



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

ANA LUIZA LEMOS TOMICH

**LYDIA HORTÉLIO, UMA MENINA DO SERTÃO:
EDUCAÇÃO MUSICAL NA CULTURA DA CRIANÇA**

Salvador
2016

ANA LUIZA LEMOS TOMICH

**LYDIA HORTÉLIO, UMA MENINA DO SERTÃO:
EDUCAÇÃO MUSICAL NA CULTURA DA CRIANÇA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Educação musical.

Orientador: Prof. Dr. Joel Barbosa

Salvador
2016

T657 Tomich, Ana Luiza Lemos

Lydia Hortélio, uma menina do Sertão: educação musical na cultura da criança /Ana Luíza Lemos Tomich. -- Salvador, 2015.

130 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Joel Barbosa.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-graduação em Música) --
Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2015.

1. Música – instrução e estudo. I. Hortélio, Lydia. II. Título.

CDD 780.7

ANA LUIZA LEMOS TOMICH

**LYDIA HORTÉLIO, UMA MENINA DO SERTÃO:
EDUCAÇÃO MUSICAL NA CULTURA DA CRIANÇA**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música. Programa de Pós-Graduação em Música, da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Área de concentração: Educação musical.

Aprovado em 31 de agosto de 2015.

Joel Luís da Silva Barbosa - Orientador _____
Doutor em Doctor of Musical Arts – DMA pela University of Whashington, Estados Unidos.
Universidade Federal da Bahia

Flavia Maria Chiara Candusso _____
Doutora em Música/Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Angela Elisabeth Lühning _____
Doutora em Vergleichende Musikwissenschaft pela Freie Universität Berlin, Alemanha.
Universidade Federal da Bahia

Mariana Carvalho Caribé de Araújo Pinho Mazzei _____
Mestre em Ciências/Saúde Coletiva/Musicoterapia pelo Instituto de Saúde de São Paulo IS/SP, Brasil.
Universidade do Estado da Bahia

Dedico esta dissertação às 'crianças eternas'
e à minha criança interior que me trouxe até aqui.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à vida, a Deus-pai-mãe-celestial e a todos os mestres que nos mostram o caminho de amor, paz e harmonia.

À Lydia Hortélio pela inspiração e consentimento da realização deste trabalho.

A equipe da Casa das Cinco Pedrinhas, pela colaboração com este trabalho. À Péo e a Lucas Lúdico pelo encontro inspirador na Casa Redonda.

Ao professor Joel Barbosa por se dispor a me orientar, e as professoras Flávia Candusso, Angela Luhning e Mariana Caribé por terem aceitado participar da banca e colaborar com a qualidade da dissertação.

A Escola de Música da UFBA e a FAPESP pela oportunidade, apoio e incentivo.

Aos amigos e amigas: Sara Abreu, Tatiana Sales, Luiza Meira, Lina Angélica, Ana Lu, Sara Maciel, Rachel de Moraes, Raquel Malara, Bia Simões, Lili Debrot, Alessandra Costa, Vera e Ademir, Léo Brasileiro, Eduardo Oliveira, Illa Benício, Andressa Ribeiro, Nara Barreto, Celso Hirata, Mel Sakamoto, Zé e Aude, Nane e Mirela, Cleverson Suzart, Patrícia Ferraz, Bia, Cássio Nóbrega, Carolina Rolim e Robson Barreto.

A Musicalização Infantil da UFBA e a Escola Pindorama, pela oportunidade de crescimento profissional e acolhimento.

Aos grupos em que pude brincar: Bantuquerê, Fulôrozeira, Samba das Moças, Bloco de Hoje à 8, Trio Fuxiqueiras, Grupo Botequim, Choro do Uirapuru, Grupo Zabelê, Babaçuê, Cangaceiros da Esperança e ao Armandinho Macêdo.

A minha mãe Bete, pelo amor e exemplo de determinação; a meu pai Drago, pelo amor e pela sensibilidade à música; a Gal, Daniel, Dorian, Gustavo, Eric, Larissa, Seu Vêi e Dona Lúcia, pelo amor e por compartilharmos nossas histórias de vida.

A Guilherme Ubiratan pelo amor, paciência e esperança de renovação e crescimento.

Para compor um tratado sobre passarinhos
É preciso por primeiro que haja um rio com árvores
e palmeiras nas margens.
E dentro dos quintais das casas que haja pelo menos
goiabeiras.
E que haja por perto brejos e iguarias de brejos.
É preciso que haja insetos para os passarinhos.
Insetos de pau sobretudo que são os mais palatáveis.
A presença de libélulas seria uma boa.
O azul é muito importante na vida dos passarinhos
Porque os passarinhos precisam antes de belos ser
eternos.
Eternos que nem uma fuga de Bach.

Manoel de Barros (2013, p. 373)

TOMICH, Ana Luiza L. Lydia Hortélio, Uma Menina do Sertão: educação musical na cultura da criança. 130 f. il. 2016. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RESUMO

Conhecer a história de vida da musicista, pesquisadora e educadora Lydia Hortélio, a importância de suas ideias e ações para a área da educação musical e refletir sobre formas de educação musical brasileira pautadas na cultura, a começar pelas manifestações da cultura da criança, é o objetivo deste trabalho. Como pesquisadora da cultura da criança e da cultura popular, Lydia Hortélio assume um papel importante de conscientização e de irradiação do nosso patrimônio cultural. Ela nos mostra que para preservá-lo devemos vivenciar os brinquedos de forma integrada, não fragmentando os elementos que constituem o fenômeno cultural. Partindo do pensamento do seu trabalho que agrega conceitos e propostas para a educação musical no Brasil, a principal questão que norteou esta pesquisa foi: Quais são os princípios de educação musical presentes nas práticas da cultura da criança apontados por Lydia Hortélio? Ao compreender a história da infância e suas manifestações culturais, podemos reconhecer a importância de se considerar no campo da educação musical “a voz da criança”, ou seja, seu modo de fazer, vivenciar e produzir música.

Palavras-chave: Lydia Hortélio. Cultura da criança. Educação Musical.

TOMICH, Ana Luiza L. Lydia Hortélio, A Girl From The Wilderness: music education in children's culture. 130 f. il. 2016. Dissertation (Master's Degree) – School of Music, Federal University of Bahia, Salvador, 2016.

ABSTRACT

The goal of this work is to become familiar with the life history of the musician, researcher, and educator Lydia Hortélio, the importance of her ideas and actions to the area of music education, and to reflect upon the methods of Brazilian music education based on culture, starting with manifestations of children's culture. As a researcher of children's culture and popular culture, Lydia Hortélio takes on an important role of awareness and edification of our cultural heritage. She shows us that to "conserve it" we should live and play with it in an integral way without breaking apart the elements that make up the cultural phenomenon. From her work's perspective that gathers concepts and proposals for music education in Brazil, the main question that directed this research was: What are the principles of music education that are present in the practice of children's culture indicated by Lydia Hortélio? By comprehending the history of childhood and its cultural manifestations, we are able to recognize its importance when taking into consideration "the child's voice" in music education, or in other words, the child's way of creating, living and producing music.

Keywords: Lydia Hortélio. Children's Culture. Music Education.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Foto 1	Meninas e brinquedo de mãos. Ilha de Itaparica/BA	xii
Foto 2	Lydia Hortélio, 2008	21
Foto 3	“Navegando rio acima” Criança indígenas. Brasil, 1980	25
Foto 4	“Didi e seus apitos” Fazenda grota Funda, 1983	28
Foto 5	Casa de Lydia - mostrando seus álbuns de fotografias, 2015	50
Foto 6	Casa de Lydia - mostrando suas transcrições, 2015	50
Foto 7	Oficina de Brinquedos da Cultura da Criança. Saubara/BA, 2010	51
Foto 8	“Fui à Bahia buscar o meu chapéu...” Crianças do NEASC Salvador/BA, 1980	53
Foto 9	NEASC, Salvador/BA, 1981	58
Foto 10	NEASC, Salvador/BA, 1980	58
Foto 11	Oficina de Brinquedo. São João Del Rey/MG, 1987	60
Foto 12	Festival de Inverno UFMG. São João Del Rey/MG, 1987	61
Foto 13	“Brincar e fazer” - Festival de Inverno UFMG. Diamantina/MG, 1985	63
Foto 14	“Brincar e fazer” - Festival de Inverno UFMG. Diamantina/MG, 1985	63
Foto 15	“Brincar e fazer” - Festival de Inverno UFMG. Diamantina/MG, 1985	63
Foto 16	Criança na natureza. Salvador/BA	66
Foto 17	Imagem do livro Uma Experiência em Educação, 1982	71
Foto 18	Capa do livro História de uma manhã, 1987	72
Foto 19	Capa do CD Céu, Terra, 51.....	81
Foto 20	Capa do DVD A Criança com Vida	84
Foto 21	Capa do DVD O Quintal das Crianças, 2012	84
Foto 22	“Gato Preto Maranhão” Serrinha/BA	89
Foto 23	Oficina de Brinquedo. São João Del Rey/MG, 1987	95
Foto 24	“Errou, pisou na linha!” Serrinha/BA, 1969	101
Foto 25	“Os Cavaleiros do Céu” Lençóis/BA, 1983	102
Foto 26	Oficina de Brinquedo. São João Del Rey/MG, 1986	110
Foto 27	“Lázaro: um labirinto...” Salvador/BA, 1980	111
Foto 28	Barquinhos da Vila de Conceição. Ilha de Itaparica/BA, 2006	111
Foto 29	Balão Galinha, Casa Redonda - Carapicuíba/SP, 2005	112
Foto 30	Fazenda Grota Funda. Serrinha/BA, 1968	113
Foto 31	Oficina de Brinquedo. Festival de Inverno UFMG. São João Del Rey/MG, 1987.....	118
Foto 32	Oficina de Brinquedo, São João Del Rey/MG, 1987	119
Foto 33	“O ABC...” (Carlinha e Elisa). Salvador / BA, 1980	119
Foto 34	Oficina de Brinquedo, Diamantina/MG, 1985	120
Foto 35	Meninas e brinquedo de mãos. Saubara/BA, 2010	121
Foto 36	Oficina de Cultura da Criança, Saubara/BA	128

LISTA DE FIGURAS

1	Transcrição – “O Macaco Pisa o Milho”	44
2	Transcrição – “Borboletinha”	45
3	Escrito de Lydia Hortélio	70
4	Capa do CD Abra a Roda Tin Dô Lê Lê	73
5	Transcrição – “Eu morava na areia”	74
6	Capa do CD Ô, Bela Alice	76
7	Transcrição – “Ô, Bela Alice”	78
8	Capa do Livro/CD O Presépio ou O Baile de Deus Menino	79
9	Capa do DVD Mitã, 2013	86
10	Capa do DVD Tarja Branca, 2014	86
11	Transcrição – “O Besouro”	116
12	Transcrição – “Vai ver seu ninho, sabiá”	117

LISTA DE TABELAS

Tabela 1	Atividades realizadas no NEASC	57
Tabela 2	Mapa sonoro do álbum Abre a Roda Tin Dô Lê Lê	75

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 LYDIA HORTÉLIO, UMA MENINA DO SERTÃO	21
1.1 RETRATOS DE SUA INFÂNCIA	25
1.2 ESTUDOS EM MÚSICA	28
1.3 EXPERIÊNCIAS EM ETNOMUSICOLOGIA	35
1.4 EXPERIÊNCIAS EM EDUCAÇÃO	51
1.4.1 Casa da Criança no Centro de Artes da Paraíba Universidade da Paraíba	52
1.4.2 NEASC - Núcleo Experimental de Atividades Sócio culturais	53
1.4.3 “Oficina de Brinquedo” nos Festivais de Inverno da UFMG	61
1.4.4 A Criação do Curso Técnico de música do Colégio Estadual Deputado Manuel Novais	64
1.4.5 Oficina de Introdução à Cultura da Criança	66
1.5 CASA DAS CINCO PEDRINHAS	69
1.6 PUBLICAÇÕES.....	71
2 UMA PESQUISADORA DA CULTURA DA CRIANÇA	90
2.1 O BRINCAR, O FENÔMENO BRINQUEDO	102
2.2 A MÚSICA DA CULTURA DA CRIANÇA.....	113
2.3 REFLEXÕES SOBRE A PESQUISA DE LYDIA HORTÉLIO: POR UMA EDUCAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA	120
REFERÊNCIAS	128

Foto 1 – Meninas e brinqueado de mãos. Ilha de Itaparica/BA



Fonte: Foto Lydia Hortélio

INTRODUÇÃO

O tema escolhido neste estudo parte da identificação com o trabalho de Lydia Hortélio – musicista, educadora e etnomusicóloga, pesquisadora da cultura da criança e da cultura popular – e, também, da vontade de compreender suas ideias sobre educação musical. Por serem vastas as suas ações como pesquisadora e educadora, e profundo o seu estudo sobre a infância, pretende-se aqui desenvolver dois caminhos: primeiramente, relatar a sua trajetória de vida, sem o intuito de tecer uma análise biográfica, mas sim, pontuar os marcos de suas conquistas como educadora e pesquisadora e, posteriormente, discutir sobre a importância do seu trabalho de pesquisa para uma educação musical fundamentada na música da cultura infantil e da cultura popular. É oportuno esclarecer, desde já, que as expressões ‘cultura da criança’ e ‘cultura infantil’ utilizadas por Lydia Hortélio, é recorrente nesta dissertação para o esclarecimento e compreensão do que este fenômeno cultural representa para a pesquisadora.

Para um melhor entendimento da minha relação com o trabalho de Hortélio, descreverei brevemente o meu percurso na área da educação musical:

Antes de ingressar na universidade, eu já atuava como musicista, educadora e construtora de instrumentos musicais, e também fazia parte de grupos musicais que pesquisavam as manifestações populares tradicionais do Brasil. Em 2006, ingressei no curso de Percussão da Escola de Música da UFBA - Universidade Federal da Bahia. Durante este percurso, percebi que seria importante para a minha trajetória profissional cursar licenciatura em música, ampliando, assim, o meu campo de trabalho. Em 2008, fiz prova de transferência interna e dei início ao curso de Licenciatura em Música da UFBA, o qual concluí em 2012. Durante o curso fui bolsista do PIBID – Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência – sob a orientação da Prof^a Dr.^a Flávia Candusso, no qual pude observar e atuar como professora de música na Escola Municipal Olga Figueiredo de Azevedo, além de realizar uma oficina de construção de instrumentos com materiais alternativos. Durante o ano de 2010 e 2011, atuei como professora do curso de Musicalização Infantil do Projeto de Extensão da UFBA, coordenado pela Prof^a Dr.^a Angelita Brook. Paralelo a este projeto, realizei o estágio de conclusão de curso na Escola Municipal Martagão Gesteira, onde promovi aulas de música que auxiliavam no processo de alfabetização, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Angela Luhnig. Todas estas, foram experiências com crianças de 6 meses a 12 anos, e, desde então, tenho me especializado em trabalhar com esta faixa etária.

Neste mesmo ano em que ingressei no curso de licenciatura em música, foi aprovada a Lei 11.769/08, tornando a música conteúdo obrigatório na educação básica, promovendo significativas transformações e desafios para a área da educação musical no Brasil e trazendo promessas aos estudantes da educação básica e aos professores de música do país. Com isso, nossas reflexões giravam em torno de possíveis práticas pedagógicas para o ensino de música no contexto da escola regular brasileira. Diante das leis 10. 639/ 2003 e 11.645/ 2008, relativas à inserção da história e cultura africana, afrobrasileira e indígena nas escolas, nos deparamos com a diversidade cultural do nosso país e com a soberania da cultura europeia nos cursos superiores de música, seja no repertório, nos instrumentos musicais e nos métodos.

Nos dias de hoje, a maioria dos cursos superiores de música ainda seguem os moldes europeus, nos quais fragmentam a música em erudita e popular, deixando diversas vertentes da música brasileira fora das grades curriculares. De acordo com Penna (2010) tal dicotomia “tem se mantido e reproduzido histórica e culturalmente, sedimentando práticas culturais e valores sociais distintos, assim como formas próprias de ensino-aprendizagem, com seus espaços característicos”. (PENNA, 2010, p. 53)

Uma das minhas vivências mais significativas no curso de Licenciatura em Música da UFBA foi quando a Prof.^a Flávia Candusso, da disciplina Iniciação Musical II, pediu que lembrássemos de nossas brincadeiras musicais da infância. Apesar de ter brincado muito, eu não conseguia lembrar de nenhuma letra ou melodia completa dos brinquedos com música. Pouco tempo depois, conheci o CD Abre a Roda Tin Dô Lê Lê da pesquisadora Lydia Hortélio. Foi como um retorno à minha infância, pois ali estavam muitas brincadeiras que vivi. Logo depois, Lydia foi convidada pela Prof.^a Flávia Candusso para um encontro onde pudemos brincar e refletir sobre a presença da música na escola e a importância de se compreender a cultura da criança. A partir de então, a licenciatura em música ganhou mais sentido para mim.

No final da minha graduação realizei o estágio na Escola Municipal Martagão Gesteira, localizada no Engenho Velho de Brotas, bairro de classe média-baixa e um dos mais populosos da cidade de Salvador, habitado, na sua maior parte, por afrodescendentes. Durante o estágio, pude promover um trabalho de música e alfabetização numa turma do 3º ano do ensino fundamental, com a faixa-etária de 8 a 14 anos. Os caminhos tomados para que o ensino de música nesta escola se aproximasse do processo de alfabetização foi devido às dificuldades no processo de aquisição da leitura e escrita em que a maioria da turma se encontrava. Para isso, desenvolvi práticas musicais que foram utilizadas em sala de aula com o objetivo de desenvolver tanto a linguagem musical quanto a alfabetização. Analisando as reflexões de John

A. Sloboda (2008)¹ sobre as similaridades entre música e linguagem, com base nas teorias do lingüista Noam Chomsky e do musicólogo Heinrich Schenker, podemos ver que a música não está agindo apenas como ferramenta de auxílio à alfabetização, mas que existem pontos de convergência entre estas duas áreas e que elas podem ser desenvolvidas juntas.

Neste trabalho de conclusão de curso, o norte da minha fundamentação teórica foram as ideias da pesquisadora e educadora Lydia Hortélio, pois buscava uma identificação com a cultura musical e social das quais me deparava. Eu queria compreender o que era cultura da criança e como trabalhá-la em sala de aula. Porém, ao procurar textos de Hortélio, descobri que havia poucas publicações, somando dois livros já esgotados, *Uma experiência em educação* (1982), escrito em co-autoria com a equipe do NEASC - Núcleo Experimental de Atividades Sócio-culturais, e *História de uma manhã* (1987), um livro de fotografias da autora; dois CDs, *Abre a roda tin dô lê lê* (2003) e *Ô bela Alice* (2005); e um livro/CD, *O presépio ou o baile de Deus menino* (2011), dos quais, geralmente são adquiridos diretamente com a pesquisadora. Pude compreender que apesar de sua vasta pesquisa e ações como educadora, havia esta lacuna de publicações mais descritivas sobre o seu trabalho. Então, fui ao seu encontro para realizar uma entrevista que pudesse fundamentar a minha monografia. Segue um trecho desta entrevista:

Eu acho que a cultura brasileira no currículo da escola é fundamental, é inadiável. Eu vejo que a cultura brasileira começa com uma cantiga de ninar que uma mãe brasileira embala, seja lá de uma zona rural ou de uma cidade, é o primeiro momento que um brasileiro teve a língua mãe e a língua mãe musical. É um momento sagrado... Então, ela canta uma cantiguinha: “Sururu/ menino mangu/ cabeça de gato/ nariz de culu”. Toda alfabetização já está aí... Se formos pensar numa educação musical brasileira, ela parte de uma música tradicional da infância, onde esta música seja praticada e tenha condições de se desenvolver. Nessas peças está desenhada toda a música brasileira, os vários ritmos de xote, baião, de samba, marchinha. Está tudo ali, não só a língua, mas a entonação, o ritmo, o sotaque. (HORTÉLIO, 2011)²

A partir deste encontro, percebi que seria importante trazer para este espaço acadêmico uma dissertação sobre o seu trabalho com o intuito de discutir a relevância de suas ideias e ações para a área da educação musical. Considerando que suas ações têm tido significativa repercussão, diante dos inúmeros estudantes, educadores e instituições envolvidas nos projetos em que atuou e atua, e dos inúmeros projetos que influenciou, direta ou indiretamente, a

¹ SLOBODA, Jonh A. A mente musical: Psicologia Cognitiva da Música. Tradução de Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: EDUEL, 2008.

² Entrevista realizada com Lydia Hortélio em Salvador/BA, 2011.

construção deste documento justifica-se por haver poucos estudos a respeito do trabalho da pesquisadora. Aqui, procuro descrever todas as suas atividades na área da educação e da etnomusicologia - pesquisas, publicações de livros e CD's, cursos, palestras e fotografias - porém, o foco da discussão deste trabalho gira em torno de sua pesquisa sobre a cultura da criança, tema que tem tido muita repercussão no Brasil e em diversos países nas últimas décadas.

Partindo do pensamento do seu trabalho que agrega conceitos e propostas para a educação musical, a principal questão que norteou esta pesquisa foi: **Quais são os princípios que regem a música da cultura da criança apontados por Lydia Hortélio?** Apesar de sua pesquisa não se restringir somente ao âmbito da música da cultura infantil, e sim, do entendimento do que é ser criança e de seus fenômenos culturais próprios, foi por meio da música que Hortélio aprofundou-se no universo da pesquisa sobre a infância.

Para retratar a sua história de vida, o primeiro capítulo *Lydia Hortélio, Uma Menina do Sertão* é construído a partir de sua narrativa, numa perspectiva voltada para a sua trajetória musical, que acompanha a sua linha da vida. Começamos a percorrer sua trajetória musical pelos *Retratos de sua Infância*, que “adubam” o terreno para seus *Estudos de Música*, e que à leva para as suas *Experiências em Etnomusicologia*. Neste subcapítulo descrevo como desenvolveu sua pesquisa etnomusicológica, influenciada pelos compositores e etnomusicólogos Zoltán Kodály e Béla Bartók, que realizaram um amplo levantamento da música tradicional da Hungria, contribuindo para a revolução da música clássica e da educação musical húngara, alicerçando-as à cultura musical nacional. Durante o seu curso de etnomusicologia, Lydia Hortélio estudou o material publicado pelos etnomusicólogos, dentre as coleções *Das Ungarische Volkslied* (A Canção Popular Húngara), e *Corpus Musicae Popularis Hungaricae* (O Corpo de Música Popular da Hungria), além de ter estudado o método Kodály de solfejo. Apesar de sua carreira docente ter tido início antes mesmo de estudar etnomusicologia, foi a partir deste estudo que teve embasamento para realizar suas *Experiências em Educação* fundamentadas na cultura da criança.

A *Casa das Cinco Pedrinhas* tornou-se o lugar criado por Lydia Hortélio de encontros, estudos e irradiação da cultura da criança. E podemos ver em *Publicações* o resultado da sua pesquisa e prática educacional como um movimento na mesma direção, na busca de conhecer a “voz da criança”.

A pesquisadora voltou o seu olhar para a infância, espaço e lugar onde começa a educação e a cultura, e hoje fala com propriedade e respeito que ainda há muito o que descobrir sobre o

“ser-humano-ainda-novo³”. No segundo capítulo, *Uma Pesquisadora da Cultura da Criança*, traço um paralelo entre os conceitos ‘culturas infantis’ e ‘culturas de pares’, empregados pela Sociologia da Infância, e o conceito ‘cultura da criança’ presente na pesquisa de Lydia Hortélio, e dialogo com áreas que estudam o assunto, sobretudo, as áreas da História da Infância, Sociologia da Infância e Pedagogia da Infância. *O Brincar, o Fenômeno Brinquedo* é visto aqui, como um movimento natural e criador da cultura da criança; a música que compõe o fenômeno brinquedo é vivenciada pela criança de forma integrada, pois não se separa do corpo, da natureza e do outro. A partir destas afirmações da pesquisadora, busco compreender os princípios que regem a *Música da Cultura da Criança*.

A partir de sua afirmação “na música da infância está desenhada a música brasileira”, concluo a dissertação provocando *Reflexões Sobre a Pesquisa de Lydia Hortélio: Por uma Educação Musical Brasileira*, com o intuito de apontar caminhos para uma educação musical brasileira partindo da música da cultura da criança e da cultura popular.

- METODOLOGIA

Nesta pesquisa foi aplicada a abordagem etnográfica ao estudo de caso, um tipo de pesquisa qualitativa. De acordo com André (1995) tal estudo é reconhecido quando preenche “os requisitos da etnografia e, adicionalmente, que seja um sistema bem delimitado, tal como uma pessoa, um programa, uma instituição ou um grupo social”.

Para estudar a cultura e a sociedade os antropólogos desenvolveram um esquema de pesquisa – a etnografia – que etimologicamente significa “descrição cultural”. A etnografia representa para os antropólogos um conjunto de técnicas para a coleta de dados sobre os hábitos, as crenças, os valores, os comportamentos e as práticas de um grupo social; e, por fim, um relato textual resultante do emprego de tais técnicas. No campo da educação houve uma adaptação da etnografia. Tal abordagem é considerada um tipo etnográfico e não etnografia no seu sentido restrito. Para os estudiosos da educação o interesse na utilização deste esquema de pesquisa é a descrição do processo educativo. O que caracteriza um trabalho em educação um estudo do tipo etnográfico são as técnicas da etnografia, como: a observação participante, a entrevista intensiva e a análise de documentos. De acordo com o autor:

³ Expressão utilizada por Lydia Hortélio para denominar a criança.

A observação é chamada de participante porque parte do princípio de que o pesquisador tem sempre um grau de interação com a situação estudada, afetando-a e sendo por ela afetado. As entrevistas têm a finalidade de aprofundar as questões e esclarecer os problemas observados. Os documentos são usados no sentido de contextualizar o fenômeno, explicitar suas vinculações mais profundas e completar as informações coletadas através de outras fontes. (ANDRÉ, 1995, p.28)

Já o estudo de caso caracteriza-se por ser um estudo restrito focado numa unidade visando o conhecimento do particular. O estudo de caso etnográfico preenche os requisitos da etnografia dentro de um sistema delimitado, como por exemplo, o estudo sobre uma escola, um professor, um aluno ou uma sala de aula. “Isso não impede, no entanto, que ele esteja atento ao seu contexto e às suas inter-relações como um todo orgânico. E à sua dinâmica como um processo, uma unidade em ação” (ANDRÉ, 1995).

Esta pesquisa tem por unidade de estudo a atuação de Lydia Hortélio, que inclui suas pesquisas, cursos de formação de educadores, palestras sobre educação e sua produção artística. Os procedimentos metodológicos utilizados nesta pesquisa foram:

Pesquisa biográfica, onde pude me alicerçar na **entrevista narrativa** e escutá-la contando suas **histórias de vida**. Tivemos dois encontros gravados em 2013 e 2014, no qual pedi à Lydia Hortélio que me contasse como havia sido a sua trajetória musical. Estes dois encontros somam 5 horas de gravação.

Observação participante, no qual pude presenciar em outubro de 2013 o módulo Cultura da Criança do Curso de Formação para Educadores Brincantes, que ministra há mais de 20 anos no Instituto Brincante. Este módulo foi realizado durante três dias num final de semana na cidade de São Paulo. Participei, também, do curso realizado pela Transludos no Parque da Cidade, numa manhã de sábado de agosto de 2014, e pelo Teatro Griô, no Teatro do SESI, numa tarde de dezembro de 2014. Dentre diversas palestras que assisti no decorrer de 2013 e 2014, nos encontros e seminários: IX ENECULT, realizado na UFBA (2013); 1º Seminário de Comunicação Infância e Adolescência (2013), realizado no Teatro IRDEB; 1º Festival de Ilustração e Literatura da Bahia, realizado na Biblioteca dos Barris (2013); 1º Encontro de Pontinhos de Cultura da Bahia, na Biblioteca Monteiro Lobato (2014); Musicalização de Crianças em Instituição de Educação Infantil –

Atividades da Proinfância Bahia MEC-UFBA (2014); Teatro Griô em Flor – Encontro Inspirado nas Narrativas de Tradição Oral (2014).

Análise de documentos:

- Documentos publicados pela autora: os livros *Uma experiência em educação* (1982) e *História de uma manhã* (1987); os CD's *Abre a roda tin dô lê lê* (2003) e *Ô bela Alice* (2005); o livro/CD *O presépio ou o baile de Deus menino* (2011) – Textos da autora publicados na internet: *Criança, Natureza, Cultura Infantil*⁴ (sem data de publicação) e *Música da Cultura Infantil no Brasil*⁵ (2006).
- Documentos não publicados, cedidos pela autora: *Referencial Curricular Nacional para a Educação Infantil, Análise e Sugestões* (1998); *A criança nova... A criança eterna* (sem data); *Alegria no Ano Novo Escolar* (1998); *Música da Cultura Infantil, Música Tradicional da Infância* (2012); *Oficinas de Cultura da Criança* (2013). *Música de Gaita: uma jóia da expressão musical no Sertão da Bahia* (2012); *Manifestações Musicais da Fazenda Grota Funda – uma comunidade rural no município de Serrinha* (2008).
- Entrevistas publicadas em revistas: *É Preciso Brincar para Afirmar a Vida* (Revista da Frater, set. 2014 – Ano VII N° 47); *Sonho com o tempo em que poderemos falar em integração nacional através da cultura da criança* (Revista Criança e Consumo Entrevistas, A Importância do brincar, 2010, Vol 5); *Música Tradicional da Infância* (Reflexão & Ação, Vol. 22, No 1 (2014)); *Brincar é o maior exercício de liberdade que o ser humano pode fazer* (Revista Instituto Brincante, ano 2008, p. 22).

⁴ Disponível em: http://www.memoriasdofuturo.com.br/admin/arquivos/arg_2_128.pdf Acesso em: 25/03/2014

⁵ Disponível em: http://www.casaamarelafestas.com.br/textos/musica_da_cultura_infantil_no_brasil.pdf Acesso em: 25/03/2014

- Entrevistas publicadas na internet: *Especial: A Importância do Brincar*⁶ (Blog *Familiarte*, 2009); *Cultura da Alma*⁷ (Mapa do Brincar); *Brincar é o último reduto de espontaneidade que a humanidade tem*⁸ (Revista Pátio Educação Infantil, 2003/2004); *Músicas tradicionais da infância são a base da cultura nacional, diz pesquisadora*⁹ (Portal EBC, 2013); *É preciso brincar para afirmar a vida*¹⁰ (2008).
- Documentários referentes à Lydia Hortélio: *Tarja Branca*¹¹; *Mitã*¹²; *O quintal das crianças*¹³; *A criança com vida*¹⁴.
- Dissertações que contribuem diretamente com a história de vida de Lydia Hortélio: *O curso técnico de música do Colégio Estadual Deputado Manoel Novaes na atuação profissional de seus egressos: uma abordagem sócio-histórica*, Jaqueline Leite (2007); *Música na Escola: Um desafio à luz da cultura da infância*, Silvia Lombardi (2010).

⁶ Disponível em: <http://www.familiarte.com.br/familia-e-sociedade/entrevista-com-Lydia-hortelio-sobre-a-importancia-do-brincar/> Acesso em: 25/03/2014

⁷ Disponível em: http://mapadobrinca.folha.com.br/mestres/Lydia_Hortélio/

⁸ In. Revista Pátio Educação Infantil. Ano I. N°3. Dezembro 2003/Março2004.

⁹ Disponível em: <http://www.etc.com.br/infantil/para-pais/2013/05/musicas-tradicionais-da-infancia-sao-a-base-da-cultura-nacional-diz> Acesso em: 25/05/14

¹⁰ Disponível em: <http://www.almanaquebrasil.com.br/personalidades-cultura/6904-e-preciso-brincar-para-afirmar-a-vida.html> Acesso em: 25/05/14

¹¹ Filme produzido pelo Instituto Alana e Maria Farinha Filmes e dirigido por Cacau Rhoden, 2014.

¹² Filme de Lia Mattos e Alexandre Basso. Produção: Espaço Imaginário. Co-produção: Casa das 5 Pedrinhas (2013).

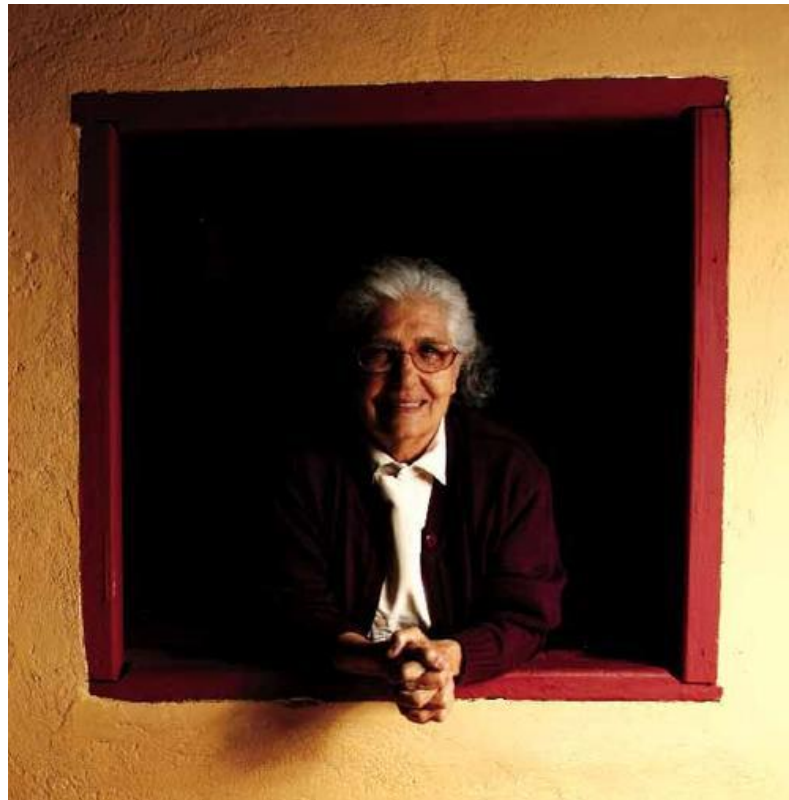
¹³ Documentário realizado pela CRIA; Casadas cinco pedrinhas e Rede Ser-tão Brasil, 2012.

