa como o centro de referência do grupo. Reuniões regadas com muita música e acompanhadas de pratos especiais preparados pela anfitriã. Espaços de encontros entre intelectuais representam um ambiente necessário para o desenvolvimento de idéias:

O convívio entre intelectuais, como a leitura, é fundamental para o desenvolvimento de idéias e sensibilidades. Para escrever, pintar, compor, etc., o intelectual precisa estar envolvido em um circuito de sociabilidade que, ao mesmo tempo, o situe no mundo cultural e lhe permita interpretar o mundo político e social de seu tempo. Por isso afirma-se que não é tanto a condição de intelectual que desencadeia uma estratégia de sociabilidade e, sim ao contrário, a participação numa rede de contatos é que demarca a específica inserção de um intelectual no mundo cultural. Intelectuais são, portanto, homens cuja produção é sempre influenciada pela participação em associações, mais ou menos formais, e em uma série de outros grupos, que se salientam por práticas culturais de oralidade e/ou escrita (GOMES, 2004, p.51).

Nesse sentido, o registro escrito que revele particularidades desse espaço ganha importância para a pesquisa histórica e possibilita refletir sobre a rede de relações que envolvem intercâmbio intelectual, artístico e afetivo.

Cartas são, pois, uma prática de escrita que integra a produção de textos de muitos intelectuais, especialmente aqueles que viveram até meados do século XX, quando outros meios de comunicação, como o telefone, ainda não estavam disponíveis. A correspondência pessoal entre intelectuais é, sobretudo nesses casos, um espaço revelador de suas idéias, projetos, opiniões, interesses e sentimentos. Uma escrita de si que constitui e reconstitui suas identidades pessoais e profissionais no decurso da troca de cartas (GOMES, 2004, p.51-52).

Considerando a relevância deste tipo de fonte para a produção de conhecimento, estabeleci como objeto desse trabalho a correspondência ativa de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade buscando refletir sobre o circuito de sociabilidade no qual a educadora musical estava inserida e de que forma o convívio que manteve com intelectuais e músicos de seu tempo se reflete nos trabalhos desenvolvidos por ela em Educação Musical. Jacques Revel propõe que a *história*

² Correspondência escrita em 27 de julho de 1941. Arquivo Mário de Andrade, IEB da USP, catalogação: MA-C-CPL, nº 2025.

social deve estar atenta aos indivíduos percebidos em suas relações com outros indivíduos, a multiplicidade dos espaços e dos tempos, a meada das relações nas quais se inscreve (1998, p.21). Com essa perspectiva me volto para as missivas entre os dois amigos.

A educadora esteve à frente de diversos projetos pedagógicos realizados na década de 1930 a 1960. Filha do professor de piano Luigi Chiaffarelli, nascida em 09 de maio de 1891 na cidade de São Paulo, iniciou seus estudos de música e línguas com o pai. Casou-se com o compositor e professor de piano Agostino Cantù e teve um casal de filhos. O menino faleceu ainda criança e sua filha lhe deu dois netos. Até a década de 30, viveu em um ambiente cultural refinado de sua cidade natal, se apresentando como cantora, e participando de grupos como a Sociedade Symphonica de São Paulo que organizava diversos concertos, patrocinados por senhoras da alta sociedade paulistana, como se pode observar nos programas desses concertos. Em 1933 transfere-se definitivamente para o Rio de Janeiro com seu segundo marido, o compositor Francisco Mignone. Sua atuação profissional ganha grande dimensão em sua vida a partir de então.

Mário de Andrade foi um intelectual de muitas facetas. Há o escritor, poeta, ensaísta, jornalista, folclorista, teórico da arte, líder da Semana de Arte Moderna de 22; há o pensador, referência para artistas e músicos de seu tempo e também o músico: cantor, pianista, compositor efêmero, musicólogo e professor de estética do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

O tratamento histórico da correspondência ativa da educadora para o escritor, possibilita pensar sobre as práticas pedagógicas de um período e de seus agentes, pois *cartas constituem-se em documentos que permitem compreender itinerários pessoais e profissionais de formação, seguir a trama de afinidades eletivas e penetrar em intimidades alheias* (MIGNOT, 2002, p. 116). Ao escrever o missivista encurta distâncias, aproxima, e mais que isso:

A carta não apenas aproxima, mas fala a respeito de quem a escreve e revela sempre algo sobre quem a recebe, permitindo aquilatar a intensidade do relacionamento entre os missivistas. Escrever cartas é, para muitos, além de uma emoção, uma forma de ousar, de ser transparente e vulnerável com a pessoa que se convida a participar desse processo, porque estamos escrevendo para alguém. Como resultado, constrói-se a confiança, cresce a intimidade. (BASTOS, CUNHA, MIGNONT, 2002, p. 06).

A correspondência ativa de Liddy Chiaffarelli Mignone está arquivada dentre a correspondência do fundo pessoal de Mário de Andrade, pertencente ao Instituto de Estudos Brasileiro (IEB) da Universidade de São Paulo (USP) e apenas recentemente foi disponibilizada para consulta³. Mário de Andrade deixou um pedido em seu testamento para que o conjunto de cartas que ele guardava cuidadosamente, preservando a intimidade de seus amigos e correspondentes, ficasse lacrado durante 50 anos. Dentre esta documentação, juntamente com um grande número missivas, constam as cartas escritas pela educadora, datadas entre 1937 e 1945. Perfazem um total de 93 documentos, sendo 88 cartas, um telegrama, dois bilhetes e um cartão. Decorrido o prazo do pedido do escritor e a organização dos documentos, dedico em minha pesquisa de Doutorado, interesse especial a essa fonte.

Para esse trabalho, além da correspondência referida, outros registros da prática de escrita da educadora serão considerados, tais como, suas publicações⁴, seus manuscritos⁵ e cópias datilografadas pertencentes a seu acervo. O período dessa correspondência, dentre os poucos trabalhos na área da História da Educação Musical no Brasil, tem sido o que mais vem despertando

³ A catalogação eletrônica da correspondência de Mário de Andrade está parcialmente concluída e encontra-se disponível em: www.ieb.usp.br.

⁴ Liddy Chiaffarelli Mignone publicou dois livros sobre sua metodologia. O primeiro, escrito com Marina Lorenzo Fernandez, data de 1947 e o segundo, de 1962.

⁵ Parte do acervo da educadora pertence ao Conservatório Brasileiro de Música-Centro Universitário e encontra-se em fase de organização. Nele constam diversos tipos de manuscritos e cópias datilografadas que registram seu pensamento pedagógico.

o interesse de pesquisadores por causa da grande repercussão no país do projeto do canto orfeônico implantado por Villa-Lobos nas escolas públicas, entretanto, esses estudos pouco vêm analisando trabalhos de outros educadores, contemporâneos ao compositor. Até mesmo pesquisas da área de Educação Musical têm privilegiado aspectos relacionados à aplicação de determinadas metodologias no ensino da música, à formação de professores, à prática instrumental e vocal em escolas, ao ensino formal/não formal e às práticas no Ensino Fundamental e Médio, em detrimento dos estudos históricos. Por outro lado, a análise histórica vem ganhando interesse, sendo também utilizada como complemento de outras análises, ganhando espaço em capítulos de teses e dissertações, ou subitens de textos acadêmicos. Com isso, esse texto busca contribuir para a pesquisa em História da Educação no Brasil, ampliando o conhecimento sobre as práticas pedagógicas.

MODERNISTAS ENGAJADOS EM PROJETOS EDUCACIONAIS

Em seu círculo de sociabilidade, a educadora mantinha contato com diversos músicos, poetas e artistas plásticos modernistas, mas principalmente o grande amigo do casal Mignone: Mário de Andrade. Assim como diversos intelectuais desse período, Mário de Andrade também esteve envolvido com arte, educação e pesquisa. Os trabalhos e pesquisas desenvolvidas pelo escritor quando esteve à frente do Departamento de Cultura de São Paulo evidenciam seu envolvimento com projetos culturais e educacionais.

A amizade com Mário de Andrade já existia antes da educadora se transferir para o Rio de Janeiro, pois o professor de estética do Conservatório Dramático Musical conviveu nessa Instituição com Agostino Cantù, primeiro marido de Liddy Chiaffarelli. Arquivada no mesmo acervo do IEB, a correspondência entre os dois professores já apresenta a presença dela na assinatura de cartão postal enviado em viagem do casal a Milão durante o ano de 1927. Agostino Cantù escreve em italiano ao colega de trabalho e a educadora assina ao lado do marido: Liddy Cantù. A discreta assinatura não evidencia a mesma proximidade que as cartas posteriores revelam:

Mario ingrato...mas querido!