¹⁴ Documentário realizado pela CRIA (Sem data).

1 LYDIA HORTÉLIO, UMA MENINA DO SERTÃO

Vivo dentro do sertão/ E o sertão dentro de mim
Patativa do Assaré (2009)

Foto 2 – Lydia Hortélio, 2008



Fonte: Página na internet (Revista Brincante 2008)¹⁵

Ser(tão) brasileiro. Dentre as hipóteses da origem da palavra sertão, a que se admite pelos estudiosos da Academia Brasileira de Letras, a exemplo de Gustavo Barroso (1947), é que seja uma corruptela da palavra portuguesa *desertão* (deserto grande). Os portugueses utilizavam o termo “sertão” para denominar regiões despovoadas. Já o vocábulo “deserto”, proveniente do latim *desertus*, também com sentido de *locus*, significa interior; coração das terras (FILHO. 2011, p.1). No Brasil, o termo é carregado de significados reais e imaginários, culturais e geográficos. Utilizado em quase todas as regiões do país para denominar áreas interioranas, é na extensa região do interior do Nordeste e parte do norte de Minas Gerais, na região Sudeste,

¹⁵ Disponível em: https://issuu.com/rosanebrincante/docs/lydia_hort_liao Acesso em: 01/01/2014

constituída pela vegetação de caatinga e pelo clima semiárido, que se desenvolveu a cultura sertaneja. Diante deste imenso território, dentro do qual se configura o sertão brasileiro, muitos interiores formaram-se, cada um com sua história e peculiaridades culturais próprias.

O texto a seguir retrata a trajetória musical de uma menina do sertão da Bahia, Lydia Hortélio. Sua infância foi vivida na cidade de Serrinha, localizada a 173 km de Salvador. Cidade que, noutros tempos, havia somente população indígena da nação Cariri até a chegada da expedição colonizadora comandada pelo português Bernardo da Silva, em 1715. Hoje, aos 83 anos, Hortélio é uma senhora com uma longa trajetória de estudos, pesquisas e irradiação da cultura da criança.

Com o intuito de abranger o seu trabalho de educação e pesquisa, configura-se neste primeiro capítulo uma biografia construída a partir de sua narrativa, na perspectiva de sua trajetória musical, que acompanha a sua linha de vida. Ao conhecer a sua história de vida podemos identificar o que a levou a enveredar pela pesquisa sobre a infância, em especial a música tradicional da infância, se tornando referência nesta área. Como retalhos de memória, aqui se encontra uma narrativa com toda a subjetividade que lhe é de direito, partes de sua vida que se tornam públicas para que possa ser compreendido o sentido de sua trajetória. No ofício de pesquisadora, pude incitar e escutar as lembranças de sua história de vida e costurá-las aqui.

Ao escrever, também se deseja intensamente partilhar com os outros os *insights* e a vividez das histórias de vida que se apoderaram de sua própria imaginação. Além disso, trata-se de um material que não apenas se descobriu, mas que, em certo sentido, ajudou-se a criar: é, pois, completamente diferente de qualquer outro documento. (THOMPSON, 1992, p. 305)

Lembranças que foram organizadas em narrativa, onde o narrador ressignifica suas experiências ao contá-las.

[...] o ato narrativo se estriba na memória do narrador [...] a significação que o narrador deu ao fato no momento de seu acontecimento é ressignificada no momento da enunciação desse fato, em virtude de que a memória é reconstrutiva, além de ser seletiva, mercê não só do tempo transcorrido e das diferentes ressignificações que o sujeito da narração imprime aos fatos ao longo do tempo, mas também pelas ressignificações ocorridas na relação que se estabelece entre narrador e pesquisador no momento da narração. (ABRAHÃO, 2009, p.14)

A experiência de ouvi-la contar as suas histórias e reflexões repletas de cantigas e de imagens vivas em sua memória me trouxe a certeza de estar ao lado de uma sábia que enveredou-se por desvendar os mistérios da vida observando a beleza e os sinais reveladores da cultura da criança. A música é o fio que tece a história de sua vida e que a leva para o terreno sagrado da infância. Formada em piano, canto orfeônico e etnomusicologia, sua “formação é [foi] inevitavelmente um trabalho de reflexão sobre os percursos da [de sua] vida” (NÓVOA, 1988, p.116 - grifo meu) pois, com base na sua integridade e convicções, desenvolveu sua trajetória profissional de forma singular e autônoma, em busca de modos sensíveis de educação.

O estudo sobre os grupos infantis no Brasil inaugura-se na década de 1940, tendo como pioneiro o sociólogo Florestan Fernandes, reconhecido por transformar a sociologia brasileira, pois, sua obra atua na “construção da sociologia como um sistema de pensar a realidade social”, e “cria um novo estilo de pensamento na sociologia brasileira”, a sociologia crítica (IANNI, 1996, p. 33). A obra Florestan Fernandes é bastante ampla e diversificada, e apesar de não ser o assunto principal de sua obra, o folclore foi o primeiro tema abordado em seus estudos, no qual o desenvolve

[...] em um conjunto de investigações sobre elementos do folclore paulistano e brasileiro que definem uma abordagem propriamente sociológica para a interpretação dos fenômenos sociais ligados à transmissão de uma tradição cultural. Essa definição constrói-se em contraposição direta ao folclore como campo específico de estudos, por intermédio de uma crítica severa dos trabalhos de estudiosos da cultura tradicional e popular brasileira. (GARCIA, 2001, p.145)

Dentre seus trabalhos está o estudo sobre o folclore infantil “As Trocinhas do Bom Retiro”, publicado na década de 1960, e que já vinha sendo desenvolvido nos artigos “Folclore e grupos infantis”, de 1942, e “Educação e cultura infantil”, de 1943.

Hortélio deu início à sua pesquisa sobre a cultura da criança no final da década de 1960, quando ainda cursava etnomusicologia na Universidade de Berna. Em 1979, desenvolveu a Casa da Criança no Centro de Artes da Universidade Federal da Paraíba, projeto que não seguiu em frente devido ao advento da ditadura militar. Neste mesmo ano, integrou-se à uma equipe de educadores, que fundou um centro de estudos das crianças, o NEASC – Núcleo Experimental de Atividades Sócio-Culturais, um projeto da Prefeitura de Salvador que se propunha atender

às crianças e adolescentes da periferia de Salvador. Esta foi “uma experiência em educação”¹⁶ embasada na observação da cultura da criança e que teve significativa repercussão na vida da pesquisadora que, a partir de então, pôde afirmar a sua busca. Sua pesquisa sobre a cultura da criança tem se desdobrado em publicações, cursos, exposições fotográficas e palestras. Tais ações têm influenciado pessoas e instituições de diversas regiões do Brasil que a procuram com o interesse de compreender este olhar sensível à infância. Nesse sentido, é de suma importância conhecer a história de vida de uma pessoa que vem influenciando a sociedade, pois de acordo com o sociólogo italiano Franco Ferraroti “podemos conhecer o social a partir da especificidade irreduzível de uma práxis individual” e, também, “fazer mediação entre as ações e a estrutura, ou seja, entre a história individual e a história social” (FERRAROTTI,1988, p. 27).

¹⁶ *Uma Experiência em Educação* é o título do livro da equipe do NEASC em co-autoria de Lydia Hortélio, publicado em 1981, pela prefeitura de Salvador.

Foto 3 – “Navegando rio acima” Criança indígenas. Brasil,1980



Fonte: Foto Lydia Hortélio

1.1 RETRATOS DE SUA INFÂNCIA

*“Eu morava na areia, sereia
Me mudei para o sertão, sereia
Aprendi a namorar, sereia
Com aperto de mão, ô sereia”¹⁷*

Lydia Maria Hortélio Cordeiro de Almeida nasceu no dia 13 de outubro de 1932 na cidade de Salvador, mas foi em Serrinha, no sertão da Bahia, que cultivou as memórias de sua infância. Naquela época não havia hospital em Serrinha, e sua mãe, Lydia Hortélio da Silva, estando na sua primeira gestação aos 39 anos, acompanhada pelo marido, José Cordeiro de Almeida, viajou sete horas de trem à Salvador para dar à luz no hospital Climério de Oliveira.

Conta Hortélio que seu pai foi um homem “notável”. Nascido na Fazenda Morro das Pombas, no município de Candeal/BA, se tornou fazendeiro e empreendedor. Com seu espírito de homem do sertão, gostava de contar histórias, de dançar e de puxar uns versos de samba. Cuidava do quintal de sua casa cultivando pés de café e trazendo sementes de todas as frutas

¹⁷ Cantiga de roda de domínio público do sertão da Bahia.

que conhecia em suas viagens. José Cordeiro de Almeida costumava apresentar inovações para Serrinha, e foi ele quem levou o primeiro carro e o primeiro aparelho de rádio para lá. Comadres e compadres iam à casa de “Seu José” e “Dona Iazinha”, assim como os chamavam, para ouvir ao programa de rádio Hora do Brasil. Dona Iazinha também sabia das coisas do sertão. Filha da “fina flor da aristocracia” de Serrinha, gostava das cantigas de roda e de contar histórias. Fazia diversos doces, tais como, ambrosia, pingos de ovos e goiabada. Foi ela quem decidiu que os filhos Lydia, Zezé e José iriam aprender a tocar piano, e augurava que um dia iriam estudar com Magdalena Tagliaferro¹⁸. Dona Iazinha não gostava que seus filhos brincassem “na casa do outros”. Por isso, no quintal que só de mangueiras havia 25 pés, também era cheio de “menino¹⁹”.

Então, foi uma infância muito feliz, muito interessante naquele quintal. E minha mãe não gostava que a gente brincasse nas casas dos outros, mas aí os outros vinham lá pra casa. A casa era cheia de menino... a gente fazia cozinhado, brincava de tudo. De tudo o que você imagina! E de noite a gente brincava de roda na praça de Serrinha. [...]em frente das casas dos meus avós ficava o obelisco, em volta do obelisco a gente fazia a roda. Cantávamos, brinquei muito cantando, foi rodas toda a minha infância. Uma quantidade enorme delas. Então foi uma infância cheia de música, e tinha mais uma coisa que era a filarmônica.²⁰

A paisagem sonora da sua infância foi composta pelo gosto que sua família tinha em ouvir música, pelas manifestações musicais de sua cidade e também pelos brinquedos sonoros²¹. Em sua casa havia uma coleção de discos que eram tocados numa vitrola à manivela, “tinha uns solos de contrabaixo de sopro, eu me lembro da instrumentação daquele disco”, Hortélio se recorda do samba Jura, do compositor Sinhô.

Por desejo de sua mãe, foi comprado um piano para que todos os filhos pudessem aprender a tocar. O piano Essenfelder, “com duas lâmpadas, uma de cada lado”, chegou a Serrinha pela estrada de ferro, encaixotado e transportado da estação até sua casa por um carro de boi da fazenda de seu pai. Seu Francisco, um farmacêutico que tocava violino, foi seu primeiro professor de piano. Depois foi Dona Lurdinha, uma pianista de Serrinha. Hortélio

¹⁸ Magdalena Maria Yvonne Tagliaferro, considerada uma das grandes pianistas do século XX.

¹⁹ Lydia Hortélio também costuma referir-se as crianças utilizando a expressão “menino”.

²⁰ Entrevista com Lydia Hortélio em Salvador/BA, set. 2013.

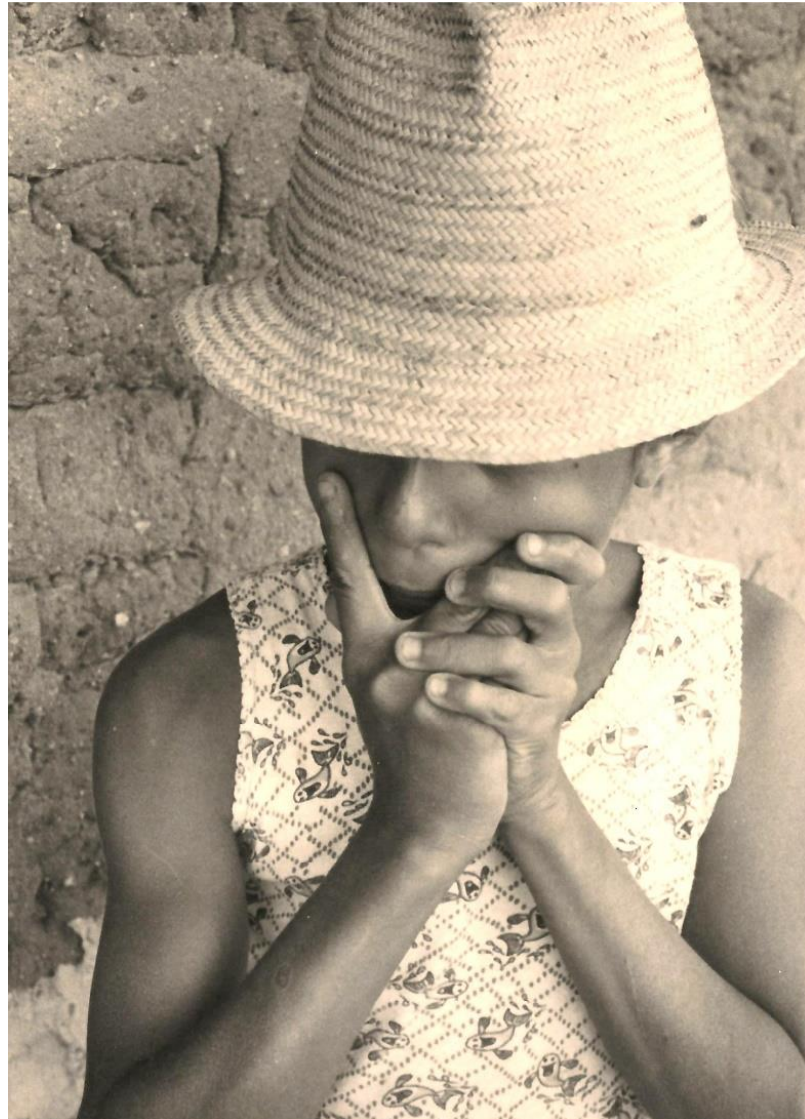
²¹ Lydia Hortélio costuma denominar de brinquedos de sonorosos ou sonantes as brincadeiras com música: Cantigas de Roda, Parlendas, Jogos de Mãos; e brinquedos silentes as brincadeiras sem som.

revela que ela e seus irmãos gostavam de tocar piano de ouvido e que costumavam animar festas em Serrinha tocando marchinhas de carnaval.

Aos 12 anos de idade, passou a estudar em colégio interno em Salvador, pois não havia ginásio em Serrinha. Primeiro, estudou no Colégio das Mercês e, depois, no Colégio Sacramentinas, onde pôde dar continuidade aos estudos de piano. Lá, teve aulas com a Irmã Clara Maria, “era uma freira espanhola encantadora, muito sensível, tinha uma voz belíssima, soprano, cantava na igreja e era a minha professora de piano”, retrata Lydia. Também, teve aulas com o compositor baiano Silvio Diolindo Fróes, que era professor de composição da Irmã Clara Maria no Instituto de Música²², e visitava uma vez por mês seus alunos do Colégio Sacramentinas.

²² Fundado em 1897 integrou-se à Universidade Católica de Salvador em 1969.

Foto 4 - “Didi e seus apitos” Fazenda Grota Funda/1983



Fonte: Foto Lydia Hortélio

1.2 ESTUDOS EM MÚSICA

Após o falecimento de seu pai, seu tio Joaquim Hortélio passou a ser o seu tutor. Ele apoiava seus estudos de música e a orientou que estudasse com Rosita Salgado Góes, educadora musical, professora de piano e de canto orfeônico da Escola Normal de Música da Bahia²³, instituição em que Lydia Hortélio teve formação em piano e canto orfeônico no ano de 1951.

²³ Conhecida popularmente por Escola de Música do professor Jatobá, fundada em 1934 pelo professor Pedro Irineu Jatobá.

Nesta época, Lydia chegou a participar de um Curso de Interpretação Musical de Madalena Tagliaferro. Deu início a sua prática docente no Ginásio Estadual Simões Filho, em Serrinha, e na Escolinha de Arte da Bahia²⁴, fundada por Rosita Salgado Góes na cidade de Salvador.

Sob a orientação da professora Rosita Salgado Góes, Lydia Hortélio foi aos Cursos Internacionais de Férias de Teresópolis no ano de 1952. Os Cursos Internacionais de Férias Pro-Arte²⁵ foram fundados em 1950 pelo alemão Hans-Joachim Koellreutter e tiveram início na cidade de Teresópolis/RJ. Também os frequentou nos anos de 1953 e 1954, e relembra como foi conhecer tais cursos: “eu não sabia até ali o que era música, comecei a chorar e não queria voltar pra Bahia”, e conta que a sua alternativa de conseguir estudar música em São Paulo com os professores dos Cursos Internacionais de Férias Pro Arte seria somente por meio do financiamento de bolsas de estudo. Para isso foi à cidade do Rio de Janeiro “bater na porta” do ministro da educação, Antônio Balbino, que era um amigo de seu tio Joaquim Hortélio, para solicitar uma bolsa de estudos. O ministro da educação a encaminhou ao INEP – Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos – do qual, Anísio Teixeira era diretor. Hortélio revela que ao receber o bilhete, Anísio Teixeira não ficou satisfeito com a ordem do ministro e achava um absurdo tirar dinheiro do INEP destinado à formação de professoras para desenvolver os Centros Integrados da Bahia. “Ele tinha razão, só que eu acho que comigo ele acertou, até hoje eu tô pelo Brasil e não abro”, comenta Lydia Hortélio. No ano de 1954 começou a estudar com Koellreutter em São Paulo.

Rosita Salgado Góes também havia se mudado para São Paulo para estudar com Koellreutter, e quando retornou a Salvador foi propor ao Reitor Edgard Santos, responsável pela criação da UBA – Universidade da Bahia²⁶ – trazer os cursos de férias para a Bahia. Em 1953, Koellreutter veio à Bahia realizar três palestras sobre estética musical no Salão Nobre da Reitoria da UFBA: Dialética da Expressão Musical, Impressionismo e Expressionismo (KATER, 2001, p.18). Em 1954, a convite de Edgard Santos, Rosita Salgado Góes e Koellreutter realizaram o “I Seminários Internacionais de Música”, que aconteciam nos meses de junho e julho em Salvador. Em outubro deste mesmo ano os Seminários Internacionais de Música passaram a ser um curso regular intitulado “Seminários Livres de Música”, e a cidade

²⁴ Esta escola fazia parte do Movimento Escolinhas de Arte – MEA, inaugurado em 1948 pelos artistas plásticos Augusto Rodrigues, Lucia Alencastro Valentim e Margareth Spencer.

²⁵ Os Cursos Internacionais de Férias Pro-Arte foram realizados pela instituição Pro Arte Sociedade de Artes, Letras e Ciências, fundada em 1931 na cidade do Rio de Janeiro por Theodoro Heuberger, Frei Pedro Sinzig, O.F.M. e Maria Amélia de Rezende Martins.

²⁶ A Universidade da Bahia foi fundada em 1946 e em 1950 se tornou uma instituição federal.

de Salvador passou a ser o lugar central de estudo da música erudita no Brasil. (NOGUEIRA, 2011, p.352)

Lydia Hortélio estudou um ano na Escola Livre de Música Pro-Arte/São Paulo, e quando retornou à Salvador nas férias não precisou mais voltar a São Paulo, pois Koellreutter decidiu permanecer em Salvador. Junto a ele vieram outros professores que puderam dar continuidade às suas aulas, dentre eles, Damiano Cozzela e Sebastian Benda. Os Seminários Livres de Música representam o movimento que culminou na criação da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia.

Hortélio fez parte da primeira turma da Escola de Música, ao lado de Manuel Veiga, Maria Angélica Koellreutter, Luzia Benda, Maria Eugênia Lira, dentre outros. E relembra que os alunos ficavam debaixo de uma mangueira cantando madrigais renascentistas esperando a hora de tocar piano. Hortélio, estudou e conviveu com grandes professores na Escola de Música: Koellreutter, Ernst Widmer, Pierre Klose, Walter Smetak, Damiano Cozzela, o trio Benda (Dora Benda, Lola Benda, e Sebastian Benda), Gabrielle Dumaine, e o pianista soteropolitano Carlos Lacerda que ensinava música brasileira. Para ela, este foi “um estudo vivo de música”, em que todos os alunos e professores se envolviam na realização dos diversos concertos e festivais que haviam naquela época. E se recorda de algumas obras executadas: “para reger o Réquiem de Mozart, veio Kurt Thomas, um famoso regente de Leipzig, da Alemanha. Naquele ano, foi um ano Mozart e se tocou os concertos de Mozart pra piano. Eu toquei um concerto a três pianos com Maria Angélica e outro colega”.²⁷

Hortélio considera que sua formação em Piano na Escola de Música foi intensa. E descreve como discorriam as aulas do professor Benda e do professor Koellreutter:

*O professor Benda fez na classe dele audições de todas as sonatas de Haydn, Beethoven e Mozart; dos prelúdios e estudos de Debussy; do Microcosmos de Bartók, inteiro, os seis volumes. Koellreutter, que era compositor, fazia palestras e aulas sobre tudo isso. Havia aula em dia de sábado. O Benda fazia umas audições comparadas de intérpretes famosos, por exemplo, uma sonata qualquer de Beethoven tocada por Giesecking, Backhaus e por Edwin Fischer. Era um estudo vivo, criador, os próprios professores, todos, tocavam recitais.*²⁸

²⁷ Entrevista com Lydia Hortélio em Salvador/BA, set. 2013.

²⁸ Entrevista com Lydia Hortélio em Salvador/BA, set. 2013.

E comenta sobre a atmosfera musical e da proximidade do Reitor Edgar Santos com o movimento da Escola de Música criada por ele:

Os concertos da reitoria eram absolutamente cheios, de não entrar mais gente, com estudantes que não eram de música, das faculdades, sentados naquelas janelinhas com os pés pendurados. E Dr. Edgar, feito um príncipe, andando de um lado para o outro. Ele saía do gabinete dele o tempo todo para espiar os ensaios. Se viveu música intensamente.²⁹

No decorrer do curso de Piano da Escola de Música da UFBA, Lydia Hortélio começou a sentir dores nas mãos e decidiu interromper seus estudos até que se curasse. Ela acredita que as dores surgiram em consequência do modo como aprendeu a tocar piano, sem técnica e, também, pela intensidade dos estudos. Num dos Seminários Livres de Música veio a Salvador a Prof^a Edith Picht-Axenfeld uma grande pianista alemã da Escola de Música de Freiburg. Era uma professora conhecida por ajudar músicos a resolver problemas técnicos. *Frau*³⁰ Picht, como a chamavam, ficou sabendo do caso e quis ajudar. Hortélio descreve que teve uma aula de exercícios de respiração, alongamento e relaxamento. “Muito tempo depois é que eu fui descobrir que o que ela estava fazendo eram exercícios de Yoga. Naquele tempo, imagina, há 50 anos atrás, a gente não sabia dar nome às coisas ainda”, comenta. *Frau* Picht a orientou suspender o estudo intenso de piano e recomeçar a tocar peças mais simples, sem esforço técnico. Hortélio conta que já tocava as últimas peças do Microcosmos, as Danças Búlgaras, e teve que recomeçar o estudo pelas primeiras peças do Volume I. Quando acabou o seminário, *Frau* Picht voltou para seu país e Lydia sentiu uma enorme vontade de dar continuidade às aulas que teve. Daí surgiu o seu interesse em ir para a Alemanha: “eu queria ir pra Europa porque *Frau* Picht deu sinais que ia resolver meu problema muscular pra eu voltar a tocar piano”. *Frau* Picht aceitou ser sua professora e solicitou uma bolsa de estudos na Staatliche Hochschule für Musik Freiburg, no sul da Alemanha. Nesta época, Hortélio atuava como professora de música do Estado da Bahia e conseguiu uma licença para estudos. Chegou à Alemanha em 1961.

Lydia Hortélio voltou a tocar piano sem dores e concluiu sete semestres na classe de piano da Prof^a. Edith Picht-Axenfeld e depois mais dois semestres na classe de Piano do Prof. Klaus Schilde na Musikakademie Detmold, no norte da Alemanha. Frequentou diversos cursos de

²⁹ Entrevista com Lydia Hortélio em Salvador/BA, set. 2013.

³⁰ “Senhora” em Alemão.

férias, dentre eles, os Cursos Internacionais de Música da Costa do Sol, em Portugal, onde assistiu às aulas de Música de Câmara do professor Sándor Végh e de Piano com Karl Engel. Também frequentou aos Cursos Internacionais de Férias de Zermatt, na Suíça, onde teve a oportunidade de assistir os cursos e concertos do violoncelista Pablo Casals.

Num curso de férias em Duesseldorf, Hortélio teve uma experiência que viria a transformar a sua relação com a música. Frequentava a classe de Música de Câmara do professor Sándor Végh³¹, e numa aula executava uma sonata de Bethoven para violino e piano:

Nós estávamos numa aula, num minueto, no final da sonata de Bethoven. E o professor, o húngaro Sándor Végh, veio de lá (...) E eu tocava o minueto, e ele sem entender. Eu posso imaginar, coitado! Do mesmo jeito que um alemão dança samba de “pé quebrado”, ele deve ter sentido também que aquele minueto estava de “pé quebrado”. E me olhava assim, sem entender como é que eu tocava aquilo daquele jeito. Aí, ele tocou o violino pra eu entender. Eu via que ele dava um leve acento no segundo tempo com o corpo. E eu: Aha! É aí que tá a história que eu não estou entendendo! E ele dizia: ‘Agora toca!’ E eu tentava, mas aquele acento não vinha. Ele aí pegava o violino, e tocou outra vez, e vinha pra mais perto de mim. Ele era famoso de quase bater nos alunos! E ele veio pra cima de mim. E eu: lá vem ele pra perto de mim com o violino, e eu via o jeitinho que ele dava. Mas eu não tinha aquilo em mim. E quando eu tocava, eu via que não vinha. Aí, ele disse (em alemão): ‘Que pena que vocês não conheceram um rei!’ Ele havia dito pra mim antes: ‘Imagine a corte, um baile na corte, vão dançar um minueto. O rei e a rainha entram para abrir o baile, iniciam com este minueto’. Aí, ele tocava o minueto. Olha, para ele dizer isso para um alemão, um austríaco, ele vai entender do que o outro tá falando. Se ele falasse de um baião ou outra coisa, naquele tempo eu não sabia o acento. Hoje eu sei. Ele disse isso a mim com desdém, e uma coisa dentro de mim cantou: “E daí, e daí?” (É uma música de carnaval). Aquilo veio no meu espírito naquela hora. Eu não senti que a gente era menor em nada. E veio aquilo fortemente em mim. E aí, eu me levantei. Ele deu a aula por encerrado. Eu senti que para ele, comigo não tinha jeito. Eu não compreendia. Daí eu fechei meu piano, me levantei para o próximo vir assistir o resto da aula.³²

Após quatro décadas do ocorrido, Lydia Hortélio comenta sobre este episódio, e nos faz refletir sobre a identidade musical na formação do músico brasileiro, sobre a imposição de outra cultura e a lacuna da música brasileira.

³¹ Sándor Végh foi precursor do Quarteto Végh e fez parte do movimento de busca da música húngara empreendido por Bartók e Kodály, tendo sido responsável pela primeira audição dos Quartetos de Corda de Bela Bartók. (LOMBARDI. 2007, p. 57)

³² Entrevista com Lydia Hortélio em Salvador/BA, set. 2013.

Eu pus em dúvida tudo que eu tocava. Eu disse: Olha, se eu não sei o acento desse minueto, qual é o acento que eu estarei acertando? Tocando tanta sonata de Beethoven, de Haydn, pus em questão: O quê que eu entendi dessa música? São sete anos estudando piano, indo aos cursos mais avançados, com os maiores mestres que havia na Europa, naqueles tempos. Eu assisti à grande música! E eu mesma, sou o quê, quem? Qual é a música que eu sei mesmo? Eu não sabia dançar samba. Eu, de Serrinha! Minha mãe me prometia aos sete anos que eu ia estudar com Magdalena Tagliaferro, me botou pra tocar piano. Ainda bem que eu toquei música de ouvido pro povo de Serrinha dançar. Foi só ali que eu tive uma expressão de Brasil. Não tive mais, porque passei a estudar piano, e passei a tocar uma música de uma outra cultura.³³

Esta experiência se revela como um marco na vida de Lydia, a qual pôs em questão o seu sonho de ser pianista. A partir deste acontecimento a música transmutou o seu sentido, levando-a a dar um novo sentido também à sua vida. O piano deu lugar à pesquisa sobre a música brasileira, e esta foi a maneira que Lydia Hortélio encontrou de preencher-se daquilo que mais se sentiu privada em seus estudos: da música brasileira.

No início de 1968 voltou ao Brasil e conta que trouxe com ela um piano de cauda Sauter. Ao chegar na alfandega, teria que pagar uma taxa altíssima pela liberação do instrumento, dinheiro que não tinha na época. O piano ficou preso um mês, e novamente Lydia obteve ajuda de uma figura importante da nossa história, e desta vez quem resolveu este problema foi a Irmã Dulce, que a seu pedido foi conversar com o diretor da alfandega.

Seu retorno ao Brasil fez com que sua família ficasse na expectativa de vê-la realizando “concertos de piano na Reitoria”. Para não contrariar, começou a estudar algumas peças. Relata, que havia perdido a vontade de tocar piano e chegava a sentir dor de cabeça quando estudava. O episódio com o professor Sándor Végh foi como um estalo de que não entenderia em seu corpo a música de outra cultura que não a sua, a partir de então, começou a pesquisar sobre a música brasileira.

Se eu não tivesse ido para a Alemanha e me internado tão profundamente na música da Europa Central eu não teria sentido. Quanto mais eu estudava aquilo, uma coisa começou a perguntar dentro de mim: e eu mesma? E o Brasil, o que é? Entendeu? Porque, eu que vinha de Serrinha e não estudava o Brasil, não sabia música do Brasil. Agora, isso não era consciente como eu digo hoje, comigo tudo

³³ Entrevista com Lydia Hortélio em Salvador/BA, set. 2013.

*aconteceu pelas minhas carnes, como eu senti, e lá fui eu atrás das coisas que eu sentia.*³⁴

Ainda na Alemanha Hortélio havia pensado em estudar a música do Brasil. Quando chegou em Serrinha, se lembrou das bandas de gaita que ouvira bastante na sua infância:

*Eu me lembro como se fosse hoje o jardim de Serrinha. A casa dos meus avós era aqui assim, e eles vinham pela rua e entravam pelo jardim tocando duas gaitas e dois tambores, e eu corria daqui para ver eles, e eles atravessavam o jardim em diagonal, passando por cima das plantas, que era o orgulho do prefeito do povo de Serrinha, aquele jardim no sertão regado a caneco, e eles passando, pocotó, pocotó.*³⁵

E procurou saber se ainda havia aquelas bandas de gaita em sua cidade. O prefeito ficou sabendo do seu interesse e convidou a banda para tocar na porta de sua casa. Quando estava tomando café, ouviu aquele som da sua infância. Já equipada com um gravador UHER que trouxera da Alemanha, registrou aquele momento.

*Quando a fita acabou, eu perguntei a eles se queriam entrar para tomar um café, uma sopa. E eles entraram. Eles entraram na casa de tia Zina. Era uma casa antiga com um corredor imenso que ia até a varanda que era onde a gente fazia as refeições. E lá, eles voltaram a tocar, botaram a gaita na boca. Botamos a sopa na mesa, e foi difícil para eles largarem a gaita. Eu gravei tudo. O gravador que tinha 3 ou 4 rotações, eu coloquei na mais lenta. Gravei tudo que foi possível naquele dia. Quando acabou de gravar, eu não sabia nada. Fiz as perguntas mais estúpidas, por exemplo: Quem é o compositor? Eu gosto de contar pra gente ver como a gente é educado numa cultura. Temos bolhas, você não vê a outra cultura. Então, eles não sabiam o que é que eu estava perguntando. Eles não sabiam de onde é que vinha aquela música, que música era aquela que eles tocavam. Eles respondiam coisas que não tinha nexos com o que eu perguntava. Então, eu compreendi que eu fui fazer pesquisa, assim, sem saber nada de etnomusicologia.*³⁶

Neste momento, o vazio de não ter mais vontade de prosseguir com o piano foi certamente preenchido pela aspiração de compreender a sua cultura musical. A pianista decidiu, então, tornar-se pesquisadora. A música, entretanto, continuava sendo a linha que perpassava a sua história de vida.

³⁴ Entrevista com Lydia Hortélio em Salvador/BA, set. 2013.

³⁵ Entrevista com Lydia Hortélio em Salvador/BA, set. 2013.

³⁶ Entrevista com Lydia Hortélio em Salvador/BA, set. 2013.

1.3 EXPERIÊNCIAS EM ETNOMUSICOLOGIA

“É uma paixão.
Do mesmo jeito que eu caminhei
para os cursos de férias da Europa,
eu caminhava para a Grota Funda”.

Lydia Hortélio

A disciplina etnomusicologia inaugura-se nos anos de 1904 e 1905 com publicações que anunciam o novo campo de estudos “situado epistemologicamente entre a musicologia e a antropologia” (PINTO, 2005, p.112). Antecedentes colaboraram para a culminância da existência desta área de estudos, como a inserção da pesquisa sobre as músicas não-ocidentais como subárea da Musicologia na Universidade de Viena, feita em 1884 pelo musicólogo Guido Adler (1855-1941). Porém, este estudo partia de um olhar etnocêntrico, de uma análise comparativa entre a música europeia e às demais culturas musicais.