Pensamos tanto em você, esperando sempre alguma notícia, nada! Hontem, antes de partir, telefonei para a sua casa e assim consegui o seu endereço e noticias um tanto vagas. Escreva, seu malandro, os amigos precisam noticias suas! Hontem a noite na reunião dos amigos, você fez uma falta atroz! Conte como você vae, o que está fazendo, quaes os projetos etc. Não esqueça da gente! Um abraço

Ti-Liddy⁶

Foi com a vinda de Mário de Andrade para a cidade carioca em 1939 que a amizade se fortalece. Para Francisco Mignone o contato com o escritor foi fundamental para dar uma guinada em suas composições e inscrevê-lo como um dos grandes expoentes da música nacionalista brasileira. Quanto à Liddy Chiaffarelli, o apoio do amigo pode ter sido decisivo para sua aceitação no meio musical carioca. Deixar sua cidade natal, separar-se de seu primeiro marido, morar em outra cidade distanciando-se de sua filha, foram fortes rupturas em sua vida. Ao chegar no Rio de Janeiro, vivencia um ambiente muito diferente daquele que estava habituada. Se por um lado foi estimulante e levou-a a se projetar profissionalmente, pode-se imaginar que o acolhimento e reconhecimento dos profissionais nesse novo circuito social foi importante para que ela desenvolvesse esses trabalhos.

⁶ Correspondência escrita em 31 de janeiro de 1940. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP, catalogação: MA-C-CPL, n.º 2008.

Mário de Andrade foi mentor intelectual de diversos músicos de seu tempo, seja como professor e como amigo, sua opinião era valorizada. Alguns embates e posicionamentos contundentes ficaram conhecidos e tiveram importância para muitos compositores. Um desses embates se refere a Francisco Mignone. Quando este compositor retornou de seu período de estudos na Itália e sua ópera *L'Innocente* foi apresentada em São Paulo, Mário de Andrade faz duras críticas, sensibilizando o jovem compositor. Neves analisa as transformações que ocorrem a partir desse confronto:

Seu estilo se tornará mais puro, mais essencial, sem perder, entretanto, sua comunicabilidade direta e contagiante. E isto fará com que Mário de Andrade cultive uma grande admiração por este compositor, vendo nele condições para tornar-se o “compositor do povo”. A perfeição da técnica de Mignone minha justamente contrabalançar-se com uma certa carência imaginativa e com sua prodigiosa facilidade de assimilação de tudo que ouvia, levando-o por caminhos nem sempre muito originais. (NEVES, 1981, p. 65)

Liddy e Mário foram grandes amigos. A correspondência da educadora evidencia o afeto e amizade e conversa sobre música, arte, literatura e educação musical, além de assuntos triviais do cotidiano. A educadora, além de traduções de alemão que realizava para o amigo, lia atentamente seus artigos. Considerando que o contato de Mário de Andrade com os músicos que mais refletem suas idéias e seu trabalho de orientação dos jovens compositores se fazia através de contato pessoal e através de cartas (NEVES, 1981, p. 46), pode-se imaginar que esta amizade e a troca de missivas foi importante também para o desenvolvimento da idéias da educadora sobre música e educação musical.

Três compositores nacionalistas faziam parte do círculo de convivência da educadora: Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez e Heitor Villa-Lobos. Esses compositores pertencem a uma geração que deu um novo caráter à iniciativas anteriores no sentido de se firmar uma nacionalidade brasileira musical. José Maria Neves ao analisar a música do século XX afirma que os movimentos musicais da primeira metade desse século

pretendiam combater o desvio inconseqüente (segundo seus adeptos) das normas tradicionais, libertar a música brasileira da dominação européia pela descoberta de uma linguagem artística essencialmente nacional e aproximar o produto musical da sensibilidade das massas, em clara orientação populista (NEVES, 1981, p.10)

O que insere a produção destes compositores em uma categoria nacionalista, e em uma fase singular do nacionalismo na música brasileira, é o uso característico do folclore. Diferentemente dos compositores de gerações precedentes, muito mais marcados por matrizes da música européia nas quais os raros elementos de cunho nacional aparecem timidamente nas temáticas de óperas, como em *Guarani* e *Lo Schiavo* de Carlos Gomes, ou em citações de melodias folclóricas utilizadas com formas e estilo de compor na linguagem erudita européia, como em *Sertaneja* de Brasílio Itiberê, ou uma semelhança com a modinha em algumas árias, semelhança suspeita uma vez que a própria modinha também apresenta reflexos das canções européias. Em ambos os casos, o tratamento musical destes elementos é eminentemente determinado pelas escolas italianas e francesas, principalmente, sem que se possa caracterizar esta música como sendo brasileira, a não ser por considerar a nacionalidade dos compositores, já que os elementos sonoros não a diferenciam muito da música da Europa. A música destes compositores se volta para o universo da cultura popular, dando um outro tratamento, sintetizando elementos musicais da música culta, imbricados com ritmos, intervalos, escalas, harmonias e formas populares. Enquanto Carlos Gomes faz o índio Peri na ópera *O Guarani* cantar uma ária tipicamente italiana, Francisco Mignone em seu bailado *Maracatu de Chico Rei* apresenta, além da temática, ritmos, timbres,

sonoridades que localizam no tempo e no espaço esta música tamanho sincretismo entre seus elementos da música culta e da música popular.

Uma discussão que José Miguel Wisnik traz sobre matrizes populares utilizados neste período é que para esses compositores nacionalistas o *povo bom-rústico-ingênuo do folclore* que eles valorizam e buscam inspiração difere de um outro que causa estranheza: as massas urbanas e uma produção emergente da indústria cultural em expansão:

A atlântida folclórica desse “fundo musical anônimo” fundia a música ibérica, sagrada e profana, católica e carnavalesca (ligada a antigos festejos pagãos) com a música negra e indígena, promovendo a magia (animismo ritual “dionisíaco” e feitiçaria), o trabalho (ativando as potências corporais), a festa, o jogo e a improvisação.

O problema é que o nacionalismo musical modernista toma a autenticidade dessas manifestações como base de sua representação *em detrimento das movimentações da vida popular urbana porque não pode suportar a incorporação desta última*, que desorganiza a visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional.

O popular pode ser admitido na esfera da arte quando, olhado à distância pela lente da estetização, passa a caber dentro do estojo museológico das suítes nacionalistas, mas não quando, rebelde à classificação imediata pelo seu próprio movimento ascendente e pela sua vizinhança invasiva, ameaça entrar por todas as brechas da vida cultural, pondo em xeque a própria concepção de arte do intelectual erudito (Wisnik, 1983^a, p. 133).

Segundo Wisnik, o nacionalismo musical deste período rejeita a música popular urbana comercial, a erudita seja a europeizante ou a de vanguarda radical, pois faz parte de uma perspectiva que ao conjugar o nacional e o popular, cria um espaço de autonomia nacional e de resistência contra o avanço da modernidade capitalista. Esta concepção nacionalista na música modernista brasileira está imersa na *luta por uma elevação estético-pedagógica do país, que resultasse da incorporação e sublimação da rusticidade do folclore (o povo “ingênuo”), e aplacasse através da difusão da cultura alta a agitação urbana (o povo “deseducado”) a que os meios de massa (especialmente o rádio) davam trela* (Wisnik, 1983, p.134). Neste contexto ganha espaço o projeto orfeônico de Villa-Lobos:

Agitada (*médium* por excelência do carnaval popular) e apaziguadora (portadora de um *ethos* educativo, caldeado das fontes folclóricas para a arte erudita), a música é percebida como lugar estratégico na relação do Estado com as maiorias iletradas do país, *lugar a ser ocupado* pelas concentrações corais, pela prática disciplinadora cívico artística do orfeão escolar, pelo “samba da legitimidade” (que, desmentindo toda a sua tradição, exalta as virtudes do trabalho e não as da malandragem). No entanto, como a música popular é um espaço de resistência mais forte do que sua emulação cívico-patriótica, além do que ocupando uma posição relativamente ofensiva no cenário cultural brasileiro urbano-moderno, o resultado não será na verdade uma conversão do “carnaval” ao “dia da Pátria”, mas a instauração da movimentada cena da político-chanchada populista, onde há lugar para o senador gagá dançar seu samba (como na cena famosa da *Terra em transe*). (Wisnik, 1983^a, p. 135)

Para Villa-Lobos, *nenhuma outra arte exerce sobre as camadas populares, influência tão poderosa como a música*; e, em seu projeto, ela deveria concorrer para o *levantamento do nível artístico e da Independência da Arte no Brasil* (VILLA-LOBOS, 1937, p.10). O canto orfeônico tinha como objetivos a disciplina, a educação cívica moral e artística. Este projeto, implantado nas escolas públicas de todo o país, foi concebido para uma coletividade e preconizava a prática do canto em grupo, promovendo grandes concentrações de pessoas cantando a uma ou mais vozes, concretizando o encontro de grandes massas, unificadas na música:

As demonstrações civico-orfeônicas não podem ser consideradas como exibições recreativas ou artísticas, pelo menos neste período de formação de compreensão da disciplina coletiva da multidão. Elas visam tão somente provar o progresso cívico das escolas, pois a nossa gente, talvez em consequência de razões raciais, de clínica, de meio, ou dos poucos séculos da existência do Brasil, ainda não compreende a importância da disciplina coletiva dos homens (VILLA-LOBOS, 1937, p. 12-13).