Por esta sua sistematização, Guido Adler já foi citado como precursor da musicologia comparativa, predicado que, ao meu ver, jamais reclamaria para si, pois o trabalho de Adler ignora por completo a verdadeira importância de sistemas musicais não pertencentes ao domínio cultural do Ocidente. Fica evidente, a partir de Adler, que a musicologia comparativa ocupa-se exclusivamente da música de tradição oral e não europeia, mesmo que o seu nome aponte para um método (a comparação) e não necessariamente para uma segmentação geográfica ou cultural. (PINTO, 2005, p. 105)

Outro marco importante, foi a invenção do fonógrafo de Edison, em 1877, por Thomas Alva Edison, que tornou-se o principal recurso técnico que os musicólogos obtinham para a captação e registro das diversas manifestações musicais do mundo. O fonógrafo atraiu também pesquisadores das áreas da psicologia, ciências sociais, fisiologia e ciências exatas, com interesses tanto acústicos quanto culturais. Com isso, surgiram diversos arquivos fonográficos, se destacando o Phonogrammarchiv de Berlim, que promovia expedições por todos os continentes e também enviava aparelhos fonográficos para pesquisadores de outros países, à exemplo do aparelho enviado ao Brasil, em 1937, à pedido de Mário de Andrade, que neste momento atuava como chefe do Departamento Cultural da Prefeitura de São Paulo.

No Brasil, os primeiros registros feitos com o fonógrafo de Edison ocorreram no início do século XX, realizados por pesquisadores austríacos e alemães, dado que em Berlim se

encontrava o maior centro de documentação da música do mundo (PINTO, 2005, p. 117). Já na década de 30 foi inventado o gravador elétrico, que chegou ao Brasil no ano de 1938 e fora utilizado na “Missão de Pesquisas Folclóricas” do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, idealizada e dirigida por Mário de Andrade.

O nome “etnomusicologia” foi consolidado no início da década de 50, contudo, esta nova área de estudos ainda vem passando por diversas transformações metodológicas e teóricas, em busca de sua origem, de sua definição e de seus objetivos.

Já, pouco a pouco, nos últimos 15 a 20 anos do século XX, ela deixa de ser vista, em geral, segundo a natureza do seu objeto de estudo (música primitiva, não ocidental ou “extra-europeia”, tradicional, folclórica, popular, de tradição oral) e mais de acordo com seus critérios teóricos e metodológicos: música como um fato social, e etnomusicologia, mais do que o estudo da música na cultura e como cultura, e sim como um dos elementos primordiais geradores de cultura expressiva. (BÉHAGUE, 2005, p. 42)

Para Bastos (2005, p. 89), a etnomusicologia no Brasil “é uma área em consolidação, fortemente ancorada na tradição intelectual do país, especialmente do folclore”. Mário de Andrade, principal representante do movimento folclórico, e também, da Semana de Arte Moderna, ocorrida em 1922, deu início à coleta de documentos musicais do folclore em expedições etnográficas a partir da década de 1920. Na década de 30, reuniu-se aos folcloristas para institucionalizar a pesquisa folclórica junto ao Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, o qual dirigiu entre 1935 e 1938. O movimento folclórico atingiu seu auge no Brasil na década de 50, no qual fora institucionalizado na Comissão Nacional do Folclore, do Ministério do Exterior, e na Campanha Brasileira de Defesa do Folclore, do Ministério da Educação e Cultura (GARCIA, 2001, p.146).

No final de 1968, Lydia Hortélio voltou à Alemanha para o Festival de Música Clássica, em Rottweil, organizado pelo músico Ingo Goritz. Lá, encontrou o professor Sándor Végh, que era o patrono do festival e contou-lhe sobre a sua escolha de pesquisar a música do Brasil. Sándor Végh lhe indicou que estudasse etnomusicologia com seu compatriota Sándor Veress³⁷ que lecionava etnomusicologia na Universidade de Berna. Sándor Veress (1907-1992), havia estudado composição com Zoltán Kodály (1882-1967) e piano com Béla Bartók (1881-1945),

³⁷ <http://www.veress.net/>

considerados os mais importantes compositores nacionalistas³⁸ da Hungria do século XX, e precursores da etnomusicologia na Hungria. Sándor Veress foi assistente de Bartók no departamento de música folclórica da Academia Húngara de Ciência, e é considerado um importante expoente da segunda geração da Escola de Budapeste.

Hortélio fez uma carta de pedido ao professor que aceitou encontrá-la para conversar sobre a sua pesquisa. Viajou até Berna “carregando um bocapiu³⁹” e mostrou para o professor o material levantado sobre as bandas de música de gaita de Serrinha e contou sobre a sua experiência na pesquisa e que havia frequentado muitas festas de culto e de trabalho nas quais as bandas participavam. Sándor Veress escutou tudo atentamente e a aconselhou que estudasse etnomusicologia na Universidade de Berna.

Antes de começar seus estudos de etnomusicologia na Alemanha, Hortélio teve que regressar ao Brasil em fevereiro de 1969 para concluir o trabalho de pesquisa sobre as bandas de música de gaita que estava levantando para a classe de composição de Prof. Ernst Widmer na Escola de Música da UFBA. Em novembro daquele ano começou a frequentar a Universidade de Berna. O professor Veress orientou-lhe que lesse o primeiro volume da coleção *Das Ungarische Volkslied*, A Canção Popular Húngara, de Béla Bartók, e que o procurasse depois que tivesse lido uma boa parte da obra.

O professor Veress levava para suas aulas fotografias e gravações que Kodály e Bartók fizeram ainda no início do século XX. Veress mostrou gravações de crianças cantando e pediu aos alunos que fizessem um levantamento das músicas da infância de cada um. Conta Lydia Hortélio que levou várias canções transcritas e o professor informou que a melodia era apenas uma das dimensões do fenômeno brinquedo⁴⁰.

Até ali eu havia tido uma educação pinçando a melodia das músicas. Então, percebi algo que mudou a minha vida: a música tinha poder de mover uma ação. Em uma música como “olha o camaleão/olha o rabo dele/segura esse nêgo...”, por exemplo, as crianças formam uma fila e uma pessoa é a cabeça do camaleão. Ela canta isso e cumpre um roteiro entrando e saindo daquela fila, e aos poucos vai se formando o camaleão. Isso tudo é o brinquedo camaleão. A melodia, tão bonitinha no começo, agora desaparece, porque a ação dramática é muito mais forte. E há uma infinidade de ações dramáticas com uma linguagem de movimento própria em cada brinquedo. O brinquedo é a palavra, o texto literário; é a música, o movimento; é o drama e o outro, o companheiro

³⁸ Kodály e Bartók são reconhecidos pela habilidade de conjugar a essência da música da tradição popular com as mais altas formas da música erudita ocidental, resultando num estilo com identidade étnica.

³⁹ Sacola de palha típica do sertão.

⁴⁰ Na cultura da criança, brinquedo é o mesmo que brincadeira, e na cultura popular o mesmo que folguedo.

de brinquedo. E isso é um todo indivisível.⁴¹ (HORTÉLIO, entrevista/revista Pátio, 2003/2004)

O seu contato com Sándor Veress a fez conhecer o que havia sido feito na Hungria. Nas aulas de etnomusicologia, Hortélio aprendeu sobre a inteireza do brinquedo e tomou gosto por pesquisar a cultura da criança. E também percebeu que apesar de conseguir compreender a música húngara e até mesmo traçar paralelos com a música brasileira, ainda ficavam lacunas, pois havia muitas perguntas em relação à cultura musical brasileira que o professor Veress não sabia responder. Diante da importância que a pesquisa de Bartók e Kodály teve para a Hungria, Lydia Hortélio concluiu que “nós, brasileiros, é que temos que dar conta do Brasil”. Neste momento, Hortélio percebeu que por mais profunda e ampla fosse a pesquisa empreendida na Hungria, ela não se aplicava à nossa música, ficando claro a lacuna que ainda temos a respeito da sistematização do conhecimento geral da nossa cultura musical.

Podemos ver a iniciativa de diversos pesquisadores brasileiros que empreenderam pesquisas sonoras já na primeira metade do século XX, como o antropólogo Roquette Pinto, em 1912, que utilizou o fonógrafo no Noroeste do Mato Grosso; a cantora e violonista Olga Prager Coelho que, em 1937, gravou as cantigas do candomblé da Bahia; dentre outros importantes pesquisadores. A partir de 1987/1990, quando os programas de etnomusicologia se estabelecem nas escolas de músicas das Universidades Federais do Brasil, o número de pesquisas aumentou significativamente. Contudo, acredito que nos falta ainda uma integração dos estudos sobre a música brasileira, até mesmo a criação de um instituto interdisciplinar de estudo e documentação, onde haja uma sistematização dos arquivos levantados, e que os pesquisadores se unam em prol de um estudo amplo, conectado, ao invés do modelo atual de produção de dissertações e teses isoladas.

Durante o curso de etnomusicologia, Hortélio conheceu a respeito de todos os métodos de educação musical que, até então, havia na Europa. O professor Veress a orientou que assistisse às aulas de percepção musical, pois o Conservatório de Berna havia instituído oficialmente o método Kodály. Hortélio estudou o método que discorria progressivamente, e comenta:

(...) é feito parte da mais inocente música das crianças, mas ele se desenvolve pela cultura popular, cada vez mais, até chegar a você compreender a música da Europa. Então, os últimos estágios do

⁴¹ In. Revista Pátio Educação Infantil. Ano I. N°3. Dezembro 2003/Março2004.

*método leva você à compreender tudo o que aconteceu na história da música da Europa.*⁴²

Conhecer o método Kodály foi muito importante para Hortélio que chegou à conclusão, junto ao professor Sándor Veress, que no Brasil um método de educação musical seria diferente, pois o método Kodály foi criado a partir da música da Hungria, a partir das leis internas dessa música. O professor Veress a incentivava realizar pesquisas sobre a música brasileira, levantando, analisando, classificando e conhecendo as suas leis internas. A partir de então, Hortélio passou a pesquisar a música brasileira em busca de “elementos para uma educação musical com identidade cultural”. (HORTÉLIO, 2008 p. 8)

Lydia Hortélio permaneceu por mais 10 anos na Alemanha, cursou etnomusicologia, casou-se com Ingo Goritzki e teve uma filha, Eliza Goritzki. Durante esse período vinha todos os anos com sua família ao Brasil e continuou acompanhado os festejos da população rural da Fazenda Grotta Funda, em Serrinha, empreendendo-se numa pesquisa ampla sobre duas manifestações tradicionais locais: as “Bandas de Música de Gaita⁴³” e o “Presépio”, também conhecido por “O Baile de Deus Menino”. Paralelamente a estas pesquisas, deu início à pesquisa sobre a cultura da criança. Em seu arquivo pessoal, guarda centenas de fotografias, gravações e partituras que foram transcritas com ajuda do seu companheiro Ingo Goritzki e da sua filha Elisa Goritzki.

Durante o seu percurso como pesquisadora, Lydia Hortélio optou por não seguir uma carreira acadêmica. A maior parte de sua pesquisa foi realizada de forma autônoma, sendo financiada ora pela própria pesquisadora, ora por auxílio de bolsas que obteve submetendo seus projetos a entidades financiadoras de auxílio à pesquisa, dentre elas: CNPq, FUNARTE, Fundação Vitae, SECULT⁴⁴, e IPAC⁴⁵. Pode-se dizer que em mais de quatro décadas de pesquisa, a pesquisadora obteve poucos financiamentos, porém foi uma trajetória que realizou à sua maneira, conciliando sua pesquisa aos cursos sobre a cultura da criança que ministra.

⁴² Entrevista com Lydia Hortélio em Salvador/BA, set. 2013.

⁴³ Lydia Hortélio realizou duas pesquisas à respeito da música de gaita no período de 1968 à 1983, que foram organizadas num relatório para a FUNART (2012) com o título: “Música de Gaita: uma jóia da expressão musical no Sertão da Bahia”, esta pesquisa abrange manifestações de Bandas de Gaitas e Bandas de Pífanos do Estado da Bahia, e de Juazeiro do Norte/CE; e de (2008) “Manifestações Musicais da Fazenda Grotta Funda – uma comunidade rural no município de Serrinha”.

⁴⁴ Secretaria de Cultura do Estado da Bahia.

⁴⁵ Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural.

- A INFLUÊNCIA DE ZÓLTAN KODÁLY E BÉLA BARTÓK

Os compositores e precursores da etnomusicologia da Hungria, Béla Bartók e Zóltan Kodály dedicaram-se a pesquisar a música popular da Hungria, viva na tradição oral, com o objetivo de restituir à cultura húngara as características originais de sua música e afirmar a identidade cultural do país que vinha sofrendo o domínio da música austríaca. Kodály iniciou sua pesquisa colecionando canções na região de Galanta (atual Eslováquia), onde passou sua infância. Sua primeira publicação sobre estudos etnomusicológicos saiu no periódico acadêmico *Ethnographia*, em 1905. Em 1906, defendeu sua tese de doutorado, *The Structure Strophic do Húngaro Folksong*. Neste mesmo ano, Kodály e Bartók tornaram-se parceiros na investigação da música folclórica húngara e publicaram uma coleção com 20 canções folclóricas com arranjos para piano e voz, *Húngaro Folksongs for Voice and Piano*.

Os dois compositores e etnomusicólogos desenvolveram uma pesquisa ampla sobre a música da tradição oral da Hungria e povos vizinhos utilizando o fonógrafo Edison, transcrevendo e classificando as canções. No início de suas pesquisas, eles adotaram o sistema de classificação de ordenação melódica para estudos etnomusicológicos desenvolvido pelo finlandês Ilmari Krohn⁴⁶. Publicaram diversos estudos e coleções, e tinham como meta organizar uma extensa coleção, *Hungarian Folk Music Collection Universal*, sendo impedida por falta de apoio financeiro e pelo advento da Primeira Guerra Mundial. Em 1923, publicaram uma seleção de 150 canções da Transilvânia.

O trabalho de pesquisa sobre a música folclórica húngara transcorria conjuntamente e individualmente. Em 1924, Bartók publicou seu livro *Hungarian Folksong*. Em 1934, começou a trabalhar na Academia de Ciências da Hungria, responsável pela revisão das transcrições e sistematização do levantamento das canções de tradição oral. Enquanto Bartók ampliava a sua pesquisa para músicas de tradição oral de outros povos, Kodály se detinha na busca do levantamento da música húngara. Em 1937, Kodály publicou seu estudo *Hungarian Folk Music*.

Com a chegada da Segunda Guerra Mundial, Bartók decidiu mudar-se para os Estados Unidos e transferiu o seu cargo na Academia Húngara de Ciências à Kodály. Com a colaboração de uma equipe de trabalho, Kodály empenhou-se na coleção da música folclórica húngara,

⁴⁶ SITÀ, Maria Grazia. Béla Bártok, 2008, p. 104.

intitulada *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*⁴⁷, organizada por volumes relacionados ao calendário, costumes e os principais acontecimentos da vida humana, sendo o primeiro volume, *Gyermekjátékok*, Jogos Infantis, publicado em 1951. Em 1953 foi fundado oficialmente o *Folk Music Research Group* da Academia Húngara de Ciências⁴⁸. Em 1974, esta instituição se tornou o Instituto de Musicologia da Academia Húngara de Ciências, que continua em atividade até os dias atuais, somando mais de 100.000 canções tradicionais levantadas do povo da Hungria e países relacionados.

No Instituto de Musicologia da Academia Húngara de Ciências o trabalho científico é dividido por dois setores: o Departamento de Música Folclórica, responsável pela edição crítica do estoque de música, análise das coleções e novas pesquisas; e o Arquivo de Música Folclórica, responsável pela transferência das coleções para o computador. A sistematização da pesquisa do instituto se inicia em 1934 com o trabalho de Bartók e Kodály. Bartók era responsável pela organização da coleção para a publicação, e Kodály realizava um trabalho de pesquisa e análise documental, no qual comparava as fontes encontradas em bibliotecas e arquivos. No período em que esteve sob a direção do Instituto, Bartók revisou o material gravado e o sistematizou de acordo com o sistema que elaborou em seu livro *Folk Song* (1924). Para Bartók devia haver apenas um único sistema para categorizar e classificar as canções e que o sistema deveria expressar as características especiais do material e incluir as semelhanças variantes. Quando Bartók transferiu a direção à Kodály, em 1940, ele já havia sistematizado 13.500 itens da coleção. Kodály estudou mais de seiscentas fontes e seu modo de sistematização das canções era de acordo com a linha melódica final. Até 1958, Kodály já havia sistematizado cerca de 28 mil itens. A partir daí, Pál Járdányi passou a dirigir o Instituto de Pesquisa, no qual elaborou novos princípios para a sistematização do estoque de canções estróficas, organizados nos volumes VI e VII, denominados Tipos de Canções Folclóricas. Os princípios musicais de arranjos foram trabalhados por Pál Járdányi e a metodologia de edição e de suas soluções práticas foram elaboradas por Imre Olsvai. Sua contribuição à coleção também se estende aos

⁴⁷ Vol. I - *Gyermekjátékok* [Jogos Infantis] Ed. por György Kerényi. Akadémiai Kiadó, 1951/1957. Vol. II - *Jeles Napok* [Calendário Festivo] Ed. por György Kerényi. Akadémiai Kiadó de 1953. Vol. III - A / B *Lakodalom* [Casamento] Ed. por Lajos Kiss. Akadémiai Kiadó, 1955/1956. Vol. IV - *Párosítók* [acoplamento de canções] Ed. por György Kerényi. Akadémiai Kiadó de 1959. Vol. V - *Síratók* [Lamentos] Ed. Lajos Kiss, Benjamin Rajeczky. Akadémiai Kiadó, 1966. Vol. VI - *Népdaltípusok 1* – [Tipos de músicas folclóricas 1] Ed. Pál Járdányi, Imre Olsvai. Akadémiai Kiadó, 1973. Vol. VII - *Népdaltípusok 2* - [Tipos de músicas folclóricas 2] ed. por Imre Olsvai. Akadémiai Kiadó, 1987. Vol. VIII - A / B *Népdaltípusok 3* - [Tipos de músicas folclóricas 3] ed. por Lajos Vargyas. Akadémiai Kiadó - Balassi Kiadó, 1992. Vol. IX - *Népdaltípusok 4* - [Tipos de músicas folclóricas 4] ed. por Maria Domokos 1995. Vol. X - *Népdaltípusok 5* - [Tipos de músicas folclóricas 5] ed. por Katalin Paksa, 1997.

⁴⁸ http://www.zti.hu/folkmusic/folk_music_research_workshop.htm

arranjos dos jogos infantis, tomadas de jogos e ordenação das músicas de lamentos. Em seu sistema eram classificados os traços estilísticos, música e idade e novos estilos. Em 1965, Pál Járdányi apresentou cerca de 100.000 músicas, classificadas em seu sistema, na conferência Pozsony (Bratislava) do Grupo de Estudos de análise e sistematização do *International Folk Music Council*. De 1975 à 1978, o Instituto passou a ser dirigido por Janka Szendrei e László Dobszay e um novo sistema foi elaborado, no qual a classificação passou a atender à muitos fatores diferentes e à relação entre eles, sobretudo, à análise que se estende à origem, aos componentes funcionais e textuais, e ao material melódico comparativo. A publicação da coleção deste material inclui os volumes temáticos e canções estróficas, além de séries de discos e fitas, com gravações originais divididas por dialetos. O CD *Old Hungarian Folksong Types* contém desde canções folclóricas com melodias antigas à melodias no estilo novo.

O método de educação musical de Kodály foi criado a partir deste levantamento da música folclórica da Hungria, e tinha como meta contribuir para a formação e regeneração da cultura musical do povo húngaro, utilizando-se do canto para alcançar toda a população.

Se alguém tentasse expressar a essência desta educação numa só palavra, ela seria somente – cantar. [...] Esse encorajamento, porém, é devastado por aqueles que nunca cantaram; existem pessoas assim? Recusava-me acreditar, mas fui convencido, por inúmeras provas, de que existem. Afinal, por que deveria alguém cantar, se não foi embalado em seu berço pelas canções de ninar de sua mãe, quem cresceu na presença do rádio e do gramofone e pode ouvir um canto muito melhor girando um botão do que produzindo sozinho um som? [...] Duas vezes, no nosso século, o leve som do canto húngaro foi silenciado pelo ronco dos canhões e de bombas explodindo. Se não estivéssemos convencidos de que isso jamais tornaria a acontecer, estaríamos desesperados. É nossa firme convicção que a espécie humana viverá mais feliz quando aprender a viver mais sua música. Qualquer um que trabalhe com este objetivo não terá vivido em vão. (KODÁLY, apud FONTERRADA, 2008, p. 156)

O trabalho de pesquisa, documentação e irradiação da cultura da criança e das manifestações musicais da Grota Funda feito por Lydia Hortélio tem influência direta com a pesquisa de Bartók e Kodály, pois estrutura-se nos princípios da etnomusicologia, utilizando-se de técnicas de levantamento, análise e sistematização, e desdobra-se em ações educativas. A pesquisadora não chegou a criar um método de educação musical, contudo, suas publicações e cursos que realiza são fundamentados nas práticas musicais da cultura popular e da cultura da criança.

Em sua pesquisa “Música Tradicional da Cultura Infantil”, Lydia Hortélio sistematiza as canções de acordo com os gêneros e com as etapas da infância. Ela considera que cada gênero está relacionado à uma idade, podendo também estar relacionado às necessidades de desenvolvimento e aos ritos de passagem:

Os *Brinquedos* com Música surgem na vida das *Crianças* desde muito cedo. Aos *Acalantos e Brincos*, da mais tenra *Infância*, de iniciativa materna ou dos mais próximos, vão se acrescentando novos *brinquedos*, sempre movidos por *cantilenas e parlendas*, onde os gestos iniciais da melódica infantil se insinuam a par com o elemento rítmico da palavra. E, aos poucos, vão chegando os *Brinquedos cantados*, com seu vasto repertório de *cantigas*, e os *Brinquedos ritmados*, de extensa variedade rítmica e expressão corporal significativa, que apresentam muitas variantes e versões as mais surpreendentes. Os Contos Populares, com sua variedade de tipos e formas, também se revestem de música e *cantigas*, e contêm em seu repertório muitas *Histórias cantadas* e *Histórias com cantigas* que despertam grande interesse entre as *Crianças* e se constituem gênero especial da *Música Tradicional da Infância*. Finalmente, como verdadeiros ritos de passagem, emergem na adolescência as *Rodas de verso*, onde a forma, o conteúdo poético, a atmosfera própria e a movimentação, mesmo guardando dimensões da *Infância*, apresentam expressividade particular, própria da nova etapa a ser vivida. Estes *Brinquedos*, de intensa ação dinâmica e variadas qualidades de movimento, emergem de uma música de raro viço, responsável pela expressiva diversidade de gêneros que acompanham as diferentes fases do desenvolvimento da *Criança*. (HORTÉLIO, 2012, p. 3)⁴⁹

A pesquisadora levantou centenas de brinquedos sonantes de diversas regiões do Brasil. Somente em Serrinha, sua cidade natal, levantou mais de 600 peças musicais, em sua pesquisa “O ‘Tom’ da Infância em Serrinha: 100 anos de Música Tradicional da Infância em um município do Sertão da Bahia”. Os desdobramentos de sua pesquisa são as publicações de livro e CD’s, oficinas, cursos e palestras que têm por objetivo irradiar a cultura musical produzida tanto por adultos quanto por crianças. Lydia Hortélio também já promoveu diversos encontros entre mestres e mestras de Presépio e de Banda de Música de Gaita com crianças e adolescentes para a aprendizagem da reconstrução destas manifestações.

Durante suas pesquisas, Hortélio pôde presenciar a extinção das Bandas de Música de Gaita nos municípios de Serrinha e a decadência das rodas de versos entre as crianças maiores, portanto, seu trabalho de pesquisa, documentação e irradiação, possibilita a preservação e

⁴⁹ Texto não publicado pela autora: Música da Cultura Infantil, 2012.

Figura 2 – Transcrição - “Borboletinha”

Borboletinha
Brinquedo de mão

Pesquisa e transcrição:
Lydia Hortélio

Informantes:
Aline e Adriana
Acupe de Brotas
Salvador - BA / 1988

calmo

Bor - bo - le - ti - nha tá na co - zi - nha

Me - xen - do cho - co - la - te prá vo - vó - zi - nha

Pe - ti, pe - ti, per - na de pau

O - lho de vi - dro, na - riz de pi - ca pau, pau - pau

Como se brinca:
uma criança de frente da outra
recitando a parlenda enquanto
batem palmas com uma sequência
determinada. Veja: movimentação
e os gestos correspondentes.

Movimentação:

- ① pancadas nas coxas
- ② palmas consigo mesma
- ③ palmas com a outra em frente: direita com esquerda, esquerda com direita
- ④ tenta alcançar o nariz da outra com o dedo indicador

Fonte: Pesquisa e Transcrição: Lydia Hortélio

- MANIFESTAÇÕES MUSICAIS DA FAZENDA GROTA FUNDA/SERRINHA – BA

Esta pesquisa, iniciada em março de 1968 com o objetivo de buscar elementos para uma Educação Musical com identidade cultural, veio tornar-se, ao longo do trabalho, um levantamento amplo dos fenômenos socioculturais da Fazenda Grota Funda, uma comunidade rural do município de Serrinha/BA. (HORTÉLIO, 2012, p.1)⁵⁰

Conhecida na Fazenda Grota Funda por “banda de música de gaita”, esta é uma manifestação oriunda das tradicionais bandas de pífanos presentes em todo o Nordeste brasileiro, sendo denominada diferentemente em cada estado, a exemplo de “Banda de Pífanos”, no Rio grande do Norte, na Paraíba e Pernambuco, “Banda Cabaçal”, no Ceará, e “Esquenta Mulher” em Alagoas. Apesar de existirem características próprias de cada banda, seja no repertório, variações na formação instrumental e a presença, ou não, da dança e da dramatização, as bandas de pífanos são caracterizadas pela formação instrumental de percussões e flautas (transversais ou verticais, denominadas pífanos, pífes ou gaitas), pela execução melódica de duas vozes em intervalo de terças, e pelo repertório próprio destas bandas.

Na formação original das bandas de gaitas da Fazenda Grota Funda havia as “cantorias”, duas gaitas finas de bisel, e a “pancadaria”, um naipe de percussão formado pela caixa (tarol) e bombo. Com o tempo, as bandas de gaitas introduziram os pratos na pancadaria e o “acompanhamento”, um naipe de seis ou até sete gaitas verticais de diferentes tamanhos. As cantorias eram formadas por duas gaitas iguais que tocavam em terças, realizando a melodia; o acompanhamento era dividido por três grupos afinados numa distância de terça: o “centro”, formado por três gaitas finas afinadas em Mi, o “baixo”, formado por duas ou três gaitas grossas afinadas em Dó, e o “baixão”, uma gaita grossa afinada em Lá, que realizava o contracanto. O resultado soava ora modal, ora tonal:

Na função de acompanhamento estão três gaitas finas e duas ou até três gaitas grossas intercaladas, afinadas a uma distância de terças, movendo-se horizontalmente entre os dois pólos harmônicos de uma linguagem claramente modal; e o baixão que desempenha a função de contracanto, no estilo da Banda de Música da cidade, testemunhando claramente o caráter tonal da condução harmônica. (HORTÉLIO, 2012, p.10)⁵¹

⁵⁰ Texto não publicado pela autora: Música de Gaita: uma jóia da expressão musical no Sertão da Bahia (2012).

⁵¹ Texto não publicado pela autora: Música de Gaita: uma jóia da expressão musical no Sertão da Bahia (2012).

Durante a pesquisa, Hortélio pôde notar que as Bandas de Música de Gaita de Serrinha buscavam inovações, seja na formação instrumental ou no repertório, pois, com o tempo, elas foram introduzindo elementos das Filarmônicas e Bandas de Música da Cidade, num movimento natural de transformação da tradição. Ela acredita que eles percebiam o caráter dessas músicas e recriavam outras melodias, e, por vezes, citavam melodias destas manifestações.

As gaitas eram feitas de taboca, um tipo de bambu comum na região que foi desaparecendo em detrimento dos desequilíbrios ecológicos causados pela presença do homem. Por isso, a taboca foi sendo substituída por outras madeiras, prevalecendo nos últimos ternos de gaitas o uso do tubo de PVC. No repertório havia diversos gêneros musicais presentes na vida destes músicos: sambas de roda, toadas de Reis e do presépio, cantigas de trabalho, os Benditos e os Hinos da Igreja Católica, as marchas, dobrados, valsas, xotes e tangos das filarmônicas, peças tradicionais próprias desta manifestação, além de criações próprias que acompanhavam momentos do culto religioso e de seus folguedos.

Os integrantes das bandas de gaitas viviam da lavoura juntamente à grande parte da população da região. Havia o ciclo de festas de trabalhos, no qual mulheres e homens se uniam no sistema de batalhões para o plantio, colheita e artesanato. Havia, também, o ciclo de festas de culto, que seguia o calendário dos santos. “As práticas religiosas eram as da Igreja Católica, utilizadas nos moldes da cultura popular, numa religiosidade espontânea” (LOMBARDI, 2010, p. 104). Em 1968, a pesquisadora registrou seis ternos de bandas de música de gaita no município de Serrinha, e estes, costumavam tocar em festas de culto e festas de trabalho. As bandas também eram convidadas para tocar em comícios ou inaugurações, ou qualquer outra ocasião em que uma pessoa presenteava a outra com a apresentação da banda.

Vimos constatar, em seguida, a existência de um Calendário de Festas que se confundia com o calendário mesmo da vida daquelas pessoas, onde a música está presente, tanto no culto como nos gestos do trabalho e do brinqueado. Foi assim que esta pesquisa evoluiu para uma documentação mais ampla e um estudo mais detalhado também, ao compreendermos que se fazia necessário um aprofundamento em várias dimensões para chegarmos às características do movimento próprio da comunidade. Somente a partir dali é que seria possível elaborar prováveis perspectivas de uma educação com identidade cultural, fosse ela dirigida a aquela comunidade ou a outros grupos de pessoas,

próximos ou distantes, numa busca de integração nacional. (HORTÉLIO, 2008, p.8)⁵²

A tradição das Bandas de Música de Gaita dos municípios de Serrinha foi desaparecendo progressivamente, e juntamente à ela, o ofício de “fazedô de gaitas”. Com o objetivo de preservar tais práticas socioculturais, Lydia Hortélio produziu um material, ainda não publicado, para o aprendizado da música e construção de gaitas, com o qual chegou a realizar diversas oficinas.

Tendo sido testemunha de força mobilizadora de integração social e de consciência de valor e identidade que estas práticas culturais suscitam, creio que é preciso fazer a experiência de re-implantar estas “Bandas de Música de Gaita” entre as novas gerações, tanto nas comunidades de origem, como fora delas. (HORTÉLIO, 2008, p.15)⁵³

Numa conversa com o Sr. Otaviano, que se intitulava o “mandatário” das banda de gaitas, a pesquisadora perguntou o porquê do investimento na banda, e ele respondeu que “tinha gosto pelo brinquedo”. “Naquela época, eu não tinha essa paixão pelo brinquedo, essa consciência. Pra mim foi uma revelação ele dizer que a banda de gaita era um brinquedo”, comenta Hortélio.

Outra manifestação para a qual se dedicou à pesquisa foi O Presépio, também conhecido por O Baile de Deus Menino, um auto de Natal típico da região. Apesar desta manifestação ocorrer geralmente entre o Natal e Festa de Reis, nos meses de dezembro e janeiro, ela também pode ser realizada em diversos eventos durante o ano.

No texto das cantigas e loas ouve-se a história do nascimento do *Menino*, a peregrinação dos *Pastores* e dos *Reis* a caminho de Belém, a presença do *Povo* na *Santa Festejação*, dos *Carneirinhos*, de uma *Velha Caduca*, cheia de harmonia... e do *Homem Folhagem* – um palhaço que também vem louvar o *Menino*. E a alegria dos anjos e dos homens, tudo no estilo próprio das manifestações populares: a voz cantada, as loas recitadas, as palmas marcando o ritmo, a sanfona e o pandeiro, as coroas e bonéus, os arcos de cipó enfeitados com flores e tiras de papel colorido, as vestimentas brancas com uma fita vermelha trespassada sobre o peito, as evoluções e as danças, e a ampla participação da comunidade acompanhando as cantigas com palmas ritmadas: um só movimento de alegria pela chegada do Menino do Amor. (HORTÉLIO, 2011, p.11)

⁵² Texto não publicado pela autora: Manifestações Musicais da Fazenda Grota Funda – uma comunidade rural no município de Serrinha (2008).

⁵³ Texto não publicado pela autora: Manifestações Musicais da Fazenda Grota Funda – uma comunidade rural no município de Serrinha (2008).

A partir da década de 1980, Lydia Hortélio começou a promover encontros entre os mestres das Bandas de Gaitas e do Presépio com estudantes do ensino fundamental e de projetos sociais, onde puderam realizar oficinas de construção de gaitas e do presépio. Publicou em 2011 o livro/CD O Presépio ou o Baile de Deus Menino, um material que descreve como se brinca o Presépio. Hortélio revela que ainda pretende publicar um material sobre as Bandas de Música de Gaitas para que possa ser implantado o aprendizado da música de gaitas nas escolas. Ela já escreveu um projeto para a prefeitura de Serrinha com a intenção de fazer com que ressurgira o gosto pelas bandas de gaitas, que tem perdido sua expressão nas atuais gerações, porém o projeto ainda não fora contemplado. Ela acredita que este projeto possa ser viável pela custo benefício das gaitas, que podem ser feitas com tubos de PVC, e sugere que a metodologia seja a de observação e repetição, sem o uso da notação musical, ao modo como os músicos da Grota Funda aprendiam.