Enquanto Villa-Lobos difundia o canto orfeônico nas escolas públicas, a Iniciação Musical ganhava espaço no Rio de Janeiro, e, posteriormente, em diversas cidades de São Paulo, como Campinas, Rio Claro, Santos e a própria capital.

Em 1936, Oscar Lorenzo Fernandez – compositor, maestro e professor de harmonia da Escola Nacional de Música - a frente de um grupo de professores, fundou uma escola de música: a Sociedade Civil Conservatório Nacional de Música. Um ano após a sua criação, mudaria para o nome que tornou esta escola conhecida em todo o país: Sociedade Civil Conservatório Brasileiro de Música (CBM)⁷. O grupo era formado pelos seguintes professores: Amália Fernandez Conde, Antonieta de Souza, Ayres de Andrade, Roberta Gonçalves de Souza Brito e Rossini Costa Freitas. Imbuídos do objetivo de renovar o ensino musical no país, esses professores de música conciliavam suas atividades no magistério com a produção artística, tendo todos eles sido premiados com a Medalha de Ouro, que laureava músicos pelo seu destaque no meio artístico brasileiro, entregue pela Escola Nacional de Música⁸. O Conservatório Brasileiro de Música constituiu-se como uma sociedade cooperativada, na qual os professores fundadores da escola detinham a maioria das cotas da sociedade, e os professores que foram sendo convidados a trabalhar passavam, também a comprar cotas, tornando-se sócios. Esse sistema favoreceu o acúmulo de capital para investimentos e construção de um patrimônio, possibilitando, também, uma forma diferenciada de relação trabalhista, uma vez que os professores que ali trabalhavam faziam parte da sociedade.⁹ A estrutura, facilitava a criação de novas propostas educacionais, como analisa José Maria Neves:

Dotado de maior maleabilidade administrativa, pelo fato mesmo de ser independente do esquema universitário e do serviço público oficial, este Conservatório oferecia todos os cursos previstos em lei e ministrados pela escola oficial, aos quais se acrescentavam inúmeros cursos livres, que não tinham lugar no ensino oficial. É neste Conservatório que Hans-Joaquim Koellreutter ministrará seus cursos de “Estética Musical” e de “Técnica Dodecafônica” (a partir de 1939); (NEVES, 1981, p.63)

Por convite de Oscar Lorenzo Fernandez, Liddy Chiaffarelli Mignone começa lecionando piano nesta instituição e participa, juntamente com o pianista, ensaísta e professor Antonio de Sá Pereira da criação do Curso de Iniciação Musical em 1937. Sá Pereira pretendia aplicar no Brasil as idéias do educador suíço Émile Jaques-Dalcroze que estavam sendo divulgadas na Europa e em 1931, participa da comissão que preparou uma reforma no ensino da Escola Nacional de Música, juntamente com o compositor Luciano Gallet e Mário de Andrade. Apesar de ter conseguido incluir no programa de reformas uma cadeira intitulada Método Dalcroze, essas reformas não se efetivaram. Foi no Conservatório Brasileiro de Música que obteve espaço e condições para tal intento (SÁ PEREIRA, 1949, p. 6). O Curso de Iniciação Musical se apropriava das idéias do Método Dalcroze, e de outros métodos de educação musical europeus, tais como, Maurice Chevais,

⁷ Atualmente é denominado: Conservatório Brasileiro de Música – Centro Universitário.

⁸ As informações sobre a história da Instituição, currículo dos fundadores, cursos e principais atividades desenvolvidas pelo Conservatório Brasileiro de Música foram retiradas do texto introdutório da agenda comemorativa dos 60 anos de fundação do CBM.

⁹Entrevista concedida por Guilherme Figueiredo, em 24 de abril de 1985, para a Pesquisa coordenada pela professora Cecília Conde, intitulada *Perspectivas da Metodologia em Educação Musical no Brasil*.

Edgar Willems, Gunther e Carl Orff. Tanto Sá Pereira quanto Liddy Chiaffarelli, haviam realizado diversas viagens à Europa e estavam em contato com o que havia de mais recente e inovador no campo do ensino de música.