Durante seus estudos de etnomusicologia, Hortélio despertou o seu olhar à cultura da criança e passou a levantar o fenômeno brinquedo em suas diversas manifestações: brinquedos sonoros (ou sonantes) e silentes, como costuma classificar, e o objeto brinquedo, feito por crianças e por artesãos de brinquedos.

[...] E havia também os brinquedos das crianças, no meio daquilo tudo, pois os meninos estão sempre com as mulheres. Aí eu comecei a fazer as primeiras fotografias de criança brincando; data dessa época, justamente, entre 1968 e 1969, o meu despertar para essa dimensão da vida: o fenômeno Brinquedo, ou seja, para o fenômeno lúdico⁵⁴ (Entrevista com Lydia Hortélio. LOMBARDI, 2010, p.61)

A pesquisadora transformou a sua casa num arquivo pessoal, onde foram reservadas duas grandes salas para todo o material levantado, além de todos os demais cômodos reservarem prateleiras e armários com mais de cem álbuns de fotografias de suas pesquisas, organizados com muito capricho, cada imagem com uma legenda descrevendo o local, a data, ora com um texto poético, ora com uma cantiga transcrita. Nestas salas também se encontram fitas com gravações, cadernos de transcrições com análises feitas pela pesquisadora, coleção de gaitas e outros instrumentos, e uma coleção de brinquedos de diversos lugares do Brasil e do mundo, que hoje somam mais de três mil peças. Alguns brinquedos ficam pendurados pela varanda e sobre os tapetes das salas de jantar e de visita, decorando sua casa.

⁵⁴ HORTÉLIO, Lydia. Entrevista retirada da dissertação *Música na Escola: Um desafio à luz da cultura da infância* de LOMBARDI, Sílvia Salles Leite. São Paulo. 2010, p. 61.

Suas publicações correspondem a uma parte de sua pesquisa, sendo que Hortélio tem diversos materiais já organizados para publicação, como a coleção de álbuns de sua pesquisa “O ‘Tom’ da Infância em Serrinha: 100 anos de Música Tradicional da Infância em um município do Sertão da Bahia”; e, também, o álbum de canções de ninar.

Foto 5 – Casa de Lydia. Jan/2011



Foto 6 – Casa de Lydia, Jan/2015



Fonte: Foto Ana Tomich

1.4 EXPERIÊNCIAS EM EDUCAÇÃO

Foto 7 – Oficina de Brinquedos da Cultura da Criança. Saubara, Bahia/2010



Fonte: Foto: Cássio Nóbre

Em 1979, comemorou-se o Ano Internacional da Criança. Talvez, por predestinação, neste mesmo ano Lydia Hortélio retornou definitivamente ao Brasil dando ênfase à pesquisa sobre a cultura da criança e início à diversas experiências em educação: em 1979, desenvolveu o projeto Casa da Criança no Centro de Artes da Universidade Federal da Paraíba, onde deu início as Oficinas de Introdução à Cultura da Criança; em dezembro deste mesmo ano, integrou-se ao NEASC – Núcleo Experimental de Atividades Sócio culturais; realizou diversas Oficinas de Brinquedos nos Festivais de Inverno da UFMG, na década de 1980; em 1992, criou o Curso Técnico de Música do Colégio Estadual Deputado Manuel Novaes; e desde 1995, realiza o módulo Introdução à Cultura da Criança do Curso de Formação de Educadores Brincantes do Instituto Brincante (SP); além de suas publicações, exposições e palestras. A sua trajetória científica e pedagógica tem sido compartilhada com os parceiros da Casa das Cinco Pedrinhas, um grupo de educadores e pesquisadores comprometidos com o estudo, pesquisa e irradiação da cultura da criança, além da organização de encontros, oficinas e publicações.

Hortélio sempre esteve em diálogo com importantes instituições, seja ministrando cursos, oficinas e palestras, ou como conselheira pedagógica. Dentre estas instituições, estão o SESC (Serviço Social do Comércio) de São Paulo, lugar em que realiza cursos desde a década de 1990; a Casa Redonda Centro de Estudos (1980), lugar onde compartilha descobertas sobre a infância; O Instituto Brincante, espaço onde ministra cursos desde 1995; CRIA (Centro de Referência Integral do Adolescente), lugar onde atua como conselheira pedagógica e ministra cursos e oficinas; Curso de Capacitação Docente em Música Brasileira (Pós-graduação) da UAM-Universidade Anhembi Morumbi/São Paulo/SP, em que ministrou a disciplina Práticas Musicais da Cultura Popular de 2002 a 2005, trabalhando com a música de gaitas; Rede Nacional Primeira Infância (2011 – Salvador/Ba), Pontinhos de Cultura da Bahia (2013/2014 – Salvador/Ba), e Ministério da Cultura do Brasil (2015 - Brasília/DF): Seminário Internacional Cultura e Desenvolvimento, no qual realizou palestras.

Em 2009, Lydia Hortélio foi agraciada com o prêmio da Ordem do Mérito Cultural do Brasil, pelo reconhecimento de suas contribuições à cultura brasileira.

1.4.1 CASA DA CRIANÇA NO CENTRO DE ARTES DA UNIVERSIDADE DA PARAÍBA

Quando retornou ao Brasil, em 1979, Lydia Hortélio recebeu um convite dos amigos Antônio Nóbrega⁵⁵ e Antônio Madureira, na época, integrantes do Quinteto Armorial, para lecionar no Centro de Artes da Universidade Federal da Paraíba. Em João Pessoa já havia um movimento da música clássica, portanto, Ariano Suassuna⁵⁶, líder do Movimento Armorial, estava desenvolvendo em Campina Grande um núcleo de estudos da música brasileira, do qual Hortélio foi convidada para desenvolver nesta universidade o projeto Casa da Criança, que consistia num centro de estudos da música da cultura da criança.

Com a ditadura militar, o então Reitor da Universidade da Paraíba, Linaldo Cavalcante, foi transferido para a direção do CNPq, transferindo o cargo de Reitor a um militar.

⁵⁵ Antônio Nóbrega é um reconhecido músico, dançarino, ator e educador do Brasil. Fundador do Instituto Brincante, “espaço de conhecimento, assimilação e recriação das inúmeras manifestações artísticas do país” (<http://www.institutobrincante.org.br/institucional>).

⁵⁶ O dramaturgo, poeta e ensaísta Ariano Suassuna idealizou o Movimento Armorial com o objetivo de criar uma “arte brasileira erudita a partir das raízes populares na nossa cultura.” (SUASSUNA, 1974, p.9).

Lamentavelmente o projeto do Centro de Artes não chegou a se desenvolver como fora sonhado por Lydia Hortélio, que preferiu pedir demissão diante da impossibilidade de realizar um centro de estudos da cultura da criança, que era seu objetivo. Hortélio chegou a realizar na Universidade da Paraíba um curso sobre a cultura da criança para professores que incluía uma exposição de brinquedos e fotografias sobre o fenômeno lúdico na infância.

1.4.2 NEASC - NÚCLEO EXPERIMENTAL DE ATIVIDADES SÓCIO CULTURAIS

A primeira leitura que o homem deve fazer é a de si mesmo: Reconhecer-se. [...] Aquela arte que o homem “em fazendo, faz a si mesmo”. E, ao reconhecer-se, repetimos, estará chegando, certamente, à possibilidade de conhecimento do outro e de sua colocação no mundo. (NEASC, 1982, p.26)

Foto 8 – “Fui à Bahia buscar o meu chapéu...” Crianças do NEASC, Salvador/BA, 1980



Fonte: Foto Lydia Hortélio

Ao chegar em Salvador, Lydia Hortélio recebeu um convite para participar de um projeto de educação da Prefeitura, que tinha como proposta desenvolver alternativas educacionais junto às crianças dos bairros periféricos da cidade, diante do alto índice de evasão escolar. Com isso, a equipe de educadores criou o NEASC– Núcleo Experimental de Atividades Sócio-Culturais. Dentre os diversos educadores participantes desta experiência estavam Maria Amélia Pinho Pereira⁵⁷ e Maria Dolores Coni Campos⁵⁸, educadoras de expressiva atuação no cenário atual da educação. “Como é que a gente educa ou pode educar; favorecer o desenvolvimento a partir da cultura daquele lugar, esta proposta se inaugurou aqui” (NEASC, 1982, p.15). O Ministério da Educação e a UNICEF souberam da vivência no Parque da Cidade e convidaram o núcleo para relatar a experiência num encontro da UNICEF em Brasília.

Diferente do que comumente acontece, quando a criança é levada a fazer uma leitura do adulto, nós nos dispusemos, nesse trabalho, a sermos iniciados por elas num processo de “alfabetização”, aprendendo a compreender a criança identificada no seu próprio movimento, na sua verdadeira cultura. (NEASC, 1982, p. 15)

Uma iniciativa semelhante foi a dos ‘parques infantis’ da cidade de São Paulo, idealizado por Mário de Andrade quando esteve à frente do Departamento de Cultura do município, de 1935 a 1938. Realizados por meio de políticas públicas para a infância, os dois projetos buscavam oferecer assistência à educação e à cultura da criança. Entretanto, os parques infantis da cidade de São Paulo foram criados para os filhos de operários, na sua maior parte estrangeiros, enquanto que o NEASC, implantado no Parque da Cidade de Salvador, atendia as crianças de baixa renda que não tinham acesso à escola. Contudo, os dois projetos nos servem de exemplo de um espaço educacional fora dos muros escolares. Mário de Andrade estava atento ao movimento da criança e orientava aos educadores que não participassem de forma enfática ou tivessem uma presença muito grande nas atividades artísticas das crianças.

Mário chamava a atenção para a escuta e o olhar sensíveis que as professoras deveriam ter para com as crianças em momentos de brincadeiras, de recolha de desenhos, das diferentes atividades nos parques infantis. Ele inaugura uma proposta de espaço coletivo e

⁵⁷ A soteropolitana Maria Amélia Pinho Pereira, conhecida por Péo, atuou como coordenadora e educadora do NEASC. Após esta experiência em educação realizada no Parque da Cidade, construiu a Casa Redonda, um espaço de educação em meio à natureza, localizado na Aldeia de Carapicuíba/SP.

⁵⁸ Maria Dolores Coni Campos é Mestre em Educação pela UFF e autora dos livros *Cartas à Cristina: uma conversa sobre Paulo Freire* (2010), e, também, do livro *Conversa com as babás Lena, Elza e Zara* (2013).

público de educação não escolarizante para crianças pequenas em que houvesse disponibilidade para as descobertas. (GOBBI, 2013)⁵⁹

O NEASC foi instalado dentro do Parque da Cidade, localizado no bairro Itaipara, região de classe média alta de Salvador, com o objetivo de atender a população das comunidades de baixa renda, localizadas no vale do Nordeste de Amaralina, que se limita ao parque, e nas proximidades. Além do imenso espaço de natureza, a prefeitura havia disponibilizado uma sala, dentro do parque, para as aulas. O objetivo deste projeto era “buscar indicadores de uma atuação educacional nos bairros de periferia e, a partir daí, desenvolver um trabalho de treinamento de pessoal de modo a tornar possível a multiplicação da experiência” (NEASC, 1982, p.17). A equipe do NEASC começou o trabalho em dezembro de 1979, dialogando com as lideranças e moradores da comunidade do Nordeste de Amaralina com o intuito de elaborar um plano de ação do núcleo. O anseio maior da comunidade era o atendimento às crianças de 3 à 6 anos, por não haver espaços educacionais no bairro para essa faixa etária. Entretanto, a equipe diagnosticou que era preciso atender, também, às crianças maiores e adolescentes, pois muitos deles esperavam completar 7 anos de idade para entrar na escola, mas se deparavam com a falta de vaga e nos anos seguintes perdiam a preferência por “terem ultrapassado a idade limite de entrada”. (NEASC, 1982, p.17)

A equipe havia estabelecido que aquela não seria uma experiência repetida às dos sistemas formais de educação. Seria uma experiência nova, em meio à natureza e com crianças de diversas idades juntas. O projeto também teve caráter interdisciplinar, onde educadores de diferentes áreas buscavam compreender, num sentido profundo, a criança e seu modo natural de aprendizagem.

Os primeiros dois meses foram os momentos mais críticos da equipe, que se deparou com a realidade vivida pelas crianças: a situação familiar; linguagem de violência; fome, doenças de pele, dentre outros fatores. O comportamento agressivo e desconfiado das crianças “rompia todo o esquema organizado para recebe-las nas salas preparadas para a alfabetização, para levá-las a aprender um ofício ou para as atividades pré-escolares” (NEASC, 1982, p.22). Porém, houve um momento em que os papéis se inverteram, no qual os professores compreenderam que poderia haver um significado mais amplo do processo de “alfabetização”, e se despuseram a aprender com as crianças. “A rebeldia das crianças diante de qualquer atividade que viesse tolher sua necessidade de correr pelo Parque foi o primeiro sinal de alerta” (NEASC, 1982,

⁵⁹ GOBBI, Márcia. Mário de Andrade e os Parques Infantis. ITAÚ CULTURAL, 2013, s/p.

p.22). Abrir a porta da sala de aula e deixar as crianças brincarem pelo parque foi a primeira nota que se afinou neste encontro entre o adulto e a criança.

E onde conhecer a criança senão na sua expressão, a mais natural, a mais espontânea – o BRINCAR? No BRINQUEDO, assistimos a uma linguagem sincrética, sem compartimentos, sem separações. Na influência de qualidades infinitas de movimento, onde a maior ou menor intensidade se alternam em ritmos naturais como o das ondas do mar, sentimos confirmada a ideia de que, dentro do universo lúdico infantil, se encontra toda a sabedoria da natureza humana pronta para um desabrochar contínuo. (NEASC, 1982, p.25)

A equipe pôde testemunhar a prontidão das crianças para conhecer o mundo. Não era preciso ter muros, grades, vigias, “materiais pedagógicos” e recursos que “motivassem” as crianças. Apesar de, no início, a relação adulto-criança ter sido difícil, a equipe não justificou a sua falta de habilidade vir do comportamento das crianças, devolvendo-as às ruas, justificando, assim, a sua incapacidade de aprendizagem. Havia um objetivo maior, o de desvendar a criança e o seu processo de aprendizagem. Para isso, não se pôde abrir mão da espontaneidade, da curiosidade e da alegria. Por meio do brincar os educadores conseguiram começar a compreender e vivenciar a linguagem da infância. A autora nos fala sobre a inteireza das crianças no ato de brincar, definindo a vivência como verdadeira e criadora:

(...) na partida da criança para o BRINCAR ficou claro que, se o BRINQUEDO já não definia a condição humana – o ser gente, é sem dúvida, a porta para os dois lados. Quero dizer: para dentro e para fora, e a única maneira, o único caminho para começar um diálogo e um convívio com as crianças, que poderá ser definido como verdadeiro e criador. (NEASC, 1982, p.24)

O brincar e o fazer, foram os movimentos substanciais que aproximaram os educadores da alma, da identidade e da cultura da criança. “Na certa, aproximamo-nos mais de uma relação verdadeiramente humana” (NEASC, 1982, p. 25). A experiência abriu espaço para que as crianças expressassem sua cultura, seu modo natural de permanecer na vida.

Esta experiência em educação é referente ao período de dezembro de 1979 à dezembro de 1981. Durante esses dois anos foram realizadas diversas atividades:

(Tabela 1 – Atividades realizadas no NEASC)

Reuniões	com o Conselho de Moradores do Nordeste de Amaralina e familiares das crianças; com a CDS – Coordenação de Desenvolvimento Social – órgão da prefeitura; com diversos órgãos para a viabilização do projeto (LIMPURB, PRODIARTE, Superintendência de Parques e Jardins, FUNDESCO).
Encontros	com escolas e creches com o objetivo de integrar e irradiar a experiência.
Participação do NEASC	no Projeto ⁶⁰ do Museu de Ciência e Tecnologia/Secretaria do Meio Ambiente/Projeto Rondon, dirigido pela Professora Célia Nogueira.
Criação	da Banda Jovem do Parque da Cidade, além de excursões e tocas da banda.
Concerto	Quinteto Armorial no anfiteatro do Parque da Cidade.
Oficinas e cursos	de “Teatro na Educação”, sobre a direção de Ilo Krugli; de construção de gaitas e de construção do Presépio; Oficinas do Fazer e do Brincar; Oficina da Natureza; Oficina do Brinquedo; Oficina de Bonecos; Oficina de Música; Oficina de Roupas; Oficina de Tecelagem.
Exposição	de “Brinquedos Populares”; de fotografias dos “Brinquedos dos Meninos no Parque”; de fotografias dos “Festejos do Centenário da Banda de Música Terpsícore Popular de Maragogipe”, com a participação da Banda Jovem do Parque da Cidade; de fotografias dos trabalhos de tecelagem e dos Brinquedos de Puxar/Empurrar ⁶¹ no Mês da Criança.
Construção e apresentação	do Presépio ou Baile de Deus Menino ⁶² , no anfiteatro do Parque da Cidade.
Visitas	aos setores do Ministério de Educação e Cultura em Brasília (PRODIARTE, PRÉ-ESCOLAR, PRODASEC).

Esta experiência em educação obteve o reconhecimento merecido de diversos órgãos de todo o Brasil. A equipe do NEASC apresentou a experiência no Encontro PRODIARTE Centro/Sul, em Belo Horizonte/MG; no Seminário sobre Linguagem Poética da Criança, realizado pela Escolinha de Arte do Brasil, no Rio de Janeiro/RJ; para os alunos do Curso de Desenho Industrial da UFRJ, no Rio de Janeiro/RJ; para os alunos do Curso de Psicologia da Faculdade metropolitana de Educação de São Paulo, em São Paulo/SP; para os alunos do Curso de Pedagogia da Faculdade Pinheirense de Educação, em São Paulo/SP; no V Congresso brasileiro de Educação Pré-escolar, em Salvador/BA. Lydia Hortélio, também pôde relatar sobre a experiência num encontro com a UNICEF em Brasília.

⁶⁰ O NEASC assessorou o treinamento de monitores que receberam no DIA do Meio Ambiente, cerca de 1.200 crianças no Parque da Cidade.

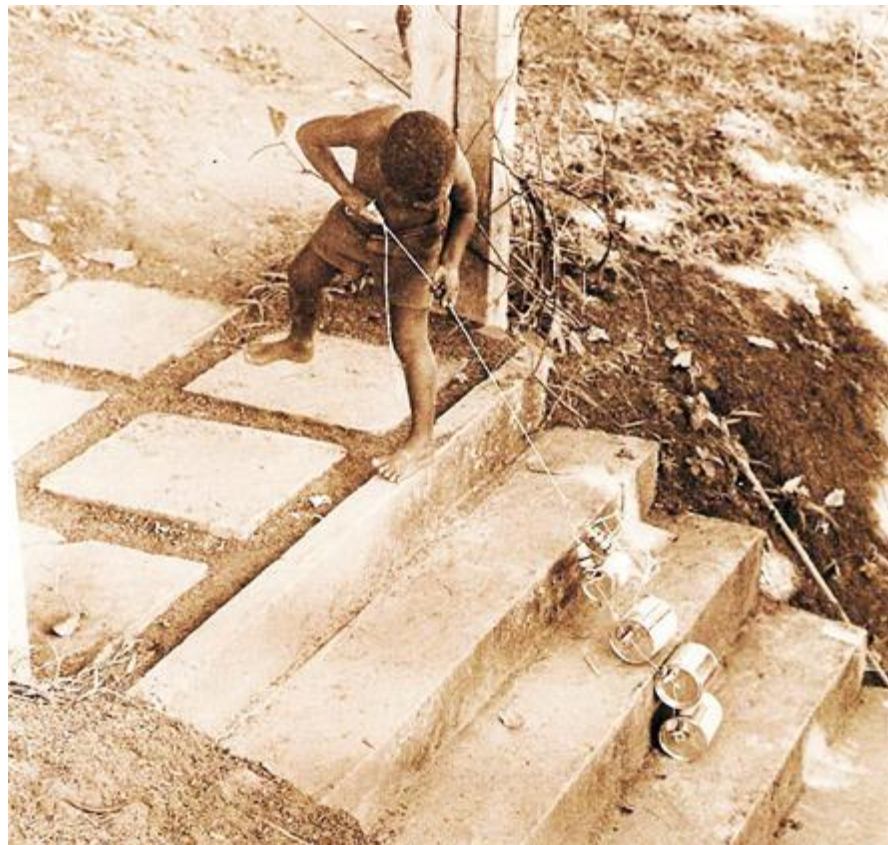
⁶¹ A exposição Puxar/Empurrar recebeu a visita da Secretaria de Saúde do Estado; Legião Brasileira de Assistência; Mobral; Institutos de Cegos da Bahia; Instituto Pestalozzi da Bahia; Escola Santo André; Lar da Criança; A Barca d’Alva; Faculdade de Psicologia da UFBA; Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA; Escola de Enfermagem da UFBA

⁶² As crianças e adolescentes do NEASC receberam a visita dos mestres dessa tradição: Elisa Oliveira da Paixão, Mestre de Presépio e, João Martins de Oliveira, Mestre de Música de Gaita.

Foto 9 – NEASC. Salvador/Ba, 1981



Foto 10 - NEASC, 1980



Fonte: Foto Lydíia Hortélio.

Todas as fotografias impressas no livro *Uma experiência em Educação* foram registradas por Lydia Hortélio. Após esta publicação, Hortélio publicou o livro de fotografias *História de Uma Manhã* (1987), também com imagens desta experiência no Parque da Cidade de Salvador. Desde então, a pesquisadora vem apresentando tais imagens em seus cursos e palestras, tecendo análises e reflexões sobre o movimento do brincar.

Concluindo este relatório gostaríamos de resumir nossa experiência, nesse momento, na imagem do movimento de PUXAR/EMPURRAR do brinquedo das crianças: o PUXAR – enquanto convivendo com a natureza e criando espaço para as crianças, delas foram puxadas suas necessidades e sua força; o EMPURRAR – enquanto procurando desafiar essas mesmas crianças a caminharem, a se dirigirem para o mundo com seus próprios pés. (NEASC, 1982, p.114)

Esta experiência em educação é tida como um divisor-de-águas não somente para Hortélio, mas também para outros educadores envolvidos, como Maria Amélia Pereira, conhecida por Peo, criadora da Casa Redonda, em Carapicuíba/SP, um espaço de educação para crianças de 2 a 6 anos, e também, um centro de estudos, que já completa mais de três décadas de existência:

Desenvolver uma educação onde a dimensão do sensível esteja presente é, ao mesmo tempo, um sonho, uma aspiração e um compromisso da Casa Redonda. Afirmamos o nosso trabalho, efetivamente, na manifestação do ser brincante das crianças, em que por certo vamos reencontrar e assumir o tempo originário em que estamos imersos no todo e por isso estamos ligado a tudo. Manifestar com ciência essa consciência tem sido o exercício presente a cada instante do nosso convívio diário com as crianças deixando-as brincar em paz, exercendo o seu direito de estar no mundo pertencendo a si próprias, desenvolvendo as potencialidades que as levem a seguir em frente através das experiências significativas porque vividas no seu dia a dia. (PEREIRA, 2013, p. 34)

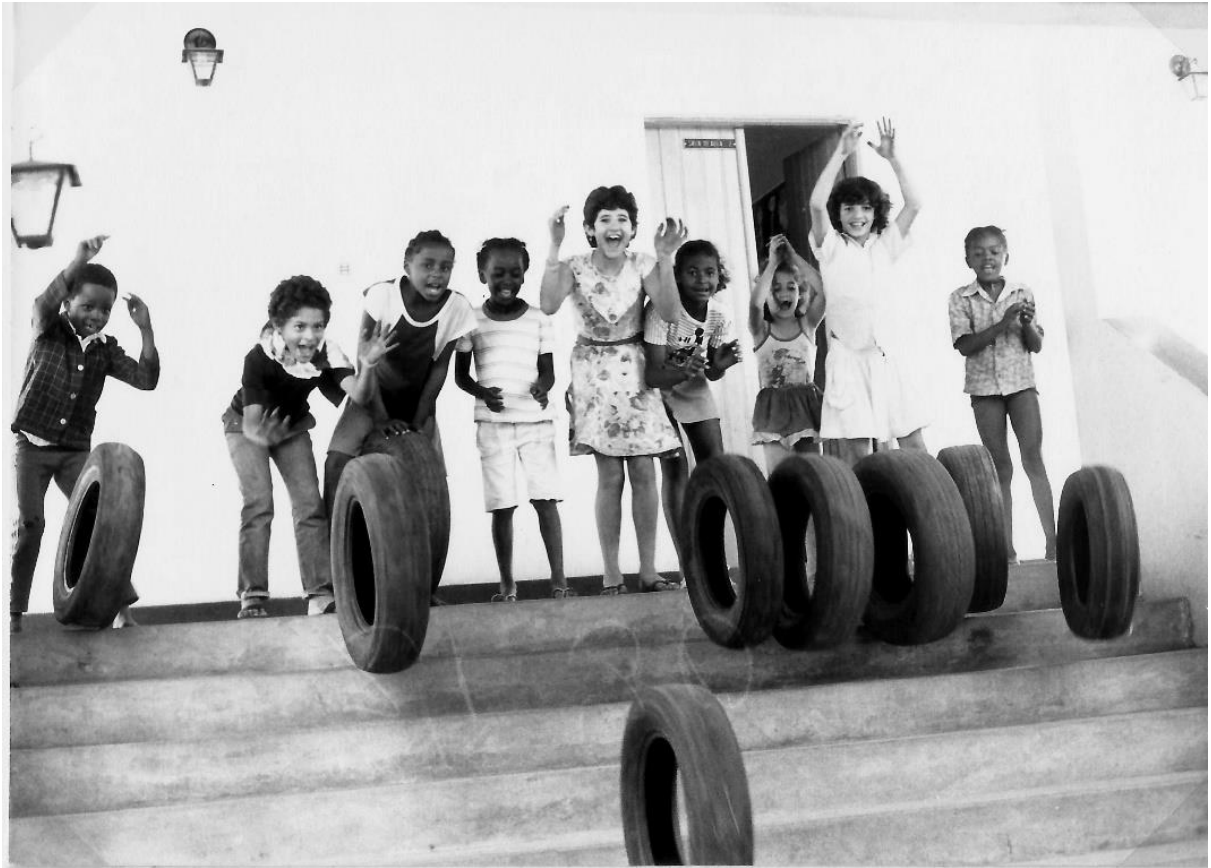
Desde a criação da Casa Redonda, Lydia Hortélio e Maria Amélia Pereira realizam neste espaço encontros, cursos e vivências sobre suas descobertas a respeito da cultura da criança.

Foto 11 - Oficina de Brinquedo, São João Del Rey/MG, 1987



Fonte: Foto Lydia Hortélio

Foto 12 - Festival de Inverno UFMG. São João Del Rey/MG, 1987



Fonte: Foto Lydia Hortélio

1.4.3 “OFICINA DE BRINQUEDO” NOS FESTIVAIS DE INVERNO DA UFMG

Outro movimento importante na trajetória de Lydia Hortélio foram as oficinas de brinquedos nos Festivais de Inverno da UFMG. O Festival foi fundado em 1967 por professores e artistas da Escola de Belas Artes da UFMG e da Fundação de Educação Artística, dos quais se destacam a pianista e professora Berenice Menegale e o arte-educador e professor José Adolfo Moura. O Festival se caracterizou pela confluência das artes na formação e transformação cultural.

Essa atividade, dinâmica, intermediática por natureza, em virtude da sua relação direta com os campos da produção artística, associada aos outros campos do conhecimento, possibilitou, nesse período, uma vivência *sui generis* do fazer artístico e um consequente

aprofundamento do entendimento da arte e de seus processos de produção. (FERNANDINO, 2011, p. 12)

Lydia Hortélio realizou a “Oficina de Brinquedo” nos Festivais de Inverno de 1985 em Diamantina; 1986/1987 em São João Del Rei, e 1989 em Belo Horizonte, na Lagoa do Nado. Este foi um espaço onde crianças e educadores podiam construir brinquedos, brincar e refletir sobre a cultura da criança.

Num desses festivais de inverno Lydia Hortélio conheceu o jovem Adelsin⁶³, hoje um reconhecido fazedor de brinquedos e irradiador da cultura da criança. Hortélio conta que notou a sua habilidade em construir brinquedos e a partir deste encontro se tornaram parceiros e amigos. Em 1988, Hortélio foi convidada para expor sua coleção de brinquedos no Museu de Brinquedos de Nuremberg, lugar onde ficam concentrados muitos fazedores de brinquedos. Adelsin a acompanhou na exposição que passou por sete cidades da Alemanha. Nesta exposição, Lydia Hortélio também pôde contar sobre a sua experiência no Parque da Cidade, mostrando as imagens do livro *História de Uma Manhã* (1987), e traçar paralelos entre a cultura das crianças alemãs e brasileiras. Segue o depoimento da Adelsin:

[...]Jeu vim visitar a experiência do Parque, aqui de Salvador em 1982. Eu trabalhava com um projeto que era financiado pela FUNART em Belo Horizonte. E houve encontro nacional, e a FUNART quis que todo mundo conhecesse um trabalho muito especial que havia no Brasil ligado a arte e educação, o trabalho de experiência em educação aqui no Parque de Salvador. Eu vim e não conheci Lydia Hortélio com proximidade. Eu vi o trabalho e achei muito interessante. Quatro anos depois eu fui fazer uma oficina com ela no festival de inverno, lá em São João Del Rei, da UFMG, e Lydia Hortélio deu uma oficina de brinquedos. E eu cansado de artes plásticas, fui para a oficina de brinquedos de Lydia Hortélio. Eu era o único homem numa turma de trinta mulheres, e a gente teve uma identificação muito grande. E pra mim, foi uma mudança de referencial por que eu nunca havia ouvido falar das coisas que Lydia Hortélio trazia, a existência de uma cultura da infância diferenciada, dos movimentos da infância, da música da infância. Tudo isso foi uma grande revelação pra mim. Mas chegou como uma verdade que eu já sabia há muito tempo. [...]Jeu comecei a andar atrás dela carregando a mala dela... convivendo de perto e aprendendo mais e mais... Eu fui para Salvador, fiquei um pouco com ela, e desde então a gente faz muitas coisas juntos. (Adelsin)⁶⁴

⁶³ Autor dos livros Barangandão Arco-íris, Barangandão Natureza e Barangandão Barulhinho.

⁶⁴ Entrevista com Lydia Hortélio em Salvador/BA, set. 2013.

Foto 13, 14 e 15– “Brincar e fazer” Festival de Inverno UFMG. Diamantina/MG, 1985



Fonte: Fotos Lydia Hortélio

1.4.4 A CRIAÇÃO DO CURSO TÉCNICO DE MÚSICA DO COLÉGIO ESTADUAL DEPUTADO MANUEL NOVAES

Para que tenhamos lugar no concerto dos povos,
nós queremos nesta Escola ouvir o mundo e cantar o Brasil.
(Lydia Hortélio)

Este foi o lema proferido por Lydia Hortélio na criação do Curso Técnico de Música do Colégio Estadual Deputado Manoel Novaes, em 1992, localizado em Salvador. Antes da criação do curso, Hortélio ocupava o cargo de assessora de Dirlene Mendonça, Secretária de Educação e Cultura do Município de Salvador. Numa conversa informal, Hortélio a sugeriu que fizesse uma escola de música. A ideia ficou guardada e se tornou possível, quando, em 1991, Antonio Carlos Magalhães assumiu o governo e nomeou Dirlene Mendonça ao cargo de Secretária de Educação e Cultura do Estado da Bahia. Dirlene Mendonça convidou novamente Lydia Hortélio ao cargo de sua assessora.

A professora Lydia Hortélio relata que iniciou suas atividades na SEC realizando uma exposição sobre a Cultura da Criança, denominada *A Criança Nova... A Criança Eterna...*, que tinha como objetivo conscientizar os professores da rede pública de ensino do estado sobre a existência da Cultura da Criança. Além da visita dos alunos e professores das escolas estaduais de Salvador à exposição, a idéia era transcrever as palestras e transformar em vídeos a documentação feita pela TVE da Bahia para alcançar as demais escolas da rede estadual. (LEITE, 2007, p. 37)

A SEC (Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia) precisava criar uma escola técnica sob as bases da Lei n° 5 692/71, portanto, a “escola de música” teve que se adequar à este formato, sendo este o meio possível de concretizá-la. Lydia Hortélio solicitou uma equipe de músicos instrumentistas para a elaboração e implantação do curso. Houve um concurso para professores, sendo 15 professores bacharéis em música contratados, ficando notória a não presença de professores licenciados em música. (LEITE, 2007, p.41)

O curso fora implantado em junho de 1992, mas como só poderia abrir turmas no início do ano letivo, suas atividades começaram no formato de curso preparatório para os alunos que iriam ingressar no início do ano letivo de 1993. Foram abertas duas turmas, uma no matutino e outra no vespertino, atendendo à 40 estudantes cada.

A concepção pedagógica proposta por Lydia Hortélio tinha como base a cultura musical brasileira, chegando existir a Orquestra de Música Popular Brasileira formada pelos professores do curso.

Era um projeto de identidade cultural, da música brasileira à música do mundo, e na música brasileira começando com a música do estado da Bahia [...] Não ia ter História da Música, seria História da Música Brasileira e mudar aquelas aulas de livro, você repetindo o que está escrito. Não, você tinha que ter na sua prática um sinal da música da qual se falava, essa era a idéia de lá. Então, a percepção musical é a matéria fundamental do curso de música, é a educação do ouvido, é a compreensão das estruturas da música através do ouvido. (Entrevista com Lydia Hortélio - LEITE, 2007, p. 46)⁶⁵

Porém, o curso deparou-se com dificuldades geradas pela falta de uma estrutura curricular concisa; “pela ausência de integração entre as disciplinas propedêuticas e profissionalizantes”; e “pela diversidade de concepções a respeito da formação musical profissional”, segundo Jaqueline Leite (2007, p. 48), aluna formada pelo curso técnico de música que ingressou no curso de Licenciatura em Música da UFBA e realizou uma dissertação intitulada *O curso técnico de música do Colégio Estadual Deputado Manoel Novaes na atuação profissional de seus egressos: uma abordagem sócio-histórica*. De acordo com Leite (2007, p. 49), tais dificuldades podem ter advindo da preferência dos professores contratados terem sido somente bacharéis e da falta de conhecimento, destes, em relação às “mudanças que ocorriam no mundo do trabalho na década de 1990, e nas concepções no campo da educação e da própria educação musical e práticas renovadoras”.

[...] imagina-se que a supervalorização de capacidade de atuação como músicos, provavelmente desviou a atenção de competências necessárias para a atuação como professor, como, por exemplo: a consciência e a consistência de uma linha pedagógica, capacidade de pensar e refletir sua prática e a capacidade de se adaptar ou questionar a proposta inicial do curso. (LEITE, 2007, p. 48)

Em 1996 o curso foi extinto juntamente com o ensino profissionalizante de nível médio na Bahia, movimento advindo pela reforma na Educação Profissional do Brasil, com base na LDB n° 9 394/96. A partir deste ano, o curso parou de abrir vagas, dando continuidade somente às turmas já matriculadas. O curso funcionou de 1993 a 1999, sendo 79 alunos, o total de

⁶⁵ Trecho retirado da dissertação *O curso técnico de música do Colégio Estadual Deputado Manoel Novaes na atuação profissional de seus egressos: uma abordagem sócio-histórica* de LEITE, Jaqueline Câmara. UFBA, 2007

concluintes. (LEITE. 2007, p. 36). Porém, em 2006, abriu-se vagas para o curso técnico de música no Colégio Deputado Manoel Novais, desta vez, no formato de Ensino Médio Integrado à Educação Profissional, baseado no decreto da LDB n° 5 154/2004. O curso permanece em vigor até os dias atuais.

1.4.5 OFICINA DE INTRODUÇÃO À CULTURA DA CRIANÇA

*“A Criança Nova que habita onde vivo
Dá-me uma mão a mim
E a outra a tudo que existe...
A Criança Eterna acompanha-me sempre
A direção do meu olhar
É o seu dedo apontando...”⁶⁶*

Foto 16 – Criança na natureza. Salvador/BA



Fonte: Foto Lydia Hortélio

Desde 1979, Lydia Hortélio vem compartilhando suas descobertas em oficinas de Cultura da Criança, espaço que fomenta o encontro com educadores e interessados pelo olhar sensível à criança. Esta oficina, que teve seu nascedouro no Centro de Artes da Universidade da Paraíba

⁶⁶ *O Guardador de Rebanhos VIII*, Fernando Pessoa.

(1979), apresentou-se no formato de “Oficina de Brinquedo” nos Festivais de Inverno da UFMG (1985, 1986, 1987 e 1989), e integrou-se, no início da década de 1990, ao curso de Formação de Educadores Brincantes, no Instituto Brincante (SP), no formato do módulo Iniciação à Cultura da Criança, sendo ministrado anualmente até os dias de hoje. Neste módulo Lydia Hortélio aborda quatro temas: Cultura da Criança, Música Tradicional da Infância, O Objeto Brinquedo, e Importância da Natureza para a Vida da Criança.

Lydia Hortélio prossegue com seu trabalho autônomo de oficinas, cursos e palestras há mais de três décadas, viajando por diversas regiões do país, seja à céu aberto, num quintal ou numa instituição, reunindo milhares de educadores interessados em seus estudos. Dentre as diversas instituições de educação e cultura em que Hortélio ministrou a Oficina de Cultura da Criança, estão: SESC/SP; Curso de Música Brasileira da Universidade Anhembi Morumbi; Teca Oficina de Música; Casa Amarela; Casa Redonda; OCA-Escola Cultura; Instituto Tomie Ohtake; Departamentos de Música da UNESP e da USP.

[...] além de muitas outras iniciativas em vários estados do Brasil, vindo tornar-se, ao longo destes anos, um espaço de encontro, lembranças e experimentação conjunta, de vivências essenciais e reflexões. À disposição natural dos participantes destas *Oficinas de Cultura da Criança*, veio suceder-se e tomar corpo a vontade do Novo, que encontrava sua mais legítima correspondência nas formas da *Cultura da Criança*, ali alegremente vividas. (HORTÉLIO, 2013, p.1)⁶⁷

Durante a pesquisa de campo participei do módulo Iniciação à Cultura da Criança do curso de Formação de Educadores Brincantes, e de diversas oficinas e palestras ministradas e proferidas por Hortélio. Pude observar e vivenciar a sua intenção de nos transportar para o “terreno sagrado da infância”, para que a gente possa nos reconectar e ativar esta sabedoria que está guardada em algum lugar dentro da gente. No papel de pesquisadora-participante descreverei os momentos do curso:

O convite à roda foi o chamado de Lydia Hortélio para a introdução à cultura da criança. Depois de vivenciarmos diversos brinquedos cantados, ela nos convidou à refletir sobre o ‘caráter’ de cada um deles, ou a intenção impressa nos brinquedos, que está relacionada a vários aspectos da música, seja o gênero, o ritmo, a intensidade, e, até mesmo, a intenção da letra. Como por exemplo, o gênero musical ‘acalanto’ geralmente é lento, suave e tem o caráter de

⁶⁷ Texto não publicado pela autora: *Oficinas de Cultura da Criança*, 2013.

acalantar, ou de pôr para dormir, porém a letra e a intenção vocal pode imprimir serenidade ou até mesmo medo, como na tradicional cantiga *Boi da Cara Preta*.

Num segundo momento do curso, Hortélio nos apresentou, em slides, uma síntese da sua pesquisa denominada *A Criança Nova... A Criança Eterna... imagens da cultura infantil através dos tempos, paralelos com o Brasil contemporâneo*. Apresentação estruturada com documentos da ‘infância do mundo’: pinturas, achados arqueológicos, poesias, frases, partituras e fotografias de crianças e seus brinquedos de diversas culturas. Documentos que tinham o poder de nos levar a um momento de profunda reflexão sobre a forte presença do fenômeno brinquedo através dos tempos.

Durante o curso, Lydia Hortélio nos propôs dar início à uma pesquisa individual partindo das lembranças de nossas infâncias, e para quem tivesse interesse de expandir a pesquisa, ela sugeriu que levantássemos os brinquedos dos nossos antepassados ainda vivos, da nossa comunidade, revogando à nós, educadores e pesquisadores, a revitalização da memória dos brinquedos das crianças do Brasil. E nos chamou à atenção aos diversos problemas atuais vividos pela infância nos sugerindo uma receita, ou melhor, um ‘exercício de ser criança’, para garantir a infância e a construção de um ser humano inteiro: Criança/Natureza/Brinquedo.

Todos os momentos em que pude aprender com Lydia Hortélio sobre a cultura da criança foram de transformação e afirmação para a minha trajetória como educadora. Reconhecer que temos que aprender com a criança nos alivia da posição de detentores do conhecimento e fórmulas de aprendizagem. Aprender com as crianças é aprender que elas são livres e a gente também é, mas a diferença é que ela está num estado de liberdade genuína, e nós temos que reaprender que somos livres. Também aprendemos com elas que somos natureza, que precisamos do outro para selar a ciranda da vida, que somos seres brincantes, espontâneos e criativos. Com as crianças aprendemos a observar todas as potencialidades humanas, que vamos reprimindo ao nos tornarmos adultos. Podemos aprender com elas, também, a respeito de nossos conflitos e dos mistérios da vida. Ao observar o ‘ser-humano-ainda-novo’ aprendemos a reformular nosso modo de ser, pensar e agir na educação e na vida.

1.5 CASA DAS CINCO PEDRINHAS

Ao anoitecer brincamos as cinco pedrinhas
 No degrau da porta de casa,
 Graves como convém a um deus e a um poeta,
 E como se cada pedra
 Fosse todo o universo
 E fosse por isso um grande perigo para ela
 Deixá-la cair no chão⁶⁸

A “Casa das Cinco Pedrinhas... um lugar de brinquedo”, tem seu alicerce nas ideias da pesquisadora Lydia Hortélio, que ao encontrar amigos educadores e pesquisadores de diversas regiões do Brasil que compartilham desse sonho, tornou-se um lugar de pesquisa, vivência, reflexão e irradiação dos saberes da cultura infantil. Semelhante “A Casa” de Vinícius de Moraes, a Casa das Cinco Pedrinhas não tem portas, nem janelas, mas tem muito espaço reservado para o brincar.

Um lugar de brinquedo. Onde as crianças pudessem brincar, construir. Em vários momentos surgiram instituições que quiseram fazer esse projeto, mas não deu certo. Depois pensei que não deveria fazer casa nenhuma, que as cinco pedrinhas deveriam existir no coração de cada um que se identificasse com esse sonho, e tomei distância. Não quero que se transforme em um lugar de educação. Ela existe no coração de muita gente que se aproximou de mim e já faz esse sonho à sua maneira, e o que me gratifica profundamente é que cada um faz de uma maneira diferente. Um amigo chega a incluir em seu currículo “membro da Casa das Cinco Pedrinhas” (risos). A Casa das Cinco Pedrinhas pode ser criada em vários lugares. (HORTÉLIO)⁶⁹

Além da pesquisadora Lydia Hortélio, a Casa das Cinco Pedrinhas é formada por Adelsin⁷⁰, educador, artista plástico e artesão de brinquedos; Lia Mattos⁷¹ arte-educadora, cineasta e produtora; e pela professora e pesquisadora Lucilene Silva⁷². O grupo trabalha na pesquisa, documentação e irradiação da cultura da criança e na produção de encontros, palestras, exposições, cursos e publicações de livros, CD’s e documentários.

⁶⁸ Fernando Pessoa, *O Guardador de Rebanhos VIII*

⁶⁹ In. Revista Pátio Educação Infantil. Ano I. N°3. Dezembro 2003/Março2004.

⁷⁰ Autor dos livros Barangandão Arco-Íris, Barangandão Natureza e Barangandão Barulhinho.

⁷¹Arte-Educadora e Diretora da Empresa Espaço Imaginário.

⁷² Educadora musical; integrante da equipe de educadores do Teatro Escola Brincante; professora de música na Casa Redonda Centro de Estudos; coordenadora do Centro de Estudo e Irradiação da Cultura Infantil e Centro de Formação de Jovens da OCA- Escola Cultural.

[...]É um lugar de compartilhar esse sonho que Lydia Hortélio tem, que é de multiplicar essa consciência de menino, essa consciência de Brasil. E Lydia Hortélio vem fazendo esse caminho há mais de 40 anos... e Adelsin chegou próximo de Lydia Hortélio há quase 30 anos, aprendendo com ela e também multiplicando essa ação em Minas Gerais. Eu cheguei também acompanhando Lydia Hortélio e multiplicando essa ação em São Paulo, apesar de eu ser mineira. E a Lia Mattos também faz esse trabalho em Campo Grande [atualmente em Santa Catarina]. Então, na verdade, a gente não tem essa casa... a gente tem essa ideia, esse sonho que a gente compartilha... e a gente vem realizando publicações e muitas ações no sentido de valorização da cultura da infância. E eu acho que a gente vem ajudando Lydia Hortélio a concretizar esse sonho com a Casa das Cinco Pedrinhas... Esse é o lugar dos nossos sonhos, que vem se tornando realidade a partir dessas diversas ações. (Lucilene Silva, 2013)⁷³

Figura 3 - Escrito de Lydia Hortélio

Uma Casa,
 Cujas paredes são o ar e a luz
 O teto, o infinito...
 Plantada no chão do mundo
 E molhada com o orvalho
 De todas as mentes
 Do Sol
 Dono.

Fonte: <http://www.casadas5pedrinhas.com.br/>

⁷³ Entrevista realizada com Lucilene Silva. Salvador, setembro de 2013.

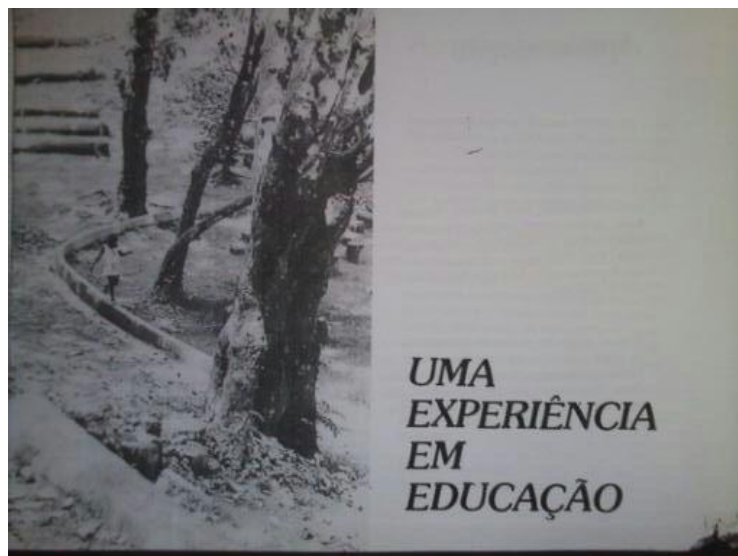
1.6 PUBLICAÇÕES

- UMA EXPERIÊNCIA EM EDUCAÇÃO (1982)

O livro *Uma Experiência em Educação*⁷⁴ foi escrito e organizado pela equipe do NEASC em co-autoria de Lydia Hortélio. Este é um documento que relata a experiência de uma pesquisa-ação desenvolvida por uma equipe de educadores de diversas áreas que buscavam desenvolver uma “metodologia que correspondesse a um desenvolvimento integral” (NEASC, 1982, p.19). O livro se divide nos seguintes tópicos: Agradecimentos; Apresentação; Fala dos Meninos do Núcleo; Narração da Experiência; Oficinas do Fazer e do Brincar; Oficina da Natureza; Oficina do Brinquedo; Oficina de Bonecos; Oficina de Música; Oficina de Roupas; Oficina de Tecelagem; O Núcleo e a Comunidade; O Núcleo e o L.A.R (Liga de Assistência e Recuperação); Comunicações da Experiência; Conclusões; Equipe de Trabalho; e, Novas Propostas/1982.

As atividades realizadas no Parque da Cidade foram fotografadas por Lydia Hortélio e arquivadas pela FUNART. Estas imagens foram publicadas nos livros *Uma Experiência em Educação* (1982) e *História de Uma Manhã* (1987). O livro *Uma Experiência em Educação* conta com relatos das crianças e de seus familiares, e dos educadores envolvidos no projeto.

Foto 17 – Imagem do livro *Uma Experiência em Educação*/1982



Fonte: Foto Ana Tomich

⁷⁴ A publicação deste livro teve o apoio da Prefeitura de Salvador. O livro foi destinado ao V Congresso Brasileiro de Educação Pré-escolar, realizado pela OMEP/Bahia de 11 a 16 de julho de 1982, em Salvador.

- HISTÓRIA DE UMA MANHÃ (1987)

O livro *História de Uma Manhã*, publicado em 1987, é fruto da experiência vivida no Parque de Cidade pelos educadores e estudantes do NEASC. A história é contada por meio das imagens fotográficas registradas por Lydia Hortélio. As imagens mostram, de forma poética, uma manhã das crianças brincando na natureza sob os cuidados dos educadores que propunham realizar uma experiência em educação a partir do movimento espontâneo das crianças.

Nesta manhã, os educadores haviam proposto às crianças que catassem folhas secas, sementes, pedrinhas e flores caídas no chão, para brincar. O envolvimento das crianças com esta atividade resultou em mandalas pelo chão e outros desenhos feitos com muita sensibilidade e criatividade. Nesta publicação, as imagens capturadas por Lydia Hortélio nos revela a profundidade do seu olhar sobre a infância.

Foto 18 - Capa do livro História de uma manhã - 1987



Fonte: Foto Ana Tomich

- ABRA A RODA TIN DÔ LÊ LÊ (2003)

Agora, uma palavrinha final sobre o valor e a importância da Música Tradicional da Infância como patrimônio maior, aquilo que de mais sensível e fundamental possui a cultura de um povo. Nela estão encobertas os arquétipos, as características estruturais e poéticas da língua mãe e da língua mãe musical em seu nascedouro. A consciência desse fato nos impõe a necessidade de seu cultivo, a atenção que ela merece para a afirmação de Brasil, para o gozo de chão espiritual comum sobre o qual poderemos construir a Nação que sonhamos.

Lydia Hortélio (2003)

O álbum *Abra a Roda tin dô lê lê*⁷⁵ é fruto da pesquisa feita por Lydia Hortélio sobre os brinquedos da infância de diversas regiões do Brasil. São 42 brinquedos sonoros, com arranjos dos músicos Edmilson Capeluppi, Zezinho Pitoco, Gabriel Almeida e do grupo Zabumbau. Se tratando de um repertório de domínio público e do patrimônio da cultura da criança do Brasil, o trabalho se caracteriza por seu papel documental e de recriação. Além da presença das vozes das crianças⁷⁶, o CD contou com a participação do artista Antônio Nóbrega.

Figura 4 – Capa do CD *Abra a Roda Tin Dô Lê Lê*



Fonte: <http://www.casadas5pedrinhas.com.br/>

⁷⁵ O CD foi realizado pela Casa das 5 Pedrinhas.

⁷⁶ Crianças da Casa Redonda e Meninas do Zabumbau.

Neste álbum, os brinquedos sonantes, ou músicas tradicionais da infância, estão divididas nos seguintes gêneros: Brinquedos Cantados; Fórmulas de Escolha; Rodas de Versos; Brinquedos Ritmados; Contos Populares; Brinquedos dos Pequenos (brincos); e Canções de Ninar. De acordo com Lydia Hortélio, cada brinquedo traz em suas dimensões características significantes para cada estação da vida. O exemplo abaixo, é uma cantiga de versos, classificada por Hortélio como um brinquedo das crianças maiores. Porém, este gênero que era comum nas gerações passadas, nas rodas de mulheres e de meninas, está cada vez mais raro de se ver.

Figura 5 – Transcrição: “Eu morava na areia”

Eu morava na areia, Sereia

Cantiga de versos

Procedência: Salvador/Ba
Pesquisa: Lydia Hortélio
Transcrição: Ana Tomich

Eu mo - ra - va n'a - re - ia Se - re - ia

me mu - dei pa - rao Ser - tão Se - re - ia

A - pren - di a na - mo - rar Se - re - ia

com a - per - to de mão ô Se - re - ia

Fonte: Pesquisa Lydia Hortélio

Preocupada com a qualidade que o brinquedo traz consigo de ser um “organismo vivo”, contendo dimensões, tais como, a palavra, a música, o movimento e o outro, Lydia Hortélio teve o cuidado de ensinar no encarte do álbum como se brinca, e comenta:

Outro paradoxo, se não uma incoerência, porque é no convívio das crianças entre elas mesmas que se aprende a brincar. Mas haverá, certamente, crianças grandes: mães, pais, professores que queiram ler esses textos para se juntar depois às crianças, não para ensiná-las, mas para se tornar uma entre elas, o que sempre será possível, porque em cada um de nós uma criança espera. (HORTÉLIO, 2003)

O álbum com brinquedos de diversas regiões do país, revela o desejo da pesquisadora de aproximar as crianças por meio da música e, também, de traçar um “mapa sonoro” da cultura da criança, possibilitando, assim, uma maior compreensão deste fenômeno. Segue na tabela abaixo o mapa sonoro das músicas do CD Abra a Roda Tin Dô Lê Lê:

(Tabela 2 – Mapa sonoro do álbum Abre a Roda Tin dô Lê Lê)

Brinquedo	Informante	Local
1. Abra a roda, tin dô lê lê	Maria da Paz dos Santos	Bom Jardim, Terra Nova/BA
2. Tigelinha de água fria	Maria de Lourdes B. Freire	São João da Aliança/GO
3. Eu morava na areia, sereia	Crianças da E. M. de Plataforma	Salvador/BA
4. Marinheiro chora, tin dô lê lê	Lydia Hortélio	Serrinha/BA
5. Marinheiro encosta o barco	Elena Lauretti Armani	Taubaté/SP
6. Uma pulga na balança	Lydia Hortélio	Serrinha/BA
7. Ai ona, ona ê	Crianças do Acupe de Brotas	Salvador/BA
8. Aranha caranguejeira	Crianças da Casa Redonda	Carapicuíba/SP
9. Borboletinha	Aline e Adriana, Acupe	Salvador/BA
10. Dom, dom beibe	Aline e Adriana, Acupe	Salvador/BA
11. Eu fui à China	Crianças da Casa Redonda	Carapicuíba/SP
12. Fla-i-ci	Marina, Lagoa do Nado	Belo Horizonte/MG
13. Jambilula	Aline, Assentamento Floramar	Belo Horizonte/MG
14. Zum, zum, zum	Ana Luiza	Teresina/PI
15. Totó	Crianças da Casa Redonda	Carapicuíba/SP
16. História do Sal	Francisco Sales	Feira de Santana/BA
17. Pan dê rô lê dê pan dê pi	Crianças da Oficina de Brinquedo – XIX Festival de Inverno UFMG	São João Del Rei/MG
18. O camaleão	Vivi – XIX Fest. Inver UFMG	São João Del Rei/MG
19. Cipó de miroró	Professoras leigas	Catu/BA
20. Senhora dona Cãinda	Eliete pereira da Silva	Condado/PE
21. Os dois anjinhos	Professora Waldelice Oliveira	São Luiz/MA
22. Bambu, tirabu	Crianças de Salvador	Salvador/BA
23. Laranja madura	Professora Waldelice Oliveira	São Luiz/MA
24. Vamos, maninha, vamos	Terezinha Arruda e Júlio De L.	Cuiabá/MT
25. Lá em cima do piano	Crianças da Casa Redonda	Carapicuíba/SP
26. A B C	Crianças de Campina Grande	Campina Grande/PB
27. Ana Maria	Crianças de Belo Horizonte	Belo Horizonte/MG
28. Lenga, la lenga	Crianças da Casa Redonda	Carapicuíba/SP
29. Chicotim queimado	Laira e Larissa	João Molevade/MG
30. Maria Helena	Paulinho	Carapicuíba/SP
31. Dan dan dêro	Crianças da Casa Redonda	Carapicuíba/SP
32. Brinquinhos de Ouro	Vó Nae e Tia Luizinha	Salvador e Serrinha/BA
33. Você tem uma bonequinha	Lydia Hortélio	Serrinha/BA
34. Meu periquitinho verde	Alice Hortélio	Serrinha/BA
35. Macaco pisa o milho	Eliza Oliveira da Paixão	Serrinha/BA
36. Minha pombinha	Eliza Oliveira da Paixão	Serrinha/BA
37. Pom, pom, pom	Adelsin	Belo Horizonte/MG
38. Pinhém, pinhém	Vó Nae (vó de Adelsin)	Salvador/BA
39. Pão, pão, pão	Crianças de uma escola pública	Belo Horizonte/MG
40. O Besouro	Celina Oliveira, Grota Funda	Serrinha/BA
41. Xô, pavão	Eliete Pereira	Condado/PE
42. Dan, dan, squidim dan	Tia Luizinha (tia de Alice H.)	Serrinha/BA

- Ô, BELA ALICE... MÚSICA TRADICIONAL DA INFÂNCIA NO SERTÃO DA BAHIA NO COMEÇO DO SÉCULO XX (2005)

“Cultivar essas rodas, pelo que elas significam como verdadeiras festas da Alma Brasileira, é uma tarefa que se impõe a todos nós, que sonhamos com uma educação fundada nos sentimentos da terra e na aspiração de seu povo”.

Lydia Hortélio (2005)

Figura 6 – Capa do CD Ô, Bela Alice...



Fonte: <http://www.casadas5pedrinhas.com.br/>

O município de Serrinha, lugar onde Lydia Hortélio vivenciou sua infância e juventude e, também, onde viveram seus antepassados, se desabrochou em expressivas manifestações de seu povo sob o olhar da pesquisadora. Além das Bandas de Gaitas e do Presépio, manifestações culturais da Grota Funda, zona rural de Serrinha, Hortélio também pesquisou a cultura da criança de Serrinha, suas músicas tradicionais e brinquedos.

O álbum *Ô, Bela Alice* é resultado de sua pesquisa intitulada *O 'Tom' da Infância em Serrinha: 100 anos de Música Tradicional da Infância em um município do Sertão da Bahia*. O trabalho mostra a evolução da música tradicional da infância no decorrer do século XX, sendo dividido por quatro períodos de 25 anos, tendo uma informante para cada período. Este álbum corresponde ao primeiro quarto de século e sua principal informante e, também, a mais velha, foi sua tia Alice Hortélio da Silva, nascida em Serrinha em 1906, e que veio a falecer em 2009.

A menina Alice a transmitiu 103 brinquedos cantados e 23 histórias, que trazem consigo traços das matrizes culturais formadoras das culturas brasileiras: indígenas, ibéricas e africanas. Lydia Hortélio também é uma das informantes desta pesquisa que já reúne mais de 600 brinquedos levantados e documentados pela pesquisadora. A pesquisadora ainda pretende publicar mais três álbuns para completar esta coleção de 100 anos de música tradicional da infância de Serrinha.

O disco contém 24 faixas, sendo algumas *pot-pourri*, somando-se 35 brinquedos, com arranjos do músico Antônio Madureira. O trabalho de arranjos e recriação destes brinquedos foi caracterizado pela sonoridade da época, utilizando violão, bandolim, violino, flauta, gaita, acordeon, bombardino, clarineta, instrumentos de percussão e coro. A contadora de histórias Regina Machado participa do disco, contando *A História da Menina Alice*, *A História da Raposa e da Garça*, e *A História da Gaita do Cágado*. Aos 98 anos a menina Alice também participou da gravação do disco com a graça de sua voz na *História da Menina Alice*, e nos brinquedos *I ni pon gui ci ran di*, *Paca, tatu, cotia não*, e *Adeus minhas 100 pombas*. Em 2009, Lydia Hortélio foi agraciada com o “Troféu Caymmi” pelo álbum *Ô Bela Alice*.

Seu trabalho nos aponta ao “Brasil encoberto das comunidades rurais”, que a pesquisadora conseguiu desvelar em sua cidade natal. Para nós, fica o exemplo do seu trabalho de pesquisa, memória e irradiação da cultura da criança do Brasil, que pode ser realizado em cada canto do país, a começar por nossas lembranças.

Tecidos no convívio das Crianças no Sertão da Bahia, estes Brinquedos revelam toda a graça e a maneira de ser própria do lugar, e fazem parte de um legado muito maior. Fazemos votos que pesquisas semelhantes sejam empreendidas Brasil afora, e que, a este repertório, venham se juntar muitos outros, de modo a chegarmos a vislumbrar, em breve, uma integração nacional a partir da Cultura da Criança Brasileira. (HORTÉLIO, 2005)

Figura 7 – Transcrição – Ô, Bela Alice...

Ô BELA ALICE

3/4 *travessado cantado*

a Cant: Ô BELA ALICE

Por onde tem andado?

Por onde eu andava

Passava muito bem

E melhor eu passaria

Se eu fosse mais bem

a Gt:

Ô, BELA...

Por onde tem andado?

Por onde eu andava

Passava muito bem

E melhor eu passaria

Se... fosse mais bem

Fonte: Pesquisa e transcrição Lydia Hortélio

- O PRESÉPIO OU O BAILE DE DEUS MENINO: UM NATAL BRASILEIRO (2011)

É preciso salvaguardar nossa infância e juventude,
 buscar caminhos para uma educação mais sensível, inteligente, alegre,
 e uma compreensão da vida como o espaço sagrado
 de construção dos nossos sonhos.
 (Lydia Hortélio, *O Presépio ou O Baile de Deus Menino*)

Figura 8 – Capa do Livro/CD O Presépio ou O baile de Deus Menino



Fonte: <http://www.casadas5pedrinhas.com.br/>

Em quase todas as regiões do Brasil, comemoram-se festas de culto ao Deus Menino. São diversas as formas de manifestações, seja a construção de presépios e lapinhas ou cortejos de reisados e festas do Divino, onde o Menino Deus, representado por uma criança, é coroado Imperador do Mundo. Esta é uma herança portuguesa presente no Brasil desde o século XVII⁷⁷.

O Presépio, também chamado O Baile de Deus Menino é um auto de natal típico da Fazenda da Grota Funda e seu entorno, zona rural do município de Serrinha/BA. Desde 1968, Lydia Hortélio vem documentando a manifestação em registros fotográficos e de áudio. E desde 1980, vem realizando a reconstrução do Presépio em espaços de educação.

O seu interesse na reconstrução do Presépio, não se deve ao seu caráter religioso, mas sim, em apresentar às crianças uma versão brasileira do ritual de Natal carregada de significados

⁷⁷ Numa carta, datada de 19 de maio de 1723, do capelão João de Morais Navarro à Rodrigues Cezar de Menezes, então governador da Capitania de São Paulo, se iniciava com as seguintes palavras: "Indo ter à festa do Santíssimo Espírito Sancto a Vila de Jundiayh [...]" Fonte: "Documentos Avulsos", publicado pelo Arquivo do Estado.

profundos e de esperança de transformação, advinda pela simbolização do nascimento do Menino Jesus, que representa a criança que renasce e vive em cada um de nós. A vivência da reconstrução do Presépio exercita nas crianças virtudes e a afirmação da nossa cultura, além vivenciar toda a beleza da manifestação em si. Para Hortélio, o Natal é uma manifestação genuinamente brasileira quando considerada na tradição popular.

A partir de uma ideia de Educação com identidade cultural, esperamos contribuir com este trabalho para o processo de afirmação de Brasil e para o desenvolvimento de uma Educação que venha responder mais verdadeiramente aos anseios da Alma Brasileira. (HORTÉLIO, p.23, 2011)

A publicação do livro/CD é o resultado do percurso de cinco anos de trabalho e parceria entre Lydia Hortélio e o CRIA – Centro de Referência Integral de Adolescentes⁷⁸, com apoio da Save the Children. Com o título de Conselheira do CRIA, Lydia Hortélio fomentou um Curso de Formação de Educadores Brincantes, com o objetivo de “despertar uma consciência do significado e importância do brincar para a vida da criança preparando jovens de diferentes bairros de Salvador que se dedicam à educação em suas comunidades”⁷⁹. O Presépio foi reconstruído nos espaços: CMEI – Centro Municipal de Educação Infantil Cid Passos e Creche Vovô Zezinho, em Salvador.

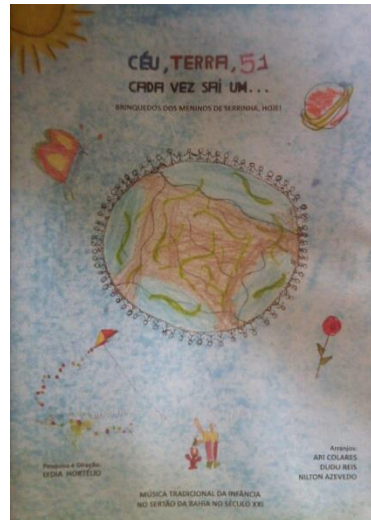
No livro podemos ver as imagens do Presépio registradas em 1968, por Lydia Hortélio; conhecer a História do Menino Jesus; aprender a brincar o Presépio; conhecer o processo de reconstrução nas escolas; ver os desenhos produzidos pelas crianças e as fotografias do presépio reconstruído pelas crianças. O CD, anexado ao livro, contém 41 faixas, trazendo versos, loas e cantilenas do auto, nas vozes das crianças do projeto.

⁷⁸ O CRIA é uma ONG sediada em Salvador. Foi criada em 1994 pela Professora da Faculdade de Teatro da UFBA, Maria Eugênia Milet.

⁷⁹ Retirado do site: <http://blogdocria.blogspot.com.br>

- CÉU, TERRA, 51 CADA VEZ SAI UM... BRINQUEDOS DOS MENINOS DE SERRINHA HOJE! (2015)

Foto 19 – Capa do CD Céu, Terra, 51



Fonte: Foto Ana Tomich

O CD *Céu, Terra 51, cada vez sai um...*, é a mais recente publicação de Lydia Hortélio. Foi realizado por meio do Edital de Música da FUNCEB/2013, e trata-se de mais um álbum sobre a sua pesquisa intitulada *O ‘Tom’ da Infância em Serrinha: 100 anos de Música Tradicional da Infância em um município do Sertão da Bahia*. A pesquisa que fora dividida por quatro períodos de 25 anos, já resultou em duas coleções: *Ô Bela Alice*, que reúne canções do começo do século XX, e *Céu, Terra, 51*, que mostra os brinquedos das crianças de Serrinha do século XXI.

O disco foi construído em parceria com crianças de três escolas públicas de Serrinha, Grupo Escolar Graciliano de Freitas, Centro Educacional “Casa do Menor”, e a “Cooperativa de Educação Integral Serrinhense. Antes da etapa de gravação, Hortélio realizou nas escolas os “Encontros para Brincar”, que foram “verdadeiras oficinas de cultura da criança, onde surgiam os brinquedos que sabiam e os que não sabiam e logo passavam a fazer parte do repertório” (HORTÉLIO, 2016). Para Hortélio (2016), estes encontros a mostrou como as crianças estão perdendo o hábito de cantar:

[...] gostaríamos de abordar em seguida um tema que nos tem ocupado intensamente nos últimos tempos: como cantam, ou não cantam, nossos Meninos atualmente! São raras as Crianças, hoje em dia, que conseguem cantar, ou seja, flexionar a voz e reproduzir a linha melódica de uma cantiga. De uns tempos pra cá, estabeleceu-se uma espécie de

“rap dos Meninos”, com seu encanto particular, a graça da Infância, a riqueza de nuances da voz falada, e que prevalece, inclusive, na prática dos Brinquedos Cantados, substituindo o desenho melódico das cantigas da tradição.