A apropriação destas idéias, contudo, reflete o caráter de reflexividade da modernidade na qual estavam inseridos, reflexividade esta que esteve marcada pela dualidade: ruptura com parâmetros estabelecidos e busca pelo novo. Mais do que adoção do novo pelo novo, a reflexividade da modernidade inclui a reflexão sobre o caráter desta reflexão (GIDDENS, 1991, p.43). Oswald de Andrade diria: *Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago. (...) Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti* (TELES, 1987, p.353-360). Da mesma forma, os educadores buscaram no estrangeiro a fonte para o novo. Absorveram e transformaram metodologias, vingativa e antropofagicamente (FUKS, 1990, p.101). Mário de Andrade preconizava, na perspectiva antropofágica que cunhava a criação artística desse período, que *a reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa* (ANDRADE, 1972, p.26). De uma maneira geral, mudanças e inovações sempre estiveram relacionadas ao termo moderno. Pode-se traduzi-lo como sendo uma tendência à oposição, à ruptura com o antigo, com o já consagrado, com o passado e uma valorização do novo, do presente, uma atração em direção ao futuro. Segundo Argan, a arte do início do século, a arte moderna, refletia a necessidade de uma cultura se desenvolver em novas direções, superando suas próprias conquistas (1987, p.49).

Em carta para Mário de Andrade, Liddy Chiaffarelli Mignone revela:

Pensei que você fosse aproveitar esses 3 feriados para dar uma “voadinha” até cá, mas o Sá Pereira me disse ter carta sua na mão fallando nisso. Ele, com certeza, mandará a você notícias sobre o vosso nosso concurso e sobre o curso que iniciaremos com as 30 crianças que escolhemos das 104 que se inscreveram. Creio que vai ser um trabalho bem interessante e útil para nós _____. (Rio de Janeiro, 03/05/1937)¹⁰

Com essas palavras, escreve ao amigo contando sua vontade de vê-lo e também sobre sua nova atividade profissional. Em poucas palavras faz referência à parceria, ao concurso que Sá Pereira estava prestando para a Escola Nacional de Música que fixa o professor à cidade do Rio de Janeiro, ao processo de seleção para admitir crianças para o novo curso, ao grande interesse que esse curso já despertava e à sua expectativa diante do novo trabalho. Esse teste selecionava crianças com maior domínio de execução rítmica e melódica, por meio de teste no qual ela deveria repetir ritmos batidos e a entoação de melodia executados pelo professor ou professora avaliadora. Não há registro que possibilite identificar os motivos pelos quais esse processo de seleção acontecia, e tanto pode ser considerada a possibilidade de que o motivo fosse uma questão de estrutura da escola, espaço para receber os alunos, horários disponíveis, opção por iniciar o curso com um número menor de crianças, ou mesmo uma concepção de que se deveria privilegiar crianças consideradas pelos testes como sendo mais musicais.

Durante um ano os dois professores trabalharam juntos, até que Sá Pereira assumiu a cadeira para a qual tinha feito o concurso na Escola Nacional de Música conseguindo, posteriormente, implantar também o Curso de Iniciação Musical nessa Instituição.

Graças à amizade que cultivaram, a colaboração entre os dois professores se manteve durante muito tempo¹¹, entretanto, os dois cursos foram ganhando características diferenciadas. A Iniciação Musical oferecida na Escola Nacional de Música esteve sempre voltada para a formação

¹⁰ Arquivo Mário de Andrade, Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP), catalogação: MA-C-CPL, 1991 (1)

¹¹ Entrevista com Ligia Mignone - sobrinha de Francisco Mignone, ex-aluna e colaboradora de Liddy Chiaffarelli - em sua residência, na cidade de Campinas, no dia 11 de dezembro de 2006.

de músicos, pois era oferecido em uma escola vocacional. O Curso de Iniciação Musical desenvolvido pela educadora se preocupava com um ensino individualizado e voltado para a utilização da música na formação integral do aluno:

O curso de Iniciação Musical não é e nunca deve ser um curso de teoria musical, mesmo quando aliviado por processos modernizantes, mas sim uma atividade musical baseada no interesse e nas necessidades da criança, desenvolvendo, a par da sua musicalidade, a sua atenção, a disciplina espontânea, servindo como meio de afirmação de sua personalidade (MIGNONE, s.d., p.1).

Contrastava com a proposta mais totalizante do canto orfeônico, que padronizava o ensino da música sem observar particularidades, regionalismos. Muito embora também lançasse mão de composições que dialogavam com a música folclórica, um mesmo repertório era escolhido para todas as escolas cantarem e se prepararem para as grandes concentrações, padronizando a prática musical. Na Iniciação Musical, o folclore era repertório fundamental utilizado nas aulas: canções infantis, cantigas de roda, acalantos, danças, brinquedos cantados, canções conhecidas das crianças e professoras.