A coleção contém 40 faixas com os gêneros dos brinquedos: fórmula de escolha, roda de verso, brinquedo de roda, brinquedo de corda, brinquedo em fila, passeio cantado, brinquedo de mão, brinquedo ritmado, brinquedo de estátua e brinquedo com pedras.

- FILMES E DOCUMENTÁRIOS INSPIRADOS NO TRABALHO DE LYDIA HORTÉLIO

Creio que também seja importante falar sobre os filmes e documentários inspirados no trabalho de Lydia Hortélio, e que tiveram a contribuição da pesquisadora na realização destes documentos. Alguns destes vídeos, foram resultados de projetos sociais que a pesquisadora esteve envolvida, à exemplo do documentário *A Criança com Vida*⁸⁰, produzido pela CRIA/Centro de Referência Integral do Adolescente, que é uma ONG fundada em 1994 por Maria Eugênia Milet. Este documentário fez parte do projeto *Criança Criando Cidadania com Arte*, em que os arte-educadores tiveram a formação em cultura da criança ministrada por Lydia Hortélio. Abaixo, segue as palavras de Hortélio em depoimento ao documentário:

(...) eu acho que cada um que se reporte à sua infância, e veja se não era importante fazer um cozinhado de baixo de um pé de manga, ou correr e pular num brinquedo de esconde-esconde, se não era importante brincar de infanca, se não era importante brincar de pião, se não era importante se dar as mãos e cantar numa roda. E, então buscar nos elementos mesmo de sua própria infância estes momentos de alegria que à toda pessoa que você pergunta por isso, eu vejo em você agora, eu vejo se esboçar um sorriso, a gente de repente é feliz, tem lembrança da felicidade. Então, eu acho preocupante uma humanidade que não brinque mais. Então, que sonhos terá? Ela vai em direção de quê? Como é que aprende liberdade? Porque o brincar é um ato de liberdade. Por exemplo, eu posso chegar até você, ou uma criança chegar pra outra e dizer vamos brincar de macaquinho? Se a outra não tiver no movimento do macaquinho naquela hora, ela vai dizer não, eu quero brincar de pedrinha, então ela vai brincar de pedrinha, porque não era aquele o movimento dela. Então, pra você brincar, você até trabalha sem querer, mas você não brinca sem querer. É preciso um assentimento completo da sua alma pra você entrar no brinquedo, então, isso é um ato de liberdade. Eu só obedeco um movimento dentro de mim e a mais nada

⁸⁰ Documentário realizado pela CRIA – Centro de Referência Integral do Adolescente.

e ninguém. Então, o respeito à isso é muito importante, e o exercício disso é fundamental para a vida humana. (Depoimento de Lydia Hortélio no documentário *A Criança com Vida*)

Outro documentário realizado pela CRIA em parceria com a Casa das 5 Pedrinhas e Rede Ser-Tão Brasil é *O Quintal das Crianças*⁸¹ (2012), que retrata o projeto homônimo, idealizado pela Casa das 5 Pedrinhas, e realizado juntamente aos arte-educadores da Rede Ser-tão Brasil nos municípios de São Gabriel e Boa Vista do Tupim, no sertão da Bahia, por iniciativa e articulação do CRIA, nos anos de 2009 e 2011.

O documentário é dividido em quatro partes: Na primeira parte, *O Quintal das Crianças e a Cultura da Infância*, nos é esclarecido a proposta do projeto. Nas palavras de Maria Eugênia Milet: “O Quintal das Crianças, é uma proposta de demarcarmos um espaço para que a criança possa desenvolver os seus brinquedos de forma espontânea, como desenvolvem no quintal, no fundo de sua casa”; Na segunda parte, *Como Fazer o Quintal das Crianças*, a arte-educadora Aline Arruda do Grupo Arte Cidadã e Rede Ser-tão Brasil nos explica como foram os procedimentos para a implantação da Quintal em sua cidade, Boa Vista do Tupim/Ba. Ela nos fala dos desafios:

Pelo fato da seca, a gente tá tendo muita dificuldade. Então tem um grupo de crianças, de jovens, que estão indo, molhando, cuidando das plantas, mas mesmo assim, agente, algumas mudas não vingaram, outras não tão podendo crescer por causa da, dessa seca que tá atingindo. [...] outro desafio é conscientizar a comunidade de que ela faz parte daquilo, que ela tem que tá ali presente. Ajudar, né? Que não é só o poder público, né? As entidades que tem responsabilidade Tem sim, né?, Só que a comunidade, tomando consciência disso, ela vai tá naquele momento, né? A comunidade que tem que sentir isso, que aquilo é deles, e que eles tem que cuidar daquele local, por que é um local agradável, é um quintal das crianças. (Depoimento de Aline Arruda, *O Quintal das Crianças* 2012)

Na terceira parte, *A Escola e o Quintal das Crianças*, é feita uma reflexão sobre mais uns dos impactos do projeto, que é o de integrar a escola ao Quintal. A Professora Basilides Rocha, de São Gabriel/Ba, comenta: “as crianças se interessam muito pelo o que elas veem lá fora. Por que não levar as crianças pra fora de sala de aula, aproveitar esse interesse para a aprendizagem, né, para formar cidadãos autônomos e cooperativos”. Na quarta parte, *O Quintal das Crianças*

⁸¹ Documentário realizado pela CRIA; Casadas cinco pedrinhas e Rede Ser-tão Brasil, 2012.

e a *Cultura Popular*, é feita a ligação entre a cultura popular como continuidade da cultura da criança, como nos diz Hortélio (2012):

Eu acho que a cultura popular é o sumo da cultura, não sei porque se chama cultura popular, era cultura brasileira, cultura popular brasileira, o desenho do Brasil, a alma do Brasil, tá de uma maneira espontânea, natural, inteira na cultura popular. Esse é o sumo, a inspiração, o chão, e a meta também. A cultura popular, eu vejo como segundo momento de infância, é “gente-grande-menino”, eu assisto no sertão, mulheres da minha idade, mais velhas, que pulam na roda como uma menina de sete anos. E canta e brinca com um encanto, uma desenvoltura, uma graça feminina extraordinária.

Para Hortélio (2012), O Quintal das Crianças “é um lugar de Natureza, a ser escolhido, demarcado e preservado como patrimônio da Infância, e se destina ao convívio das Crianças entre elas mesmas: um espaço natural, onde possam se encontrar livremente e exercer suas formas de Cultura”.

Foto 20 – Capa do DVD A Criança com Vida

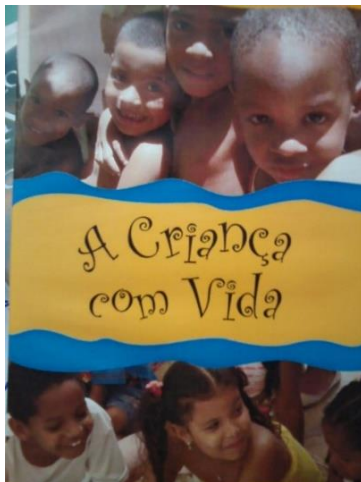


Foto 21 – Capa do DVD O Quintal das Crianças, 2012



Fonte: Foto Ana Tomich

O filme/documentário⁸² *Mitã* (2013), que significa criança em guarani, de Lia Mattos e Alexandre Basso, teve como inspiração a pesquisa de Lydia Hortélio. Nele, estão reunidos depoimentos de expoentes educadores que fundamentam as suas ideias na cultura da criança, à exemplo de Maria Amélia Pereira, criadora da Casa Redonda, e Lucile Silva, professora de música da Casa Redonda e integrante da Casa das 5 Pedrinhas. O documentário traz à memória as ideias do educador, filósofo e escritor luso-brasileiro Agostinho da Silva (1906-1994) à respeito da infância, no qual Hortélio teve contato e influência.

⁸² Produção: Espaço Imaginário, e Co-produção: Casa das 5 Pedrinhas..(2013).

Mitã é uma obra poética sobre a infância em que nos retrata a importância da reconstrução do modo de vê-la e cuidá-la, para que ela possa desenvolver seu potencial de transformação da humanidade. Neste trecho extraído do documentário, Hortélio nos dá pistas para compreender este potencial transformador:

E tenho pra mim, a certeza, que a gente só vai entender criança, o ser humano, se a gente olhar menino. Aí se desdobra as dimensões do ser-humano-ainda-novo. E então, tudo que a gente tiver que fazer com eles, depois disso, teria que respeitar as leis da cultura deles, da maneira de ser deles, que obedece a uma economia perfeita do sentir, do pensar e do querer. (Depoimento de Hortélio, Mitã, 2013)

E segue, traduzindo a sua leitura sobre alma, Deus e amor:

E tudo é a natureza [...] tudo é o corpo de Deus que é vivificado por aquilo que a gente chama de alma, o poder, uma graça... De onde vem a gente falar a palavra amor? Nos foi dado, nos foi dado. Não é educação nem familiar, nem da escola, nem da universidade, que dá isso. O ser humano tem isso. A criação tem isso. Pra mim, eu sei que é da criança, mas é da criança porque é da alma. Entendeu? A alma chegando mais em frente, na história da evolução. (Depoimento de Hortélio, Mitã, 2013)

A pesquisadora também fala sobre a forte ligação entre cultura e educação, e faz uma reflexão entre a educação e a maneira de ser do brasileiro, da criança brasileira, portanto, da cultura brasileira:

Por que é que os meninos do Brasil não estão aprendendo, se exercitando, nessas formas de cultura que o melhor da raça sentiu no seu coração, no seu corpo, nas células do seu corpo, numa inteligência que está nas células do seu corpo? [...] É por aí, a estrada é essa. O exercício seria por aí, e não buscando uma pretensa educação mental. Que é um equívoco. Porque a mente é para organizar o sensível, o movimento, o físico. (Depoimento de Hortélio, Mitã, 2013)

No filme, também é mostrado como as reflexões de Agostinho da Silva e de Lydia Hortélio se afinam a respeito das Festas do Divino Espírito Santo, manifestação presente em Portugal e no Brasil, onde a criança é coroada imperadora do mundo. As falas são ilustradas com imagens antigas da pesquisa de Hortélio, de crianças realizando o Presépio, auto de natal típico de Serrinha/Ba, e imagens do professor Agostinha da Silva falando sobre a criança como manifestação do Divino Espírito Santo.

Outro ponto interessante do documentário, é quando Hortélio mostra o seu acervo pessoal e mostra num de seus álbuns de fotografias os diversos tipos de “macaquinhos”, também conhecidos por “amarelinhas”, que encontrou, diferenciando as regras de cada um. E podemos perceber a sua profunda dedicação por desvendar os mistérios do brincar, neste momento em que a pesquisadora faz uma interessante reflexão sobre o brincar, neste momento em que a pesquisadora faz uma interessante reflexão sobre o brincar como uma geometria no tempo:

Cada brinquedo, tem outras palavras, outros ritmos, outra linguagem de movimento... Então, da conexão: palavra, música, movimento, o outro, os outros... [...] formam aquele brinquedo, que tem uma geometria própria no tempo. Porque é uma coisa que se desloca no tempo, não é uma geometria espacial que encima de uma mesa. [...] É um quadrado que se desloca, ou é um círculo que se desloca, é uma fila, uma fila dupla, uma fila sinuosa. Então, tem toda uma geometria em movimento. (Depoimento de Hortélio, Mitã, 2013)

Figura 9 – Capa do DVD Mitã, 2013.



Fonte: <http://www.memoriasdofuturo.com.br/>

Figura 10 – Capa do DVD Tarja Branca, 2014.



Fonte: <http://mff.com.br/>

Outro importante filme/documentário⁸³, com repercussão nacional, que aborda as ideias de Hortélio sobre a infância e o brincar, é o *Tarja Branca a revolução que faltava* (2014), dirigido por Cacau Rhoden. O documentário é um tecido de depoimentos pessoais e analíticos sobre a infância e o brincar, dados por artistas, pesquisadores, escritores, educadores,

⁸³ Produzido pelo Instituto Alana e Maria Farinha Filmes. Disponível em: https://youtu.be/-xRt_7A8Jgc

psicólogos, psicanalistas, jornalistas e mestres das manifestações populares, dentre estes, o multiartista Antonio Nóbrega, a pedagoga Maria Amélia Pereira, a pesquisadora de brinquedos Renata Meirelles⁸⁴, e a própria Lydia Hortélio.

O nome Tarja branca, é inspirado na “medicina psicolúdica” criada pelo artesão Hélio Leite, em crítica às medicalizações da vida moderna. E a frase que segue o título: “a revolução que faltava”, provavelmente tenha sido inspirada numa frase criada por Agostinho da Silva, e tanto repetida pela pesquisadora Lydia Hortélio: “A revolução que falta é a revolução das crianças”. Em analogia ao dito popular “é melhor prevenir do que remediar”, o título “Tarja Branca, a revolução que faltava” expressa que o ato de brincar é uma prevenção de desequilíbrios e doenças para o ser humano. O objetivo deste documentário é abordar o brincar como condição estrutural para uma vida plena, e também chamar a atenção de como a vida moderna não está cuidando deste espaço/tempo do brincar.

Num trecho do documentário, onde todos os argumentadores definiam o ato de brincar, Hortélio assim o define: “Afirmar a vida. É antes de mais nada, alegria. É viver em plenitude e liberdade. E é no brinquedo, no brincar, que a gente vive isso”. Em seguida Maria Amélia Pereira depõe:

Eu encontrei um bando de crianças com uma pipa na mão, e os outros atrás dizendo: “Batiza, batiza, batiza!” Eu parei e disse: “O que é isso? O que vocês estão batizando?” Aí o menino disse assim: “Aquela pipa. Porque o menino usou o fio inteiro da linha. A pipa é batizada e ninguém mais pode cortar ela”. E aí eu associei: Brincar pra mim é usar o fio inteiro de cada ser. Quando você está usando o seu fio de vida inteiro, cê tá brincando. E é profundamente sério isso. (Depoimento de Pereira, Tarja Branca, 2014)

E nesta mesma linha de pensamento, Lydia Hortélio prossegue dizendo: “Tem gente que morre, que uma ou duas cordas foram acionadas e as outras ficaram em silêncio a vida inteira. E é no brincar, é brincando que você dedilha a lira inteira”.

Em concordância com o pensamento da pesquisadora, de a cultura popular ser uma continuidade da cultura da criança, o filme também aborda as manifestações tradicionais como um espaço/tempo do brincar na fase adulta. A respeito dessa característica brincante do povo brasileiro o escritor Marcelino Freire relata no filme:

⁸⁴ Coordenadora do projeto Território do Brincar, que também originou o filme Território do Brincar (2015) Produzido pelo Instituto Alana e Maria Farinha Filmes.

O que faz a nação, o que faz a cara do seu povo, mesmo desdentado, sorrir, é um elemento muito curioso, porque é um elemento que se enche de esperança, onde muitas vezes não há. Quem é que segura este Brasil todo, de ponta à ponta, se não essa esperança, essa alegria? Aí ficam dizendo: “Ah, mas é muito chato que o Brasil só seja lembrado como o país do carnaval, o país do samba, o país do futebol.” Quer ser lembrado como? O País, do laboratório, da escritório, da diplomacia? Essas coisas são muito importante, mas que bom que a gente tenha essa cara, essa vocação pra extrema alegria. Que bom que somos assim. Vamos corrigir outras coisas, que nem tudo é festa, ok. Mas que bom que nós temos na nossa natureza esse gingado, esse colorido, essa fala. Quer o quê? Nos enclausurar? Não! (Depoimento de Freire, Tarja Branca, 2014)

E dando o desfecho ao documentário, fica, novamente, a dica de Lydia Hortélio para o desvelamento do brincar:

Esse milagre do ser-humano-ainda-novo, acontece e continua acontecendo. Quer dizer, ele tá inteiro, ele vem outra vez com todas as promessas. Então, eu acho que a fórmula é olhar menino, aprender menino, reaprender menino, e pronto, é só isso. E é muito simples, sua senha está no seu corpo. Todo mundo tem o seu corpo e tem uma criança dentro. Deixe ela brincar. Não vai acontecer, talvez, no primeiro dia. Mas o fato de você sorrir, como eu tô vendo você sorrindo aí, já é um ato de reconhecimento, você já tá no território sagrado da infância. Você já sabe que é lá. (Depoimento de Lydia, Tarja Branca, 2014)

Foto 22 – “Gato Preto Maranhão”. Serrinha



Fonte: Foto Lydia Hortélio

2 UMA PESQUISADORA DA CULTURA DA CRIANÇA

O melhor para o menino será sempre outro menino. E a cultura da criança vai sendo tecida dos gestos, dos impulsos de união, de busca, de vida, do ser-humano-ainda-novo, cada um consigo mesmo, com o outro e com o mundo.

A cultura da criança é a cultura da alma. “Os meninos têm a alma em frente”.
Como dizia o professor Agostinho da Silva, depois é que ela vai pra dentro.
Vai botando pano, papel, livro em cima.

(Lydia Hortélio)

Os estudos sobre a criança têm trazido novos olhares sobre esta, que no decorrer dos tempos foi subjugada por uma visão adultocentrista. A infância, segundo ciclo de vida do ser humano, não havia sido reconhecida durante séculos, levando estes atores sociais à invisibilidade. A história social da criança é retratada da Idade Média à Modernidade pelo historiador Philippe Ariès (1914-1984):

A duração da infância era reduzida a seu período mais frágil, enquanto o filhote do homem ainda não conseguia bastar-se; a criança então, mal adquiria algum desembaraço físico, era logo misturada aos adultos, e partilhava de seus trabalhos e jogos. De criancinha pequena, ela se transformava imediatamente em homem jovem, sem passar pelas etapas da juventude, que talvez fossem praticadas antes da Idade Média e que se tornaram aspectos essenciais das sociedades evoluídas de hoje. (Ariès, 2012, prefácio, p. IX)

O historiador nos fala de um período de ausência do “sentimento de infância”, uma época em que o infanticídio fora tolerado, não publicamente, até o fim do século XVII.

A própria etimologia do vocábulo “infância”, proveniente do latim *infans*, “que não fala”, reduziu o “ser-humano-ainda-novo” a um sentido pejorativo, ignorando a sua voz. Estas, são marcas da história social da criança que vem sendo modificada por meio dos movimentos científicos e políticos, conferindo às crianças seus direitos e emancipação.

Os estudos da infância são os resultados da construção científica das áreas da sociologia e pedagogia da infância, e da filosofia, antropologia e psicologia da criança. Estudos que antes se limitavam às áreas da psicologia, sobretudo, às teorias do desenvolvimento/comportamento, e da sociologia da educação, na qual a criança só era vista na etapa escolar.

A partir dos anos 80, o intenso movimento de encontros e estudos sobre a infância por parte dos sociólogos, reconheceu seu lugar no campo sociológico, consolidando-se a nova área “sociologia da infância”. A construção social da infância é tida como um novo paradigma, impulsionando diversos pesquisadores à compreensão da criança na sociedade em diferentes perspectivas teóricas.

Na sociologia da infância são realizados estudos de dimensão macro-social, vistos como uma estrutura social, e micro-social da infância, sob uma perspectiva social psicológica. As perspectivas teóricas interpretativas e construtivistas na sociologia vêm contribuindo para o olhar da sociologia da infância em relação às crianças como participantes ativas na construção social, histórica e cultural.

Embora existam numerosas categorias temáticas de pesquisa na sociologia da infância, Fronès (1994)⁸⁵ destaca quatro grandes categorias: estudos sobre as relações entre gerações (adulto/criança); estudos das interações de pares (culturas de pares ou culturas infantis, produzidas pelas relações estabelecidas pelas crianças e entre elas); a criança como categoria estrutural na sociedade (um objeto social em si); e, estudos sobre os dispositivos institucionais dirigidos às crianças, em especial, à escola.

O conceito de infância no campo da sociologia havia sido compreendido como uma transição da natureza à cultura, colocando a criança em uma posição passiva em relação a esta. Atualmente, a criança passou a ser vista como criança social, histórica, política e cultural. Tal mudança de perspectiva vem influenciando nas lutas pelos direitos das crianças e pela construção de uma sociedade mais justa.

A nova concepção sociológica considera as crianças como participantes de uma rede de relações que vai além da família e da escola ou creche. Como sujeitos sociais, elas são capazes de produzir mudanças nos sistemas nos quais estão inseridas, ou seja, as forças políticas, sociais e econômicas influenciam suas vidas ao mesmo tempo em que as crianças influenciam o cenário social, político e cultural. Nesse sentido, a infância é formada por sujeitos ativos e competentes, com características diferentes dos adultos. (NASCIMENTO, 2011, p.41)

No Brasil, o pioneiro Florestan Fernandes realizou na década de 1940 uma pesquisa inovadora sobre as crianças, intitulada *As ‘Trocinhas’ do Bom Retiro*, na qual denomina os

⁸⁵ FRONES, I. *Dimensions of childhood*. In: QVORTRUP, J. et al. (eds.) *Childhood matters*, Avebury: Aldershot, 1994. p.145-64.

grupos de crianças que se formam nas ruas para brincar de “trocinhas”, “grupos infantis”, ou “grupos de imaturos”. Neste estudo o sociólogo constrói o conceito de “cultura infantil”:

Cultura infantil, aqui, significa, aproximadamente, o mesmo que folclore infantil. A diferença entre “folclore infantil” e “cultura infantil” é pouco sensível. A segunda abrange alguns elementos ou complexos culturais de natureza não folclórica, como o futebol, ou a natação, quanto às atividades lúdicas das “trocinhas” de meninos; e certos trabalhos caseiros (confecção de roupinhas para bonecas, preparação de doces simples, que as crianças aprendem a fazer com maior rapidez, etc) quanto às “trocinhas” de meninas. A expressão “cultura infantil” é mais adequada, na medida em que traduz melhor o caráter da subcultura que nos preocupa no momento. Ela é mais inclusiva que “folclore infantil” e traz consigo a conotação específica, concernente ao segmento da cultura total partilhado, de modo exclusivo, pelas crianças que constituem os grupo infantis que acabamos de descrever. (FERNANDES, 2004, p. 246)

A pesquisa sobre as crianças, a infância e a educação infantil teve um crescimento relevante no Brasil nas duas últimas décadas (ROCHA, 2011, p.vii). Na década de 1990, Eloísa Rocha desenvolve um conceito de pedagogia diferente da pedagogia clássica escolar: a pedagogia da infância, onde a criança é ouvida, respeitada em suas diferenças e diversidades e a relação professor-aluno é horizontalizada.

A tradição de estudos da educação, até então voltadas para processos e métodos pedagógicos, como busca de orientações únicas e gerais para a educação das crianças, tratadas de forma abstrata e universal revela seu esgotamento ante as expectativas sociais e políticas dos “novos tempos”, em especial em países marcados por uma extrema desigualdade social e pela pobreza. (ROCHA, 2011, p. viii)

Desta forma, o reconhecimento do protagonismo infantil e das diversas realidades sociais, históricas, políticas e culturais em que se encontra determinado grupo infantil, gera uma relação de cumplicidade entre adultos e crianças na construção de conhecimentos. Dar voz à criança requer do adulto/professor/pesquisador um novo posicionamento, um adulto que reconheça suas capacidades, que se interesse por seus pontos de vistas, e que permita partir da criança o seu movimento natural de expressão e de desenvolvimento.

A contribuição dos trabalhos empíricos e teóricos vem consolidando a área da sociologia da infância atingindo “não só questões da construção social da infância e da definição da socialização, mas também a relação ator-estruturas e a relação micro-macro” (MONTANDON, 2001, p. 50). O sociólogo dinamarquês Jens Qvortrup, referência na área da sociologia da

infância, deu início às suas pesquisas sobre a infância em 1987, no qual desenvolveu o projeto no instituto *Vienna Centre* “Infância como fenômeno social – implicações para políticas sociais futuras”. Qvortrup “apresenta a infância como categoria na estrutura social e defende que a categoria geracional é aquela que define o lugar ocupado pela infância na sociedade, portanto, o elemento que fundamenta o campo da sociologia da infância” (NASCIMENTO, 2011, p.200). O reconhecimento da infância como categoria geracional busca reconhecer o lugar da infância na sociedade e dar voz à este grupo pertencente aos grupos subordinados, ou de minoria social, como nos esclarece o sociólogo Qvortrup (2012):

A maioria das pessoas comuns, como, por exemplo, pais, políticos e jornalistas, estão somente interessadas em como as crianças tornam-se adultos. Essa é uma perspectiva psicológica, uma perspectiva pedagógica, uma perspectiva socializadora e assim por diante, que, certamente, são perspectivas legítimas e importantes. Porém, na minha opinião, não são perspectivas sociológicas. Se você quer lidar com a perspectiva geracional deve ter alguns grupos que estão, em princípio, em oposição uns aos outros, mas não necessariamente em conflito. Nesse caso, as crianças são os membros da categoria infância, as quais têm condições de vida diferente dos adultos, e tem a idade adulta como grupo dominante em oposição às crianças. (QVORTRUP, em entrevista com BREDA, Bruna e Lisandra gomes. 2012, p.505)

Em concordância com as ideias de Qvortrup, o sociólogo americano Willian Corsaro, publica *A Sociologia da Infância* (1997), em que

[...] assume a tese de infância como categoria estrutural na sociedade, desenvolvida por Qvortup, e critica a principal teoria sociológica relacionada à infância, a *socialização*, na qual é tarefa do adulto conformar as crianças às regras e normas sociais, pois essa interpretação despreza as crianças. Desenvolve uma linha da sociologia da infância que pode ser considerada teoria interpretativa ou construtivista, na qual as relações estabelecidas pelas e entre as crianças são compreendidas como construções sociais, nas quais exercem sua capacidade de produção simbólica e constituem suas representações e crenças em sistemas organizados: as culturas. (NASCIMENTO, 2011, p.43)

Willian Corsaro desenvolve uma teoria social da infância: a Reprodução Interpretativa, no qual reconhece que as crianças participam coletivamente na sociedade. “O termo *interpretativo* abrange os aspectos *inovadores* e *criativos* da participação infantil na sociedade”, e “o termo *reprodução* inclui a ideia de que as crianças não se limitam a internalizar a sociedade e a cultura, mas *contribuem para a produção e mudanças culturais*” (2011, p. 31).

Com o objetivo de compreender a atuação das crianças na sociedade, seus modos de interação e produção de culturas, os sociólogos da micro-sociologia buscam respostas nos substratos das culturas de pares.

Com culturas de pares, estou falando de crianças que produzem e criam seus próprios mundos coletivos num sentido genérico. Embora sejam afetadas pelo mundo adulto (que também afetam), as culturas de pares das crianças têm sua própria autonomia. Qualquer grupo de pares particular (que é um grupo coletivo de crianças que produz culturas de pares locais) representará uma geração particular num período histórico particular. Então estamos falando de níveis de análise e de abstração diferentes. Contudo, mais uma vez, tenho de ressaltar a autonomia das culturas de pares das crianças e dos jovens, mesmo que essas culturas de pares particulares tenham de ser colocadas num contexto histórico e cultural. (CORSARO, 2007. MÜLLER, Fernanda. Entrevista com William Corsaro, p.275)

Outro estudioso da infância, Manuel Jacinto Sarmiento⁸⁶ nos fala do fenômeno lúdico associado ao “imaginário infantil”. Para Sarmiento (2003, p.14) o imaginário infantil “corresponde a um elemento nuclear da compreensão e significação do mundo pelas crianças”. Sua inteligibilidade se fundamenta nesta capacidade inventiva ou fantasista, na qual a criança interpreta e cria a realidade a partir do que observa e experimenta.

As crianças desenvolvem a sua imaginação sistematicamente a partir do que observam, experimentam, ouvem e interpretam da sua experiência vital, ao mesmo tempo que as situações que imaginam lhes permitem compreender o que observam, interpretando novas situações e experiências de modo fantasista, até incorporarem como experiência vivida e interpretada. (SARMENTO, 2003, p. 14)

O “fazer de conta” é uma representação do jogo simbólico utilizado pelas crianças para processar suas experiências, inclusive os fatos dolorosos da vida. As diversas formas do brincar também são meios de expressão do olhar infantil referentes à sua compreensão simbólica sobre o mundo. Sarmiento (2003), nos chama à atenção sobre a construção de novos espaços de educação fundamentados no imaginário e no protagonismo infantil:

Articular o imaginário com o conhecimento e incorporar as culturas da infância na referenciação das condições e possibilidades das aprendizagens – numa palavra, firmar a educação no desvelamento do mundo e na construção do saber pelas crianças, assistidas pelos

⁸⁶ Manuel Jacinto Sarmiento é professor titular do Instituto de Estudos da Criança (IEC), da Universidade do Minho em Portugal.

professores nessa tarefa de que são protagonistas – pode ser também o modo de construir novos espaços educativos que reinventem a escola pública como a casa das crianças, reencontrando a sua vocação primordial, isto é, o lugar onde as crianças se constituem, pela acção cultural, em seres dotados do direito de participação cidadã no espaço coletivo. (SARMENTO, 2003, p.16)

Foto 23 – Oficina de Brinquedo. São João Del Rey/MG, 1987



Fonte: Foto Lydia Hortélio

O tempo da criança é o presente, ela é contemporânea, assim como o adulto. Compartilha das complexas relações de gêneros, classes, etnias e raças. Sujeito cultural, singular e múltiplo, com suas lógicas, temporalidades, valores, expectativas e desejos próprios. Com sua autonomia e dependência, fantasias e inventividade, inteligibilidade e questionamentos, a criança atravessa a infância, seu tempo e espaço, impactando e sendo impactada socialmente. Quem está escutando a voz da criança? Quem está dando voz à criança? “Pesquisar crianças a partir de sua própria voz se inscreve em uma micropolítica, em uma espécie de movimento político” (ABRAMOWICZ, 2011, p.21), movimento este, exercido pela pesquisadora e educadora Lydia Hortélio, que há mais de quatro décadas realiza um trabalho autônomo de pesquisa empírica, onde observa, analisa, interpreta e divulga suas descobertas sobre os brinquedos da cultura da criança, em especial os brinquedos sonoros. A pesquisadora costuma denominar estas

expressões da infância por ‘cultura da criança’ ou ‘cultura da infância’, e tem um olhar particular à respeito:

As descobertas e o aprendizado que fazem os Meninos do Mundo entre eles, desde sempre, constituem o que podemos chamar a Cultura da Criança, ou seja: o acervo das experiências em plenitude e liberdade do Ser-Humano-Ainda-Novo. Este acervo forma um corpo de conhecimento – um Conhecimento com o corpo que transmigra de geração em geração para além das fronteiras e das idades e chega até nós, tão simplesmente, através dos Brinquedos de Criança. Eles são o que de mais poderoso, sensível e fundamental conhece a Cultura de um Povo. Aquilo que o faz sorrir. (HORTÉLIO)⁸⁷

Lydia Hortélio busca enxergar a criança de uma perspectiva holística. Além das dimensões sociológica, psicológica e biológica, para ela “o ser humano é um ser espiritual, e a infância o espaço sagrado primordial” (HORTÉLIO, 2013, p. 6). Nesse sentido, cabe também à educação promover o desenvolvimento espiritual do ser humano, pois “se a educação, no sentido mais amplo do termo, tem por finalidade promover o advento da humanidade do homem, deveria organizar-se em função dessa experiência espiritual fundamental. (GUSDORF, 2003, p. 65)

É óbvio que a educação tem por tarefa essencial a formação da personalidade e que essa formação, por tratar das atitudes fundamentais do homem em face ao mundo e de si mesmo, não se compõe de conhecimentos intelectuais, de memória, mas de opções morais e de escolha de valores. Porém um dos dramas da cultura ocidental é que a vida espiritual sempre apareceu ao lado da religião, a ponto de as duas expressões parecerem-se sinônimos para a maior parte das pessoas. (GUSDORF, 2003, p.64)

E foi na busca de compreender a linguagem da criança de todos os povos: o brincar, que a pesquisadora obteve sinais da inteireza do ser:

Está-se, então, diante da mais pura obediência e, ao mesmo tempo, da mais legítima autonomia. A inteireza vive do completo assentimento, e a inspiração, o impulso interno que a move, corporifica-se no Brinquedo que se quer, que se precisa: este e não aquele. E aí está, justamente, a oportunidade de libertação. No fenômeno lúdico fecha-se o círculo mágico da Vida: eu, o outro, o mundo e o Universo que se dão

⁸⁷ HORTÉLIO, Lydia, Criança, Natureza e Cultura Infantil.

Disponível em: http://www.memoriasdofuturo.com.br/admin/arquivos/arg_2_128.pdf Acesso: 23/05/2013

as mãos num Brinquedo de Criança... Tão Simples! (HORTÉLIO, texto sem data: Criança, Natureza e Cultura Infantil)⁸⁸

Seu papel de observadora da infância ancora-se no dito “as crianças trazem as últimas notícias do céu”, e repetindo este enunciado ela nos mostra que observando as crianças é que poderemos compreender os sinais da essência da vida e da natureza do ser humano. Por detrás de seu interesse pela infância fica evidente o seu anseio por compreender as verdadeiras leis da vida. Não as leis feitas pelos homens, mas as leis que sustentam a existência: “Urge desenvolvermos uma compreensão renovada do milagre da vida e do papel do ser humano na criação, com todas as consequências que isto significa”⁸⁹.