Apesar de ter surgido em uma escola vocacional, a Iniciação Musical, contudo, não ficou restrita apenas a este segmento, sendo levada também para a escola de formação geral e outros segmentos. Em todos estes espaços a prática musical objetivava despertar e desenvolver a potencialidade musical do aluno. Para tal, a figura do professor com sólida formação era valorizada:

Tôda pessoa que entra em contacto com uma criança, exerce uma influência sobre ela e está implicitamente envolvida em sua vida emocional, em sua educação, na sua adaptação ao meio, portanto, o professor necessita de um preparo muito sério. Conhecer música, no nosso caso, não basta, apesar dêste conhecimento ser o intermediário que dará à criança a parcela maior na sua educação integral (MIGNONE, 1963, p.13).

A educadora preconizava que a música deveria ser um meio para o desenvolvimento harmonioso da personalidade das crianças, proporcionando um equilíbrio emocional e contribuindo para a integração social (MIGNONE, 1956, p.6). A música agiria, atingindo diretamente a sensibilidade da criança:

Tenho fé profunda nas possibilidades que a música apresenta para a integração do ser humano na convivência com os seus semelhantes. A sua importância está nas duas possibilidades que encerra: a exteriorização e a interiorização. Nos sentimentos mais profundos e secretos que todos temos - equilibrando-os. A exteriorização salutar para uma criança que canta, dança, toca na Bandinha agindo como verdadeira terapêutica musical. A interiorização de sentimentos que vieram à tona durante esta execução e que retorna ao intimismo, sublimado, deixando um bem-estar psíquico e físico que a nada é comparável (MIGNONE, 1963, p.10).

Destaca-se nesta metodologia, portanto, a importância delegada ao aspecto da prática musical, do *agir musicalmente* (MIGNONE, 1955, p.68) e a fundamentação teórica baseada em aspectos psicológicos das atividades musicais. A educadora aponta o desenvolvimento da musicalidade do aluno como prioridade, no entanto, ressalta como consequência desta prática musical o desenvolvimento de aspectos extra-musicais, tais como: a *atenção*, a *disciplina espontânea* e a *afirmação de sua personalidade*. Muito embora destacasse a importância da música para o desenvolvimento do aluno como um todo, sua grande preocupação era *como dar à criança, em primeiríssimo lugar, a alegria de viver a música, e os meios de se expressar por seu*

intermédio (MIGNONE, [1953-1960], p.1)¹². Para tal utilizava diversos jogos e brinquedos musicais além de um amplo repertório de músicas folclóricas.

Ao escrever para o amigo ela conta sobre seus alunos: *Eu sempre ocupada com minha ninhada. Ganhei: agora uma bonequinha que fez 4 anos há dias e que é fenomenalmente musical! É uma coisa “passionante” ir acompanhando o que será o desenvolvimento desta creaturazinha e procurar não atrapalhar a natureza tão sabia!*¹³

Esta preocupação caracterizou seus cursos de maneira diferenciada, apontando caminhos para seu trabalho, além do projeto inicial. A proposta dos primeiros anos do Curso de Iniciação Musical foi sendo reavaliada e passando por um processo de mudanças em seus objetivos e alunos a que se destinava o curso, chegando, também, a desenvolver trabalhos com música para crianças portadoras de necessidades especiais. Os cursos foram primeiramente implantados em uma escola vocacional, mas ganharam com o tempo outros espaços de ensino de música, como escolas de formação geral, ensino infantil e fundamental, clubes, hospitais, instituições terapêuticas e programas de rádio e televisão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Pé direito, Mario!!
Até breve, sim?
Liddy*¹⁴

Cartas me despertam um verdadeiro fascínio. A magia do envelope fechado, a curiosidade da leitura, o mistério que o movimento de abrir e desdobrar as folhas provocam são como um ímã e movem meu interesse. O trabalho com cartas é complexo, mas rico em possibilidades. As palavras que buscam diminuir distâncias revelam também, muito sobre aquele que escreve e aquele para quem se escreve. Palavras que falam de um tempo, de um círculo social, de um circuito de idéias de uma rede de amizades, afetos e pensamentos.