Em meio ao mundo acelerado das crianças da atualidade, cercado por dispositivos tecnológicos, pela cultura midiática e pela rotina escolar, Hortélio acredita que o presente desafio para as famílias, educadores e, também, como proposta para políticas públicas, é possibilitar às crianças subsídios para que estas, possam desenvolver a cultura da criança. A pesquisadora evidencia três ingredientes essenciais: CRIANÇA-NATUREZA-BRINQUEDO, que significa favorecer às crianças o brincar, o encontro com outras crianças e o acesso à natureza, “considerando as consequências que isto tem para a felicidade de nossas crianças e para o futuro do Mundo”⁹⁰ e, também, “para que na cultura da criança restabeleça um equilíbrio para o ser humano”.

A Criança não está sendo vista em sua grandeza, em seu valor, e a Humanidade corre perigo. É necessário que venhamos favorecer aos Meninos do Mundo, incondicionalmente, o Exercício de Ser Criança... Para que isto aconteça porém, é necessário voltarmos à Natureza – a Casa da Criança. Brincar tornou-se, antes de mais nada, uma questão ecológica. (HORTÉLIO)⁹¹

Atentamo-nos à etimologia da palavra ecologia, que deriva de duas palavras gregas, *oikos* – casa, e *logia* – ciência, e podemos perceber que, apesar do termo ser quase sempre utilizada para questões ambientais, ela está ligada a todas as questões humanas, pois a “nossa casa”, seja o meio ambiente, nosso corpo ou nossa mente precisa estar em equilíbrio para que haja uma vida saudável.

⁸⁸ Disponível em http://www.memoriasdofuturo.com.br/admin/arquivos/arg_2_128.pdf Acesso em: 01/10/15

⁸⁹ Texto não publicado pela autora: A Criança Nova, A criança Eterna. s/p.

⁹⁰ Texto não publicado pela autora: Oficinas de Cultura da Criança, 2013. s/p.

⁹¹ Texto não publicado pela autora: A Criança Nova, A criança Eterna. s/p.

A vivência da infância na natureza vem sendo substituída por passeios nos *shoppings*, num ambiente consumista; nos *playgrounds*, os novos quintais com parquinhos de plástico; na rua, em meio ao trânsito, e até mesmo em exposição à violência, drogas; além do excessivo tempo despendido na frente da televisão, do computador e dos videogames, numa conduta passiva e mental, subjugando as competências do corpo, do sentir, do querer, do relacionar-se e do fazer. Para Hortélio, é fundamental que as crianças estejam em convívio com a natureza pois, “a natureza tem a força, tem o poder de puxar da criança o movimento que está contido⁹²”, sendo este um dos quesitos para o desenvolvimento da cultura infantil e também para uma ecologia da vida.

Percebe-se, de modo geral, que os planejamentos arquitetônicos urbanos e escolares não são pensados para o bem-estar das crianças, assim como não são pensados para o bem-estar dos idosos e deficientes, também classes de minoria social, tornando os espaços de natureza cada vez mais escassos. Qvortrup acredita que medidas políticas e sociais que incluam a perspectiva da criança parte da concepção da infância como estrutura social:

[...] se forem consideradas as unidades maiores, como, por exemplo, a classe social, é possível produzir algumas mudanças, mas não é possível fazer mudanças sem levar em consideração as resistências do capitalismo ou de outros sistemas. Neste sentido, não há nada de diferente entre crianças e adultos em princípio. Entretanto, os adultos, enquanto categoria geracional, têm mais poder por muitas razões. (BREDA, QVORTRUP, 2012, p.509)

Outro aspecto importante que Hortélio considera é o “encontro com o outro”, e afirma: “O melhor para o menino será sempre outro menino. E a cultura da criança vai sendo tecida dos gestos, dos impulsos de união, de busca, de vida, do Ser-Humano-Ainda-Novo, cada um consigo mesmo, com o outro e com o mundo.” E conclui: “é aí, justamente, no convívio entre seus pares, exercitando suas práticas culturais, que as Crianças melhor configuram e aprendem a equilibrar seus gestos”⁹³. Deste encontro, crianças e natureza, surgem os brinquedos e todas as demais formas de cultura da criança, como que numa matemática precisa.

⁹² Entrevista com Lydia Hortélio publicada em outubro de 2008. Disponível em:

<http://www.almanaquebrasil.com.br/personalidades-cultura/6904-e-preciso-brincar-para-afirmar-a-vida.html>

Acesso em: 19 abril/12.

⁹³ HORTÉLIO, Lydia. Carta aos Professores, 2009.

Lydia Hortélio teve inspiração nas ideias do Prof. Agostinho da Silva⁹⁴ (1906-1994), autor desta frase tão proferida pela pesquisadora: “a revolução que falta é a revolução das crianças”. Conhecido por suas ideias humanistas, Agostinho da Silva acreditava numa educação libertária, e nos chamava a atenção à uma “pedagogia em que fosse a criança o modelo do mestre, e não ao contrário” (SILVA, 1989, p. 774).

O professor fora influenciado pelo escritor medieval Joaquim de Flora que interpretava os pilares da Santíssima Trindade, o Pai, o Filho e o Espírito Santo como que relativos aos estados em que se encontra os seres humanos, como elucida Cabral (2003):

(...) os estados existiram e existirão sempre e em simultâneo, tal como as Pessoas que a eles presidem. Homens há hoje que permanecem no estado do Pai; as sociedades ocidentais contemporâneas estão a este nível. E desde sempre existiram homens, como S. Francisco de Assis, que viveram no estado do Espírito Santo. Os estados são metafísicos e não históricos – são, inclusive, de certa forma, a-históricos, quota parte de Eternidade em jogo com o Tempo. Os estados são uma espécie de estádios de desenvolvimento antropológico, pessoal e social, ao estilo de Piaget (sem nenhuma obrigação biológica, entenda-se). (CABRAL, 2003, p. 7)

Já Agostinho da Silva via no culto do Divino Espírito Santo, manifestação de origem portuguesa, presente em diversas regiões do Brasil, três momentos da festa que ele relacionava com as questões que acreditava serem fundamentais para a transformação dos seres humanos e da sociedade: A Criança Coroada, simboliza a preparação do imperador para um novo império, ou uma sociedade desejável; O Prisioneiro Liberto, representa a sociedade do Espírito Santo, onde a política está ao lado da santidade e o bem no lugar da justiça; e o Bodo, a ideia de um projeto econômico, no qual “uma economia cooperativa deve ter como objetivo essencial eliminar o econômico por um avanço da ciência e da técnica ao serviço da mística” (Silva, 1999, p.173).

“[...] coroar a criança é apostar num projecto novo de sociedade desejável, onde a confiança na Providência nos irmaniza com os outros e o mundo, numa frescura vital comparável à de Adão e Eva no Paraíso, antes da queda. Coroar a criança é ritualizar o desejo do adulto, consciente do mal, em emendar o defeito, havendo aqui muito daquilo

⁹⁴ O filósofo, educador, poeta e ensaísta Agostinho da Silva nasceu na cidade do Porto e mudou-se para o Brasil em 1947, regressando à Portugal em 1969, devido as repressões da ditadura militar. Durante o período em que esteve no Brasil lecionou na Faculdade Fluminense de Filosofia e na Universidade da Paraíba; foi um dos fundadores da Universidade de Santa Catarina e da Universidade de Brasília; fundou o CEAO – Centro de Estudos Afro-Orientais, em Salvador; criou o Centro de Estudos Portugueses na Universidade de Brasília, dentre outras atividades que realizou.

a que em teologia se chama o terceiro homem, aquele que, ajudado pela Graça de Jesus Cristo, ascende à natureza para a qual foi criado – e este é, efetivamente, o estádio do Espírito Santo. [...] coroar a criança conduz, necessariamente, a uma reformulação da Paideia, onde a troca da importância das disciplinas é, grosso modo, esta: a fatalidade da economia dá lugar ao essencialismo da arte. (CABRAL, 2003, p.10)

O Espírito Santo, no pensamento de Agostinho da Silva, “é uma espécie de postulado organizador da mudança sócio-política indispensável à contemporaneidade. Funciona como eixo prático – e este e não outro porque nenhum outro congrega o melhor do ser humano (o desejo de transcender-se) ao destino melhor para a Natureza” (Cabral, 2003, p. 2). A preparação do imperador é a síntese do trabalho de Agostinho da Silva, em que consiste numa real educação, não aquela pedagogia associada à reprodução dos impérios materialistas, mas sim, uma educação que possibilite a expressão da força poderosa e criadora da infância.

Agostinho da Silva adianta que já existem sinais do novo Império (ele é, na sua essência, um otimista): a medicina psicossomática, o desenvolvimento tecnológico, o aumento do voluntariado, como exemplos; e específica: acerca da época do Espírito, afirma que não sabemos ao certo a sua natureza e que não lhe podemos prever nem o tempo nem o espaço – protege-se, deste modo, de toda a suspeita esotérica que rodeia com frequência este assunto (CABRAL, 2003, p.7).

No Presépio, pesquisado por Lydia Hortélio, louva-se a criança, que é representada pelo Deus Menino. Seu interesse pela pesquisa e recriação do presépio nas escolas deve-se principalmente à três aspectos: à manifestação em si, que leva a comunidade ao encontro, a brincar, restituindo um papel à cada integrante; à afirmação de identidade cultural, pois a pesquisadora considera que o presépio é uma comemoração do Natal brasileiro, principalmente nas comunidades rurais; e pelo aspecto simbólico que o presépio traz, da esperança renovada pelo nascimento do Deus Menino. Lydia Hortélio reconhece que a renovação da humanidade é possível, pois sempre haverá novas crianças, além da criança confiante e criadora que existe em cada um de nós à espera de uma brecha para manifestar-se. De acordo com suas palavras: “o ser humano não é um ato falho da natureza, pois um projeto extraordinário da própria evolução está contido em nós”.

Foto 24 – “Errou, pisou na linha!” Serrinha, 1969



Fonte: Foto Lydia Hortélio

Foto 25 – “Os Cavaleiros do Céu” - Lençóis - BA / 1983



Fonte: Foto Lydia Hortélio

2.1 O BRINCAR, O FENÔMENO BRINQUEDO

Defender para nossas Crianças o direito de Brincar é trabalhar, efetivamente, pela liberdade e pela construção do Homem Novo, um Ser que se descobre divino em sua condição humana, ao perceber-se na interação consigo mesmo, com o outro e com o Mundo.

O brinquedo é a palavra, o texto literário; é a música, o movimento; é o drama e o outro, o companheiro de brinquedo. E isso é um todo indivisível.

Quando você brinca, você se esquece de si mesmo e faz parte do todo. Na hora, você não tem consciência disso, você é feliz, vive uma inteireza. Brincar é, para mim, o último reduto de espontaneidade que a humanidade tem. É a língua do ser humano.

(Lydia Hortélio)

A ludicidade é característica principal da cultura infantil, entretanto, não se restringe somente à infância. De acordo com o filósofo da segunda metade do século XX Johan Huizinga o jogo está presente nos animais, de maneira mais simples, e nos adultos e nas crianças de maneira mais complexa. Para Huizinga (2010, p.3) “o jogo é fato mais antigo que a cultura,

pois esta, mesmo em suas definições menos rigorosas, pressupõe sempre a sociedade humana”. Atentando-nos ao verbete jogar, que nas principais línguas europeias existe apenas uma unidade terminológica para designar jogar e brincar (em inglês *to play*; em alemão *spielen*; e em francês *jouer*, significando ainda tocar e representar em inglês e em alemão). Já na língua portuguesa, jogar tem um sentido de perda ou ganho, seja num esporte ou num jogo qualquer de disputa; enquanto que brincar tem o sentido de divertir-se, entreter-se. Não obstante, para além das definições encontradas nos dicionários, o brincar e suas derivações brinquedo e brincante, ganham outros significados nos folguedos do nosso país. As comunidades que mantêm as manifestações típicas de sua região costumam chamar determinada manifestação de “brinquedo”, e todos que participam da manifestação são “brincantes”. E “brincar” engloba todas as atividades da manifestação: tocar, cantar, representar, enfim, todas as funções necessárias para se cumprir o papel do brincante.

Na busca por decifrar a natureza e o significado da dimensão lúdica presente nos seres humanos e nos animais, HUIZINGA (2010, p.4) sustenta:

[...] mesmo em suas formas mais simples, ao nível animal, o jogo é mais do que um fenômeno fisiológico ou um reflexo psicológico. Ultrapassa os limites da atividade puramente física ou biológica. É uma função *significante*, isto é, encerra um determinado sentido. No jogo existe alguma coisa “em jogo” que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa. Não se explica nada chamando “instinto” ao princípio ativo que constitui a essência do jogo; chamar-lhe “espírito” ou “vontade” seria dizer demasiado. Seja qual for a maneira como o considerem, o simples fato de o jogo encerrar um sentido implica a presença de um elemento não material em sua própria essência.

Para Huizinga, o jogo está ligado às noções de divertimento, prazer, alegria, sendo “legítimo considerar o jogo uma “totalidade”, no moderno sentido da palavra” (2010, p.5).

Mas reconhecer o jogo é, forçosamente, reconhecer o espírito, pois o jogo, seja qual for sua essência, não é material. Do ponto de vista da concepção determinista de um mundo regido pela ação de forças cegas, o jogo seria inteiramente supérfluo. Só se torna possível, pensável e compreensível quando a presença do espírito destrói o determinismo absoluto do cosmos. A própria existência do jogo é uma confirmação permanente da natureza supralógica da situação humana. Se os animais são capazes de brincar, é por que são alguma coisa mais do que simples seres mecânicos. Se brincamos e jogamos, e temos consciência disso, é porque somos mais do que simples seres racionais, pois o jogo é irracional. (HUIZINGA, 2010, p.6)

O filósofo acredita que as principais atividades arquetípicas da sociedade humana, tais como, a linguagem, o mito e o culto, “têm suas raízes no solo primitivo do jogo” (2010, p. 7), sendo estas, a origem das bases da civilização. E conclui que “o jogo é uma função da vida, mas não é passível de definição exata em termos lógicos, biológicos ou estéticos. O conceito de jogo deve permanecer distinto de todas as outras formas de pensamento através das quais exprimimos a estrutura da vida espiritual e social” (2010, p.10).

Na busca da compreensão da criança e da sua mais legítima forma de expressão, o brincar, Lydia Hortélio expressa nestas palavras a grandeza do fenômeno brinquedo na infância:

Arquétipo e símbolo, necessidade e linguagem, esforço e *Brinquedo*: onde estaria a linha divisória?! Certamente que não encontraríamos. E aí está, justamente, o mistério, a pista para a compreensão da *Criança*: sua inteireza, a multiplicidade e riqueza de expressão, o imprevisível, a obediência ao movimento interno, a espontaneidade, a Alegria! Que bom seria, se pudéssemos conhecer, um por um, os gestos do *Brincar* de todos os tempos! Talvez assim tivéssemos um retrato mais verdadeiro do Ser Humano: um retrato de corpo inteiro! Mesmo porque é o *Corpo*, com todos os seus talentos, o território de manifestação da *Infância*. E se não nos é dado, inventariá-la minuciosamente, nem importa, pois sempre haverá *meninos* no mundo, felizmente, e o milagre da plenitude e liberdade sempre de novo emergirá, indicando o caminho e a meta... No repertório relativamente pequeno que temos a oportunidade de ver, logo se mostrará a graça e o poder do *Ser-Humano-Ainda-Novo*, tentando inscrever-se na Criação através do conhecido e do inesperado, sonhando e ousando sempre, integrando-se consigo mesmo, com o outro e com o mundo. (HORTÉLIO)⁹⁵

Em suas observações, Hortélio percebe que existe uma cronologia dos brinquedos que acompanha as fases da infância:

Eu entendo os brinquedos como uma expressão da necessidade de crescimento. Então, com um ano, a criança acaba descobrindo as mãozinhas e passa a usá-las como brinquedo. O menino que é um pouco mais velho e aprende a andar tem necessidades diferentes e o corpo dele pede determinados movimentos que a própria evolução o leva a realizar. Existe uma cronologia. Depois, os brinquedos vão ficando cada vez mais diversificados. Alguns possuem regras que representam um desafio para o corpo e que resultam numa apropriação das possibilidades de movimento que existem no corpo humano. Os meninos se apropriam disso por meio de seus brinquedos. (HORTÉLIO, entrevista Criança e Consumo, 2010, p. 2)⁹⁶

⁹⁵ Texto não publicado pela autora: A Criança Nova, A criança eterna. Sem data.

⁹⁶ Disponível em: <http://criancaconsumo.org.br/wp-content/uploads/2014/02/Crian%C3%A7a-e-Consumo-Entrevistas-Vol-5.pdf> Acesso em: 13/05/2015

Apesar de acreditar que o brinquedo possa estar ligado ao desenvolvimento da criança, a pesquisadora reconhece no brinquedo a sua principal razão:

Deve-se brincar para ser feliz. Se você quiser brincar para aprender já não é mais brinquedo. Porque o brinquedo tem um fim nele mesmo. Bola pra quê? Pra brincar de bola. Você brinca de peteca pra quê? Pra brincar de peteca, para passar pela experiência múltipla e extraordinária que é brincar de peteca. E por que brincar de roda? Porque é uma maravilha: mão na mão, esquecer quem é você, embarcar no sonho daquela hora... Brincar é isso aí. Mas há quem queira transformar o brinquedo num “brinquedo pedagógico”... Existem tentativas nesse sentido, mas não dá, porque há uma incongruência (HORTÉLIO, entrevista com Almanaque Brasil, 2008)⁹⁷

Apesar de o brincar ser um tema atual discutido nos encontros relativos à área educacional, ainda é pouco compreendido a sua natureza, visto que há muitas tentativas na criação de brinquedos pedagógicos, no qual, trabalha-se determinado conteúdo com aspectos lúdicos, enquanto que o brinquedo, de fato, surge de um movimento espontâneo das crianças. O brinquedo pedagógico é destituído dos critérios essenciais do brinquedo, tais como estes, apontadas pelo filósofo francês Gilles Brougère (2002): liberdade de decisão, construção das regras em conjunto, frivolidade e incerteza. Além de diversas características, tais como o prazer, experiências imaginárias, lógica diferente das do adulto, o processo ser mais importante que o produto final, etc. O que nos faz pensar que o brinquedo, ou o jogo, possa ser um artifício educativo é a presença de comportamentos provenientes de diversas situações. Essa característica é chamada de “segundo grau” pelos estudiosos do assunto, Bateson (1955) e Goffman (1974), no qual Brougère (2002) tece uma análise:

Então, se o jogo tem um valor educativo, é devido ao comportamento colocado em prática, comportamento existente em outras situações? Ou se deve ao fato de que esse comportamento torna-se um comportamento de “segundo grau” em uma situação lúdica? Por exemplo, ao se afirmar que é educativo quando uma criança brinca de varrer, isso ocorre porque ela *varre*, ou porque ela *brinca* de varrer? No primeiro caso, não há especificidade de brincar, razão pelo qual Maria Montessori preferia oferecer às crianças a possibilidade de varrer “de verdade” sua classe. Vê-se bem o interesse para a coordenação motora ou para a educação de hábitos de higiene. No segundo caso, existe a especificidade do jogo, e o prazer da criança está certamente presente, mas onde está a aprendizagem? O jogo é apenas um vetor de comportamentos que podem ter um valor educativo, ou contém características educativas intrínsecas? Essa questão pode parecer desnecessário ao prático que se interessa pelos efeitos, sem se preocupar com as razões que o justificam.

⁹⁷ Disponível em: <https://issuu.com/almanaque/docs/outubro2008> Acesso em: 16/06/2014

Mas ela está associada ao sentido essencial da atividade e à lógica do processo da aprendizagem. Ela está, pois, frequentemente oculta, embora seja incontornável em toda reflexão profunda sobre as relações entre jogo e educação. (BROUGÉRE, 2002, p. 10)

Brougére (2002), então assume que o jogo tem sim o potencial educativo, porém é preciso compreender bem seus mecanismos de aprendizagem:

Sem dúvida, conhecer melhor o potencial educativo do jogo não é continuar a desenvolver um discurso limitado à sua análise, mas compreender os processos informais de aprendizagens. Quando soubermos mais sobre como se aprende, mesmo sem procurar aprender, nas múltiplas experiências da vida cotidiana, poderemos passar do mito à realidade do potencial educativo do jogo. (BROUGÉRE, 2002, p. 19)

Outra constatação importante testemunhada por Hortélio é a dimensão lúdica presente na fase adulta, na cultura popular, como uma continuidade da cultura da criança. Por isso, o brincar na infância reflete também no adulto que a criança virá a ser.

Nas comunidades rurais em que pesquisei, os homens velhos brincam como se fossem crianças. As mulheres de 70, 80 anos pulam na roda parecendo meninas de 7. As mulheres mais jovens também brincam. Vão carregando os filhos nos braços e cantando na roda. Acho que o fato de a gente ter se afastado da natureza e deixado de viver em comunidade estraçalhou o homem. E, ao mesmo tempo, ele esqueceu, perdeu sua infância. Enquanto isso, o pessoal que está lá no mato, que tem suas formas de trabalho coletivas, continua em contato com isso... Às vezes, ao vê-los em ação, você não sabe se estão trabalhando ou brincando. (HORTÉLIO, entrevista com Almanaque Brasil, 2008)⁹⁸

O repertório tradicional de brinquedos da infância atravessa os tempos afirmando essa característica primária da vida, a dimensão lúdica. Para Carvalho (2009, p.39), tal repertório “também caracteriza uma cultura local com traços específicos do contexto onde é praticado, o que fundamenta a ideia de que exista, ao mesmo tempo, a universalidade e a diversidade da brincadeira como prática cultural”. Hortélio reforça essa ideia ao falar que a música da cultura da criança

é uma criação altamente diferenciada das crianças do mundo inteiro, cada país tem a sua. Tem os gêneros comuns da música da infância, tem a canção de ninar, os brincos, os brinquedos, agora diferente em cada país, de acordo com a língua do lugar, com a natureza do entorno, as

⁹⁸ Disponível em: <https://issuu.com/almanaque/docs/outubro2008> Acesso em: 16/06/2014

palavras são outras, aparece nomes de árvores e de bichos de acordo com o lugar. A gente precisa saber cultura brasileira, que eu nem gosto de chamar “cultura popular”. (HORTÉLIO, 2011)⁹⁹

O brincar se revela fundamental para a vida. Nós brincamos em todas as idades, mesmo que de maneiras diferentes, ou inconscientemente. Na infância, o fenômeno brinquedo se expressa intensamente, confundindo-se como uma linguagem própria das crianças. Na fase adulta, o fenômeno lúdico mascara-se por detrás das atividades “sérias” do cotidiano, como por exemplo: o trabalho, os rituais religiosos, os jogos, o calendário festivo, etc. O fenômeno brinquedo pode se manifestar de forma material ou imaterial em nossas vidas, pode-se brincar sozinho ou acompanhado. De acordo com Hortélio, atualmente existem dois tipos de brinquedos, os que têm valor lúdico, e os que não têm. Assim, ela nos exemplifica:

Acontece muito de a mãe – depois de trabalhar o dia inteiro, e com peso na consciência por não estar assistindo seu filho como gostaria – passar no supermercado e comprar um brinquedo desses. O menino fica alegre naquela hora. Depois o brinquedo não tem muito significado, e a criança deixa de brincar com ele. Para piorar, um dia a mãe ou o pai acha o brinquedo jogado atrás da porta e diz: “Não lhe dou mais nada!”. Há pouca consciência do que realmente tem valor lúdico. (HORTÉLIO, entrevista com Almanaque Brasil, 2008)¹⁰⁰

Com o advento da industrialização o brinquedo passou a ser mais um produto de mercado de massa, chegando na vida das crianças com o peso do modismo e do consumismo, sendo raro encontrar um brinquedo feito por um artesão de brinquedos. No entanto, as crianças estão sempre dispostas à brincar, elas criam ou ressignificam seus brinquedos e brincadeiras.

O brincar integrado à educação é tema já abordado por muitos autores, a exemplo de W. Benjamin (1984); G. Brougère (2002, 2008); Bruner (1978); J. Chateau (1987); E. Claparède (1954); Dewey (1976); Vigotski (2008); Wallon (2007); Winnicott (1975), e apesar de constar na Declaração dos Direitos da Criança (proclamada pela ONU em 1959) o direito de brincar, as escolas, de um modo geral, ainda não favorecem às crianças o tempo do brincar. Com a implantação da Lei nº 11.274/2006, em que o ensino fundamental passa a ter duração de nove anos, com matrícula obrigatória para as crianças de seis anos, tendo por objetivo ter mais “tempo para aprender”, na verdade, as crianças estão perdendo mais um ano do seu “tempo de

⁹⁹ Entrevista com Lydia Hortélio realizada em Salvador/BA, 2011.

¹⁰⁰ Disponível em: <https://issuu.com/almanaque/docs/outubro2008> Acesso em: 16/06/2014

infância”. O ensino fundamental, dirigido aos alunos 6 à 14 anos, abarca as crianças maiores, de 6 à 12 anos, sendo todas as idades regidas pelas mesmas leis. Apesar de o tempo de recreio ficar à cargo do projeto político pedagógico de cada escola, na maioria das escolas do ensino fundamental, o recreio dura 20 minutos, e poucas escolas adotam 30 minutos de recreio. Este espaço/tempo sagrado da cultura infantil na rotina escolar tem que ser administrado pelas crianças para merendarem, brincarem, irem ao banheiro, etc.

Para o esclarecimento das Leis de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) à respeito das questões em torno do recreio, a Conselheira do Ministério da Educação Sylvia Figueiredo Gouvêa, apresentou o parecer N° CEB 02/2003 à Câmara de Educação Básica, que fora homologado. A partir deste parecer, os órgãos gestores dos sistemas de ensino receberam as seguintes orientações:

1^a.) A Proposta Pedagógica da Escola é a base da Instituição Escolar, no desenvolvimento do processo ensino-aprendizagem. 2^a.) A Escola, ao fazer constar na Carga Horária o tempo reservado para o recreio, o fará dentro de um planejamento global e sempre coerente com sua Proposta Pedagógica. 3^a.) Não poderá ser considerado o tempo do recreio no cômputo da Carga Horária do Ensino Fundamental e Médio sem o controle da frequência. E, a frequência deve ser de responsabilidade do corpo docente. Portanto, sem a participação do corpo docente não haverá o cômputo do tempo reservado para o recreio na Carga Horária do ano letivo dessas etapas da Educação Básica. 4^a.) Não há exigência explícita de Carga Horária para a Educação Infantil, na legislação. 5^a.) Se a Escola decidir fixar a Carga Horária para a Educação Infantil, pode administrar seu pessoal docente para o cumprimento dessa determinação interna da instituição de ensino, sempre de acordo com a sua Proposta Pedagógica¹⁰¹.

O brincar dentro das instituições de ensino ainda é visto como um mero lazer, e não como um tempo/espaço de descobertas, de criação, do protagonismo infantil, e segundo as palavras de Lydia Hortélio da “integração consigo, com o outro e com o mundo”.

(...) levar a criança a brincar é uma tarefa inadiável. As escolas deviam tomar consciência disso, mas os recreios foram encurtados porque cada vez mais a preocupação é com o conteúdo. É a mente, a herança cartesiana. E o Brasil que dança está sendo esquecido. Acho que viemos ao mundo para dançar, para brincar. Dizendo isso não estou defendendo que não viemos para aprender toda a herança cultural do mundo. Mas isso precisa ser revisto. Antes de mais nada, é preciso ser feliz. É preciso

¹⁰¹ Ministério da Educação. Conselho nacional de Educação, Parecer CEB 02/2003 Homologado, 2003.

brincar para afirmar a vida. (HORTÉLIO, entrevista publicada no site Almanaque Brasil, 2008)¹⁰²

Em sua pesquisa denominada *A Criança nova... A Criança Eterna... A Cultura da Criança através dos tempos, paralelos com o Brasil contemporâneo*, Hortélio pôde constatar por meio de documentos da “infância da humanidade” – achados arqueológicos, obras de artes e literatura – o fenômeno brinquedo presente nas diversas culturas do mundo e em todos os tempos que se tem vestígios da humanidade.

Eu morei 20 anos na Europa e lá existem muitas fontes. Tenho um acervo fabuloso de informações e usei muitas delas para mostrar o que é infância ao longo da história. Existem pinturas, gravuras, esculturas, achados arqueológicos. Com isso você vê os mesmos brinquedos em épocas remotas interligadas e em culturas completamente diferentes. Por exemplo, o brinquedo das cinco pedrinhas, na minha terra se chama “capitão”, em Vitória da Conquista é chamado “jogo da avó” e provavelmente o nome vai mudando em muitos municípios. Esse é um brinquedo que é encontrado em muitas épocas. Tenho documentos da Grécia antiga, revelando que eles usavam esse brinquedo. Existem pinturas na Holanda do século 16, na Inglaterra do século 19 e também na Itália. Você encontra em vários lugares que, pressupõe-se, não se comunicavam entre si. (HORTÉLIO, entrevista publicada no site Famíliarte, 2009)¹⁰³

A pesquisadora categoriza os brinquedos em: “brinquedos da cultura infantil” (criados pelas crianças); “brinquedos da cultura popular” (feitos por artesãos de brinquedos); “brinquedos silentes” (sem som); “brinquedos sonorosos ou sonantes” (brinquedos com ritmo, melodia, texto); “brinquedos de puxar e empurrar” (carrinhos); além de relacionar alguns brinquedos aos elementos da natureza: Terra (ex. castelo de areia), Ar (ex. pipa), Fogo (ex. balão de festa de São João), e Água (ex. barquinho). E reconhece a fortaleza do brinquedo na vida das crianças ao se deparar com os brinquedos tradicionais, que são aqueles que atravessaram os tempos e continuam presentes na cultura da criança.

¹⁰² Disponível em: <https://issuu.com/almanaque/docs/outubro2008> Acesso em: 16/06/2014

¹⁰³ Disponível em: <http://www.familiarte.com.br/familia-e-sociedade/entrevista-com-Lydia-hortelio-sobre-a-importancia-do-brincar/> Acesso em 23/04/2014.

Foto 26 - Oficina de Brinquedo. São João Del Rey/MG, 1986



Fonte: Foto Lydia Hortélio

Foto 27 - “Lázaro: um labirinto...” Salvador/BA, 1980



Foto 28 - Barquinhos da Vila de Conceição, Ilha de Itaparica/BA, 2006



Fonte: Foto Lydia Hortélio

Foto 29 - Balão Galinha, Casa Redonda - Carapicuíba/SP, 2005



Fonte: Fotos Lydia Hortélio

Vi mais tarde que havia alguns brinquedos com som, e esses sons também eram estruturais. Então, existem brinquedos silenciosos e brinquedos sonantes. Esses brinquedos sonantes têm uma música muito elementar que depois vai se tornando mais complexa até chegar aos brinquedos verdadeiramente cantados com melodias desenvolvidas. Com esses estudos, a gente pode constatar que a música brasileira já existe na música tradicional da infância. Então, a música tem um papel muito importante no repertório dos brinquedos de criança. (HORTÉLIO, 2010)¹⁰⁴

Nos brinquedos sonoros¹⁰⁵ a música encontra-se integrada ao corpo, com o outro e com a natureza. Ela traz consigo qualidades identitárias e culturais, podendo ser um material fundamental para a realização de uma educação musical brasileira.

¹⁰⁴ HORTÉLIO, Lydia. "As crianças estão sendo educadas por um outro mundo que foge aos muros da escola". Criança e Consumo- Entrevistas, A importância do brincar. 2010, p. 20.

¹⁰⁵ Atualmente, em suas palestras a pesquisadora tem adotado brinquedos sonoros para os que têm música e brinquedos sonantes para os que fazem algum som, sem a intenção de ser musical.

Foto 30 - Fazenda Grota Funda, Serrinha/BA, 1968



Fonte: Foto Lydia Hortélio

2.2 A MÚSICA DA CULTURA DA CRIANÇA

Na música da infância está desenhada a música brasileira.

Se houver, e vai haver uma educação musical brasileira, o que vai haver é uma educação humana, uma educação inteira, e do intercurso dessas dimensões todas, ela vai partir é da infância. É minha esperança.

Lydia Hortélio

A música da cultura da criança é vista por Lydia Hortélio como um dos elementos que compõem os brinquedos sonoros. Além dos conhecidos gêneros: acalantos, brincos, cantilenas, canções, parlendas, cantigas de roda, cantigas de versos, histórias cantadas e fórmulas de escolha, existem uma infinidade de outros tipos, a exemplo de: pula-corda, jogos de mãos, jogos de copos, canções acumulativas. As crianças também vivenciam os brinquedos

dos adultos, as manifestações das culturas populares, como a capoeira, o samba de roda, o bumba-meu-boi, o cavalo-marinho, dentre outros.

Semelhante às práticas artísticas da Antiguidade, nos brinquedos da cultura da criança e da cultura popular, podemos presenciar a integração das linguagens artísticas: dança, teatro, música e poesia, que com o advento da academia, foram separadas. Considerado pela pesquisadora como um “organismo vivo”, os brinquedos sonoros integram o brincar com o movimento, o ritmo, a melodia, o outro, o texto literário, a dramatização e a natureza, sendo a música um dos elementos que formam o brinquedo.