As décadas de 30 e 40 representam um período de efervescência no movimento de educação musical que se disseminou pelo país. Fazer música para educar, para disciplinar, para expandir a personalidade, para equilibrar o desenvolvimento integral da criança, para servir a uma ideologia nacionalista, para musicalizar. Muitas funções, muitos objetivos, sintonizados com um projeto de modernidade que no Brasil ganha contornos expressivos de nacionalismo e de construção da pátria. Diversos intelectuais desse período defendiam propostas educacionais, e culturais como base para essa construção da nação.

As reflexões aqui traçadas foram dinamizadas pela busca do que há em comum entre seus contemporâneos e do que se destaca nas propostas pedagógicas por eles desenvolvidas. Situando a educadora musical em uma rede de relações de amizade, afetos, trocas de idéias que são importantes para se compreender melhor os trabalhos de educação musical desenvolvidos por ela.

¹²Manuscrito de Liddy Chiaffarelli Mignone pertencente ao arquivo do Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro. A data provável foi atestada pelo conteúdo do texto que se refere ao Centro de Estudos fundado em 1952.

¹³ Correspondência escrita em 17 de novembro de 1940. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP, catalogação: MA-C-CPL, n° 2012.

¹⁴ Bilhete escrito em 25 de junho de 1940. Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP, catalogação: MA-C-CPL, n° 2011.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, M. de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 2ª. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- ARGAN, G. C. As Fontes da Arte Moderna. *Novos Estudos CEBRAP*, nº18, set., p.49-56. Rio de Janeiro, 1987.
- BASTOS, M. H. C.; CUNHA, M. T. S.; MIGNOT, A. C. V. Laços de papel. In: BASTOS, M. H. C.; CUNHA, M. T. S.; MIGNOT, A. C. V. (org.). *Destino das Letras: história, educação e escrita epistolar*. Passo Fundo: UPF, 2002. p. 05-09.
- ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA ERUDITA E POPULAR. São Paulo: Art Editora Ltda, 1977. 2 V., v. 1.
- FUKS, R. *O Discurso do Silêncio*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1991.
- GIDDENS, A.. *As conseqüências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1991.
- GOMES, A. de C. Em família: a correspondência entre Oliveira Lima e Gilberto Freyre. In: GOMES, Â. de C. (org.). *Escrita de Si: escrita da História*. Rio de Janeiro: FGV, 2004. p. 51-75.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- MIGNONE, L. C.; FERNANDEZ, M. L. *Iniciação Musical: Treinos de Ouvido, Ritmo e Leitura*. Rio de Janeiro: Edições Tupy, 1947.
- MIGNONE, L. C. O que foi e o que é um Curso de Iniciação Musical Infantil do Conservatório Brasileiro de Música. *Revista CBM*. Rio de Janeiro, Ano I, nº1, out./nov./dez., 1955. p. 68-69.
- MIGNONE, L. C. Ensaio sobre a importância da Música na vida de toda criança. In: I CONGRESSO BRASILEIRO DE ARTES, 1., 1958, Rio de Janeiro. (cópia mecanográfica).
- MIGNONE, L. C. *Guia para o professor de recreação musical*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1961.
- MIGNONE, L. C. Música e Educação. *Boletim da Associação Brasileira de Recreação*, Ano II, nº 7, jan./fev./mar, p.10-13. Rio de Janeiro, 1963.
- MIGNONE, L. C. *Iniciação Musical*. Rio de Janeiro, s.d. (cópia mecanográfica).
- MIGNOT, A. C. V. Artesãos da palavra: cartas a um prisioneiro político tecem redes de idéias e afetos. In: BASTOS, M. H. C.; CUNHA, M. T. S.; MIGNOT, A. C. V. (org.). *Destino das Letras: história, educação e escrita epistolar*. Passo Fundo: UPF, 2002. p. 115-136.
- NEVES, J. M. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

R. T. de L. A escola Souza Lima como centro de cultura de arte musical do Estado. *A Gazeta*, 19 fev. São Paulo, 1960.

REVEL, J. *Jogos de Escalas: a experiência da microanálise*. Tradução Dora Rocha. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

ROCHA, I. de A. *Liddy Chiaffarelli Mignone: reconstruindo sua trajetória*. 1997. Dissertação (Mestrado) - Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro.

SÁ PEREIRA, N. J. A. de. *Iniciação Musical: histórico, finalidades e características essenciais do curso*. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio-Rodrigues & C., 1949. Tese (de concurso à cadeira de Iniciação Musical) - Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, Rio de Janeiro.

VILLA-LOBOS, H. *O Ensino Popular da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1937.

WISNIK, J. M. Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo) In: SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira: música*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.129-191.

WISNIK, J. M. *O Coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. 2.ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.