Enquanto na educação musical é comum “pinçarmos” as melodias dos brinquedos sonoros, as crianças não costumam fragmentá-los, e são capazes de criar e executar intrincadas peças, como por exemplo no brinquedo pula-corda, onde há a melodia, o ritmo, o movimento corporal e os papéis que se revezam entre as crianças para a realização do brinquedo. Outro exemplo são os jogos de mãos, no qual ocorre coordenadamente o texto ritmado e o jogo de mãos que podem ser realizados com duas ou mais crianças. Estes brinquedos podem se tornar desafiadores ao acelerar o andamento ou dificultar as regras. “As crianças procedem por uma construção de conhecimento que não é pelo raciocínio lógico, não é a compartimentalização. Com elas é uma consciência de inteireza, em que o sentir, o pensar e o querer fazem parte de uma unidade”¹⁰⁶, afirma Hortélio. E, assim, define a música da cultura da criança:

(...) é uma música com movimento, aliada à representação e a uma geometria no tempo. É uma música no corpo, próxima ao outro, com o outro, movida pura e simplesmente pela livre vontade de *brincar*. É a cidadania plena, por índole e direito, sensível, inteligente. Sua prática proporciona o exercício espontâneo da *Música* em todas as suas dimensões, de forma elementar, e se constitui, por si mesma, a base de uma educação do sensível e pressuposto fundamental da identidade cultural e da cidadania. Assim sendo, torna-se evidente a necessidade de atentarmos para seu cultivo desde muito cedo, e ao longo de toda a *Infância*. (HORTÉLIO, 2012, p.4)¹⁰⁷

E quais são os princípios que regem a música da cultura da criança apontados por Lydia Hortélio? Os princípios assemelham-se aos da “música elementar”, conceito criado por Carl Orff (1895-1982) em sua abordagem pedagógica musical, em que integra elementos de diferentes linguagens artísticas. Para Orff a música elementar “é a música criada por indivíduos

¹⁰⁶ HORTÉLIO, Lydia. In. Revista Pátio Educação Infantil. Ano I. N°3. Dezembro 2003/Março2004.

¹⁰⁷ Texto não publicado pela autora: Música da Cultura Infantil, Música Tradicional da Infância, 2012.

que não estão envolvidos apenas como ouvintes, mas como participantes”. Sangiorgio (2007) interpreta o significado de ‘elementar’ na abordagem de Orff nos seguintes termos:

"Elementar" é uma mistura de diferentes formas expressivas experimentada em seus fenômenos fundamentais. É um processo ativo de crescimento que atravessa a internalização, elaboração e invenção de materiais e ideias. Música Elementar é a realização de um potencial musical original e central que está em cada pessoa, seja criança, adulto ou desativado.¹⁰⁸ (SANGIORGIO, 2007, p.5)

Além da integração com outras linguagens artísticas a música da cultura da criança carrega valores culturais próprios de cada grupo infantil, como a linguagem, os costumes, os mitos, as crenças e os aspectos geográficos, climáticos, sociais e históricos. Esta música também é marcada pela presença do outro e pela convivência em grupo.

Através de sua prática, estaremos restabelecendo o laço afetivo com a língua, *a língua mãe*, não aquela da rede televisiva, mas a que está nas *Cantigas de Ninar*, nos *Brinquedos com Música* e na voz dos Cantadores e Poetas Populares, e com a *língua mãe musical* - a Canção Popular, mestiça, vária, onipresente, começando com estes *Brinquedos*, tão carregados do encanto e dos mistérios da *Infância* da raça, dos múltiplos arquétipos de nossa Cultura. E estaremos favorecendo, certamente também, uma disposição fundamental para a Beleza, o Imaginário, o Sonho. (HORTÉLIO, 2012, p.11)¹⁰⁹

Para uma ilustração da potencialidade cultural e humanizadora da música da cultura da criança citarei dois exemplos de brinquedos sonoros: primeiramente, tratarei do acalanto, também conhecido por cantiga de ninar. Este é um brinquedo vivenciado entre o adulto e o bebê, que tem por intenção “colocar o bebê para dormir”, ou “acalantar o bebê”. Porém, significados profundos permeiam este aparente simples ato de “pôr pra dormir”. De acordo com Florestan Fernandes (1958, p. 73), a canção de ninar situa-se num

complexo cultural que pressupõe certas formas de lidar com a criança: de cuidar de seu corpo, de proporcionar-lhe assistência e conforto, de satisfazer suas necessidades e corresponder aos seus desejos. Como elemento de um padrão sócio-cultural de tratamento da criança pequena esse complexo cultural abrange os mais variados tipos de ação postas

¹⁰⁸ "Elemental" is a blending of different expressive forms experienced in their fundamental phenomena. It is an active process of growth that goes through internalization, elaboration and invention of materials and ideas. Elemental music is the actualization of an original and central musical potential that is in each person, whether child, adult or disabled.

¹⁰⁹ Texto não publicado pela autora: *Música da Cultura Infantil, Música Tradicional da Infância*, 2012.

em prática com o fito de não deixar a criança *abandonada* ou nervosa. [...] Encaradas deste ângulo, as cantigas de ninar não podem ser separadas do contexto sócio-cultural mais amplo, dentro do qual elas se inserem e adquirem o caráter de uma influência sócio-dinâmica bem definida. É nesse plano que elas concorrem com outras condições e fatores psicossociais para formar a estrutura da personalidade da criança.

Tais cuidados com a criança que asseguram o “seu bem estar e o desenvolvimento integral de sua personalidade” (MACHADO, 2012, p. 23) é chamado de puericultura. Machado (2012, p. 7), acredita que “a canção de ninar pode ser considerada um dos primeiros objetos culturais a que o ser humano é exposto”, e prossegue:

Por sua qualidade artística, o acalanto pode revigorar o ambiente cultural que cerca o nascimento e a infância. Neste sentido ele é potencialmente humanizador. O ambiente cultural é tão fundamental e delimitador da experiência humana quanto o ambiente físico e emocional (familiar ou institucional). Cuidar dos surgimentos das palavras, da sua afinação com experiência vivida, de seu vigor e sentido; cuidar da experiência inicial com a palavra é condição para o desenvolvimento pleno deste ser de linguagem que é o homem. (MACHADO, 2012, p. 7)

Figura 11 – Transcrição – “O Besouro”

O Besouro
Canção de Ninar

Procedência: Serrinha/BA
Informante: Alice Hortêlio
Pesquisa: Lydia Hortêlio
Transcrição: Ana Tomich

♩ = 75

Soprano

A - mi - go be - sou - ro pa - dim já a - chei

Far - ta ma - di - nha on - de vou a - cha - rei Zum! É be - souro Zum,

zum! É be - souro Zum! É besouro Zum, zum, zum! É be - souro

Fonte: Transcrição Ana Tomich

O segundo exemplo, são as cantigas de versos, ou rodas de versos, que são músicas feitas em roda, de mãos dadas e em movimento, no qual cada participante improvisa um versinho.

Este brinquedo, fora muito praticado na região Nordeste por mulheres crianças maiores, porém vem perdendo a sua expressão nas gerações atuais. O improviso de versos é um elemento da música brasileira, pois está presente em diversas manifestações culturais, como no coco, na embolada, no repente, na ciranda, no samba de roda e na capoeira. É a música do desafio, da criatividade e da espontaneidade.

E vamos verificar, inclusive, mesmo entre *Brinquedos* do mesmo gênero, as *Rodas de verso*, por exemplo, não há duas iguais. Antes constatamos variações infinitas, geradas pelos impulsos da melodia que emprestam a cada uma destas *Rodas* seu caráter particular, atmosfera única e movimento próprio. A Música, com seu texto poético estrutural, determina o ritmo, a maneira de ser, o fraseado plástico, a linguagem específica do movimento, ou seja, a movimentação singular de cada *Brinquedo*. (HORTÉLIO, 2012, p. 2)¹¹⁰

Figura 12 – “Vai ver seu ninho, sabiá”

Vai ver seu ninho, Sabiá
Roda de verso

Procedência: Serrinha/BA
Informante: Alice Hortélio
Pesquisa: Lydia Hortélio
Transcrição: Ana Tomich

Soprano

♩ = 80

Vai ver seu Ni-nho, Sa-bi - á Da beí-ra mar, Sa-bi - á Vai ver teu fi - lho, Sa-bi-
á Pra não mo - lhar Ô... Sa - bi - á (versos...)

Fonte: Transcrição Ana Tomich

Versos -

Esta noite eu dormi fora, Sabiá
Me esqueci do cobertor, Sabiá
Deu um vento na roseira, Sabiá
Me cobri toda de flor, ô Sabiá

Quem quer bem toma sereno, Sabiá
Na porta do seu amor, Sabiá
Do sereno faz a cama, Sabiá
Das estrelas cobertor, ô Sabiá

Menino quando tu fores, Sabiá
Me escreve lá do caminho, Sabiá
Se não achares papel, Sabiá
Nas asas de um passarinho, ô Sab

¹¹⁰ Texto não publicado pela autora: Música da Cultura Infantil, Música Tradicional da Infância, 2012.

Concluindo, de acordo com a pesquisa de Hortélio, os princípios que regem a música da cultura da criança são: a presença do lúdico, o encontro com o outro, o convívio equilibrado com a natureza, a integração das artes, a integração do corpo com a mente e o espírito, a presença da alegria, a criatividade, o afeto, os valores culturais, além da vontade de realiza-la.

E fica a pergunta: Como inserir a música da cultura infantil num ambiente escolar? Hortélio chama a atenção aos educadores ao respeito à estrutura do brinquedo, não o fragmentando, ensinando somente a música que o integra. Nos fala, também, que haja tempo/espaço para que as crianças possam expressarem verdadeiramente a sua cultura. Ou seja, o adulto pode e deve passar seu conhecimento às crianças, mas deve, também, deixá-las experimentar seus conhecimentos entre elas mesmas.

Fica claro, portanto, que a *Música da Cultura Infantil - a Música Tradicional da Infância*, é uma música para ser *brincada*. É *brincando* que as cantigas dos *Brinquedos* tomam vida e, dito ao contrário, é a Música de cada *Brinquedo cantado* ou *ritmado* que move a ação específica de cada um destes fatos culturais¹¹¹

Foto 31 - Oficina de Brinquedo, São João Del Rey/MG, 1987



Fonte: Foto Lydia Hortélio

¹¹¹ HORTÉLIO, Lydia. *Música da Cultura Infantil, Música tradicional da Infância*. 2012, p.2.

Foto 32 - Festival de Inverno UFMG. São João Del Rey, 1987

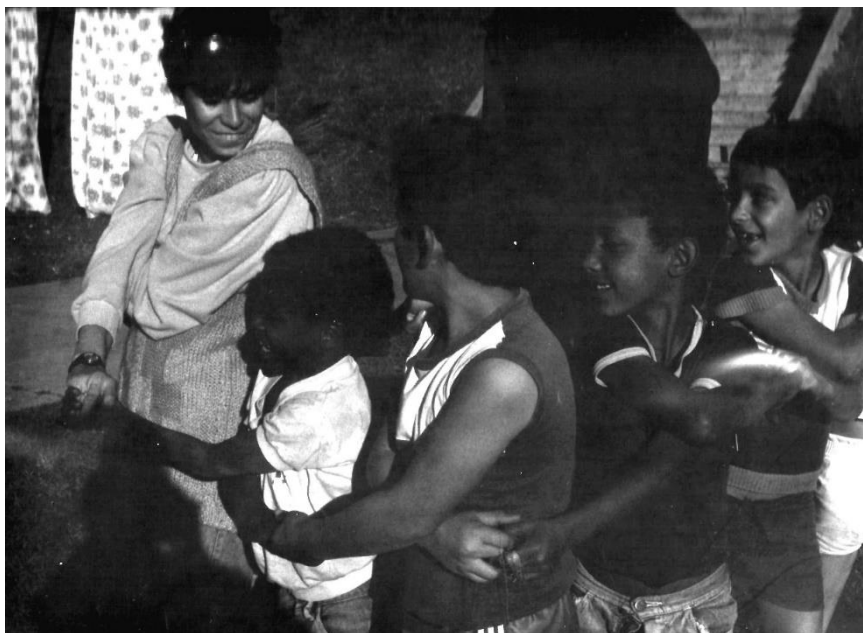


Foto 33 - “O ABC...” (Carlinha e Elisa). Salvador / BA – 1980



Fonte: Fotos Lydia Hortélio

Foto 34 - Oficina de Brinquedo, Diamantina/MG, 1985



Foto: Lydia Hortélio

2.3 REFLEXÕES SOBRE A PESQUISA DE LYDIA HORTÉLIO: POR UMA EDUCAÇÃO MUSICAL BRASILEIRA

Qual é o verso que queremos cantar na roda das crianças do mundo? O Brasil é para ser cantado e dançado. Se não cantar e dançar, não se sabe o Brasil. Para mim, esta é a maneira mais feliz de construirmos a identidade cultural.

Lydia Hortélio

Foto 35 – Meninas e Brinquedo de mãos. Saubara/Ba, 2010



Fonte: Foto Cássio Nóbrega

Uma menina do sertão que teve o privilégio de estudar piano e conhecer grandes professores europeus. Em seu corpo já conhecia a cultura brasileira, porém precisou enveredar pela pesquisa etnomusicológica para conscientizar-se de sua trajetória cultural e apropriar-se de fato da música de sua cultura. E foi no “terreno sagrado da infância” que a pesquisadora decidiu aprofundar-se, pois sua busca refletiu-se nos brinquedos. A partir da história de vida da pesquisadora, musicista e educadora Lydia Hortélio, podemos perceber a importância de a educação estar fundamentada nas culturas, proporcionando uma educação com identidade cultural, conscientes da diversidade cultural de nosso país.

Com o intuito de compreender a cultura como base da educação, farei uma breve análise acerca dos estudos sobre identidade cultural, patrimônio cultural, e educação e cultura.

Os estudos sobre identidade cultural vêm nos mostrando mudanças estruturais que a sociedade moderna vem sofrendo desde o final do século XX:

As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2014, p.9)

Com a finalidade de compreender tais mudanças, Hall (2014) distingue três concepções de identidade: enquanto no sujeito do Iluminismo “o centro essencial do ‘eu’ era a identidade de uma pessoa”, no sujeito sociológico “a identidade é formada na ‘interação’ entre o ‘eu’ e a sociedade”, criando uma estabilidade entre sujeitos e os mundos culturais; já o sujeito pós-moderno, “está se tornando fragmentado”, pois percebe-se composto de várias identidades, “algumas vezes contraditórias ou não resolvidas”. Outro aspecto relacionado à mudança do sentido de identidade cultural é o processo de globalização, que caracteriza a sociedade moderna pela mudança constante, rápida e permanente.

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. (HALL, 2014, p. 11)

Na busca da modernização, fora necessário inventar o “tradicional” para que houvesse o “moderno”, o “popular” para que houvesse o “culto”, e o “subalterno” para que houvesse o “hegemônico”. Podemos presenciar uma hierarquia entre os diferentes saberes, onde “a arte vale mais que o artesanato, a medicina científica mais que a popular, a cultura escrita mais que a transmitida oralmente” (CANCLINI, 2013, p. 194). Diante de tais dicotomias, vê-se a necessidade de repensar os usos sociais contraditórios do patrimônio cultural:

Nos países mais democráticos ou onde certos movimentos conseguiram incluir os saberes e práticas dos indígenas e camponeses na definição de cultura nacional, os capitais simbólicos dos grupos subalternos têm

um lugar subordinado, secundário, ou à margem das instituições e dos dispositivos hegemônicos. Por isso, a reformulação do patrimônio em termos de capital cultural tem a vantagem de não representá-lo como um conjunto de bens estáveis e neutros, com valores e sentidos fixados de uma vez para sempre, mas como um *processo social* que como o outro capital, acumula-se, reestrutura-se, produz rendimentos e é apropriado de maneira desigual por diversos setores. (CANCLINI, 2013, p. 194)

Ao invés de, as diversas culturas ficarem engessadas entre o tradicional e o moderno, Cancline (2013), nos fala de uma “política cultural que leva em conta o caráter processual do patrimônio e sua transformação nas sociedades contemporâneas”, organizadas, segundo Raymond Williams (1980), conforme a ‘diferença’: entre o ‘arcaico’, pertencente ao passado e reconhecido como tal pela atualidade; o ‘residual’, formado no passado mas em atividade nos processos culturais atuais, e o ‘emergente’, que aponta novos significados, valores, práticas e relações sociais (CANCLINE, 2013, p. 197).

Considerando a música como “uma linguagem cultural e historicamente construída”, e com o seu caráter dinâmico, pois “a música é viva e está em constante movimento” (PENNA, 2010, p.28), a sua aprendizagem fundamentada nas culturas brasileiras não significa excluir as demais culturas, ou de ficarmos presos no passado, mas de reconhecermos a história de nossa cultura e de participarmos conscientemente da transformação desta. Vale ressaltar que os termos educação e cultura se confundem muitas vezes, e é fato que para haver educação é preciso que haja cultura, cabendo às autoridades não deixar o conhecimento das culturas perderem-se no tempo.

Nesse sentido pode-se dizer perfeitamente que a cultura é o conteúdo substancial da educação, sua fonte e sua justificação última: a educação não é nada fora da cultura e sem ela. Mas, reciprocamente, dir-se-á que é pela e na educação, através do trabalho paciente e continuamente recommençado de uma ‘tradição docente’ que a cultura se transmite e se perpetua: a educação ‘realiza’ a cultura como memória viva, reativação incessante e sempre ameaçado, fio precário e promessa necessária da continuidade humana. (FORQUIN, 1993, p.14)

Sem a intenção de retomar as ideias nacionalistas, ou da preservação daquilo que as escolas conhecem por “folclore”, acredito que a área da educação musical no Brasil deva atender-se mais aos valores e elementos constitutivos das músicas de nosso país, seja no âmbito das pesquisas, das metodologias e, por fim, das práticas docentes. Cabe a nós, brasileiros,

reconhecer a cultura musical do nosso país como um patrimônio cultural vivo, e que deve ser a base da nossa educação musical, pois nela está todo um percurso de sabedoria ancestral, e por isso, o perigo de se perder no tempo, “uma vez que, quase somente as pessoas mais velhas conhecem o patrimônio” (HORTÉLIO)¹¹², enquanto os jovens vem sendo expostos somente à cultura globalizada. Abaixo, Hortélio nos fala com esperança sobre o desvelamento dos conhecimentos de nossa cultura:

*Por isso mesmo é que eu tenho esperança no Brasil, porque o Brasil encoberto para mim está nas populações rurais. Você veja aí toda a maravilha que é a arte do cordel, as formas elaboradíssimas, uma inteligência vivaz com uma velocidade que nós, que alisamos os bancos das universidades, não temos. Porque aquilo não se desprende do sentir, do pensar. Então a gente tem reservas infinitas, humanas, culturais, que a gente não pôs a mão ainda.*¹¹³ (HORTÉLIO, 2014)

Outra ideia reforçada por Lydia Hortélio, sobre a cultura popular ser uma continuação da cultura da infância, é, também, um aspecto que a educação musical deveria tratar, pois há uma evolução da música que nasce neste contexto do fazer espontâneo, em grupo, e marcado pelo brincar. No Brasil, ainda podemos ver, de Norte a Sul, manifestações tradicionais que tem a música como um de seus elementos, cada uma com seus aspectos musicais próprios. Geralmente com seus instrumentos musicais artesanais, ora com afinações próprias, podemos ver a simplicidade e a complexidade na construção de cada gênero; podemos ver músicos virtuosos e composições que são verdadeiras obras de arte. Pensar que muitos músicos brasileiros de formação desconhecem a genuína música brasileira, pode nos soar como um equívoco. Portanto, acredito que podemos pensar numa educação musical brasileira, que tenha os substratos da cultura da infância e da cultura popular como fundamento.

Hortélio nos aponta a pesquisa como ferramenta para um “raio X” da música brasileira. Mas, que haja uma pesquisa sistemática, em diálogo com outras áreas, e que esteja envolvida com as práticas educacionais, retroalimentando o ciclo de cultura e educação. Temos por referência a pesquisa feita por Lydia Hortélio, que somente na cidade de Serrinha levantou mais de 600 brinquedos, daí pode-se imaginar o que ainda falta pesquisar por todo o território brasileiro.

É preciso despertar para uma consciência de BRASIL e nos empenharmos de todo o Coração nesta busca admirável. Como já foi assinalado, ainda está por ser feito um recenseamento, uma pesquisa

¹¹² Texto não publicado pela autora: Música da Cultura Infantil, Música Tradicional da Infância, 2012.

¹¹³ Entrevista realizada em sua casa. Março de 2014.

ampla e consequente da *Música Tradicional da Infância* em nosso País. Que se sintam convocados todos aqueles que amam a *Criança* e têm fé no BRASIL. Serão muitos. Precisamos de todos. Teremos que dar o melhor de nós. Muitas alegrias nos esperam e, em breve, veremos chegar à frente as nossas *Crianças*, e o BRASIL surgir do Sonho de seus filhos maiores! (HORTÉLIO, 2012, p. 7)¹¹⁴

A pesquisa de Kodály e Bartók nos serve de exemplo para um cuidado maior que devemos ter com o patrimônio musical do nosso país, a começar pelas músicas da cultura da criança e da cultura popular, muitas vezes negligenciadas pelas escolas de músicas de ensino superior do Brasil. Se um dia pudermos realizar uma pesquisa semelhante, em que cada manifestação musical de nosso país puder ser sistematizada por gênero, modo, escala, ritmo, calendário festivo, região do país, herança cultural, dentre diversas classificações possíveis de se fazer, conheceremos melhor nosso povo, nossa história e nossa música. Abaixo, Lydia Hortélio nos fala sobre uma possível forma de sistematização dos brinquedos sonoros:

(...) vai desde os *brinquedos* de uma nota só, com esboço sensível de cadência final, aos *brinquedos* com a escala de sete sons completa, passando por muitas *parlendas*, *cantilenas* e *cantigas*. As *parlendas* sublinham com exagero a melódica da fala recitada, é uma voz entonada, de forte apelo rítmico. As *cantilenas* são formadas de pequeninas ou maiores inflexões melódicas com dois, três, quatro e cinco sons, inclusive a escala pentatônica ou apenas o seu núcleo, e as *cantigas* têm âmbito mais amplo, chegando ao hexacorde, modal ou tonal e à escala tonal diatônica, passando, inclusive, além da oitava superior ou por notas abaixo da tônica. (HORTÉLIO, 2012, p.3)¹¹⁵

Ao compreendermos o nosso legado musical, seja por meio da vivência ou da pesquisa das manifestações culturais, poderemos efetivar formas de educação musical pautadas nas culturas brasileiras, nos espaços escolares e acadêmicos:

Vemos com esperança a volta da Música às Escolas do nosso País. O lugar da Música em nossos currículos representa uma promessa, a esperança de uma Educação com inteireza, onde a *Música Tradicional da Infância* poderá exercer seu papel de varinha de condão. Mas, além da vontade de retomarmos a tradição e acolher a lembrança de nossas *Infâncias* como a grande inspiração, precisamos alcançar uma consciência mais profunda e detalhada também do significado e

¹¹⁴ Texto não publicado pela autora: Música da Cultura Infantil, Música Tradicional da Infância, 2012.

¹¹⁵ Texto não publicado pela autora: Música da Cultura Infantil, Música Tradicional da Infância, 2012.

importância deste patrimônio, e de como devemos desenvolver este projeto desafiador. (HORTÉLIO,2012)¹¹⁶

Ao perguntar Hortélio sobre uma possível metodologia musical genuinamente brasileira, Hortélio comenta:

Eu não sei se terá um método do Brasil, eu acho que serão tantos. Nem sei se serão métodos, não sei o que é. Eu sei que a inteligência, a inventividade da gente tem que dar conta disso. (...) E da contribuição de cada um desse país imenso e tão diversificado. Já pensou que maravilha, fazer a escrita dos tambores do Brasil, as práticas dos mil tambores. Aqui na Bahia tem muita coisa. (HORTÉLIO, 2011)¹¹⁷

Conhecer a história de vida da musicista, pesquisadora e educadora Lydia Hortélio, a importância de suas ideias e ações para a área da educação musical e refletir sobre formas de educação musical brasileira pautadas na cultura, a começar pelas manifestações da cultura da criança, é o objetivo final deste trabalho. Pude ver que suas ideias de educação musical estão afinadas às ideias de importantes músicos, pesquisadores e educadores, como Kodály, Bartók e Orff, que viam na música da cultura da infância e da cultura popular, princípios elementares de educação musical, onde a música está conectada com o movimento, com a poesia, com o corpo, com o outro, e com a natureza.

Como pesquisadora da cultura da criança e da cultura popular, Lydia Hortélio assume um papel importante de conscientização do valor do nosso patrimônio cultural. Suas pesquisas e ações dão um norte a uma educação fundamentada na sabedoria ancestral do povo, que é aprendida culturalmente. A pesquisadora nos mostra que o próprio brinquedo, seja da cultura da criança ou da cultura popular, desempenha o seu papel socializador, educativo, criativo, e por isso, não devemos transformá-lo em “brinquedo pedagógico”, deturpando o seu valor, e sim, vivenciá-lo e brincar de forma integrada, não fragmentando os elementos que constituem o fenômeno cultural.

Para concluir, gostaria de dizer que realizar esta dissertação foi muito gratificante para mim, pois pude falar daquilo que eu acreditava ser urgente. Falar do trabalho dedicado e cheio de boas intenções de Lydia Hortélio, sobre ideias de transformação da nossa educação musical pautada na cultura da infância e na cultura popular. Na minha prática docente,

¹¹⁶ Texto não publicado pela autora: *Músca da Cultura Infantil, Música Tradicional da Infância*, 2012. s/p.

¹¹⁷ Entrevista com Lydia Hortélio realizada em Salvador/BA, 2011.

já posso perceber a influência de suas ideias, seja no respeitar a inteireza do brinquedo, não focando somente na melodia; respeitar as versões originais das histórias e cantigas tradicionais, que vem ganhando versões "politicamente corretas"; na escolha de realizar as aulas de música num espaço de natureza; compartilhar suas ideias com educadores que também estão nesta busca; enfim, aprender com as crianças sobre o que realmente tem valor humano, pois o que não tem, elas não se entretêm, e percebendo isso, posso experimentar com elas o que é verdadeiro.

O tema escolhido para esta dissertação abrange muitas outras discussões e reflexões não tratadas aqui, ficando em aberto para outros possíveis estudos. Desejo que este material possa colaborar com a busca da valorização da nossa cultura dentro dos espaços acadêmicos e escolares, para que possamos compreender a nossa linguagem musical, e a partir de então, dialogar com as diversas culturas musicais do mundo.

Foto 36 - Oficina de Cultura da Criança, Saubara/Ba



Foto: Cássio Nóbrega.

“Eu entendo, naquele poema que o ser humano é criança e é divino. E nisso eu encontro tudo o que busco”

(Lydia Hortélio, sobre o poema *O Guardador de Rebanhos VIII*, Fernando Pessoa)

REFERÊNCIAS

- ABRAHÃO, Maria Helena. *O Método Autobiográfico Como Produtor de Sentidos: a invenção de si*. Bogotá: Revista Actualidades Pedagógicas N° 54/Julio-Diciembre, 2009.
- ABRAMOWICZ, Anete. *A Pesquisa Com Crianças em Infâncias e a Sociologia da Infância*. In: Sociologia da Infância no Brasil. FARIA, Ana Lúcia e Daniela Franco. Campinas, SP: Autores Associados, 2011.
- ANDRÉ, Marli Eliza. *Etnografia da Prática Escolar*. Campinas, SP: Papirus, 1995.
- ÁRIES, Phillipe. *A História Social da Criança e da Família*. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- BARROS, Manoel de. *Poesia Completa/Manoel de Barros*. São Paulo, SP: LeYa, 2013. 480p.
- BARTÓK, *Escritos Sobre Música Popular*. México: Editorial Melo, 1987.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. *Etnomusicologia no Brasil: Algumas tendências hoje*. II Encontro Nacional de Etnomusicologia (2004 – Salvador) Anais/ABET/CNPq/Contexto. Salvador, 2005.
- BÉHAGUE, Gérard. *Os antecedentes dos caminhos da interdisciplinaridade da etnomusicologia*. II Encontro Nacional de Etnomusicologia (2004 – Salvador) Anais/ABET/CNPq/Contexto. Salvador, 2005.
- BENJAMIN, W. *Reflexões: a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Summus, 1984.
- BREDA, Bruna e Lisandra GOMES. *Entre a Sociologia, a Infância e as Crianças: uma conversa com o sociólogo Jens Qvortrup*. São Paulo/SP: USP, Currículo sem Fronteiras, v. 12, n. 2, p. 499-513, maio/ago. 2012.
- BROUGÈRE, Gilles. *Linhas Críticas*, Brasília, v. 8, n.14, jan./jun. 2002.
- CABRAL, Mário. *A Leitura Sociopolítica do Espírito Santo em Agostinho da Silva: ou a concretização do Reino*. In: AA.VV., I Ciclo Agostiniano (actas). Faial: Faialentejo, 2003, p. 17-66.
- CANCLINI, Nestor G. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- CARVALHO, Levindo Diniz. *Infância, Brincadeira e Cultura*. Campinas/SP: HORIZONTES, Revista Semestral do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Educação da Universidade São Francisco, Vol. 27, N. 2, 2009.
- CORSARO, William A. *Sociologia da Infância*. Porto Alegre: Artmed, 2011.
- FERNANDES, Florestan. *As “Trocinhas” do Bom Retiro: Contribuição ao Estudo Folclórico e Sociológico da Cultura e dos Grupos Infantis*. In: Proposições. V. 15, n.1 (43) – jan./abr. 2004.
- FERNANDES, J. *História da Educação Musical Brasileira: o alto nível de ensino musical e o pioneirismo do Curso Internacional de Férias Pro Arte de Teresópolis (RJ) - (1950 a 1989)*. XVII Encontro nacional ABEM. São Paulo, 2008.
- FERNANDINO, José F. *20 anos do Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais: 1967 a 1986*. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

FERRAROTTI, Franco. *Sobre a Autonomia do Método Biográfico*. In: NÓVOA, António e Matthias Finger (Orgs.) *O Método (Auto)Biográfico e a Formação*. Lisboa: Ministério da Saúde. Depart. de Recursos Humanos da Saúde/Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional, 1988. p. 17-34.

FERREIRA SANTOS, Marcos. *Fiestas e Educação Ancestral em Ameríndia*. In: Peres, Lúcia Maria Vaz (org.). *Imaginário: O Entre-Saberes do Arcaico e do Cotidiano*. Pelotas. Universidade Federal de Pelotas. 2004.

FILHO, Antonio Nóbrega e Fátima Feitoso (Org). *Patativa do Assaré, 100 anos de poesia*. Fortaleza: INESP, 2009.

FILHO, Fadel David Antonio. *Sobre a Palavra “Sertão”: origens, significados e usos no Brasil, (do ponto de vista da ciência geográfica)*. Bauru: *Revista Ciência geográfica*. Vol XV, 2011. Disponível em:

http://www.agbbauru.org.br/publicacoes/revista/anoXV_1/AGB_dez2011_artigos_versao_internet/AGB_dez2011_11.pdf Acesso em: março de 2013.

FONTEERRADA, Marisa trench de Oliveira. *De Tramas e Fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

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

GARCIA, Sylvia Gemignani. *Folclore e Sociologia em Florestan Fernandes*. *Tempo Social; Rev. Social. USP*, São Paulo, 13(2): 143167, novembro de 2001.

GOBBI, Márcia. *Mário de Andrade e os Parques*. Itaú Cultural. São Paulo, 2013.

GUSDORF, Georges. *Professores Pra Quê? Para Uma Pedagogia da Pedagogia*. São Paulo: Martins Fontes. 2003.

HORTÉLIO, Lydia. *História de Uma Manhã*. MASSAO Ohno: São Paulo, 1987.

_____. *O Presépio ou O Baile de Deus Menino: um Natal Brasileiro*. Salvador: CRIA e Casa das Cinco Pedrinhas, 2011.

_____. *Abra a Roda Tin Dô Lê Lê*. Pesquisa e direção: Lydia Hortélio. Produção Instituto Brincante (CD). São Paulo, 2003.

_____. *Ó Bela Alice*. Pesquisa e direção: Lydia Hortélio. Arranjos, Antonio Madureira (CD). São Paulo, 2005.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

IANNI, Octávio. *A Sociologia de Florestan Fernandes*. *Estudos Avançados* 10 (26). USP, 1996.

LEITE, Jaqueline Câmara Leite. *O curso Técnico de Música do Colégio Estadual Deputado Manoel Novaes na Atuação Profissional de seus Egressos: uma abordagem sócio-histórica*. Universidade Federal da Bahia. Dissertação de mestrado. Salvador, 2007.

LOMBARDI, Silvia S. L. *Música na Escola, um desafio à luz da cultura da infância*. Universidade Estadual Paulista, UNESP. Dissertação de mestrado. São Paulo, 2010.

- MACHADO, Silvia De Ambrosis Pinheiro. *Canção de ninar brasileira: aproximações*. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, SP, 2012.
- MONTANDON, Cléopâtre. *Sociologia da Infância: balanço dos trabalhos em língua inglesa*. Tradução: Neide Luzia de Rezende. Faculté de Psychologie et des Sciences de Éducation Université de Genève, 2001.
- MÜLLER, Fernanda. *Entrevista com William Corsaro*. Educ. Soc. vol.28 no.98. Campinas, 2007.
- NASCIMENTO, Maria Letícia. *Reconhecimento da Sociologia da Infância como Área de Conhecimento e Campo de Pesquisa: algumas considerações*. In: Sociologia da Infância no Brasil. FARIA, Ana Lúcia e Daniela Franco. Campinas, SP: Autores Associados, 2011.
- NEASC, Núcleo de Atividades SócioCulturais. *Uma Experiência em Educação*. Prefeitura de Salvador, 1982.
- NOGUEIRA, I. *A criação Musical em Diálogo com o Contexto Político-Cultural: o caso do Grupo de Compositores da Bahia*. Revista Brasileira de Música, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 351-380, Jul./Dez. 2011.
- NÓVOA, António. *A Formação Tem de Passar Por Aqui: as histórias de vida no projeto Prosalus*. In: NÓVOA, António e Matthias Fingerr (Orgs.). O método (auto)biográfico e a formação. Lisboa: Ministério da Saúde. Depart. dos Recursos Humanos da Saúde/Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional, 1988. p. 107-129.
- PENNA, Maura. *Música(s) e Seu Ensino*. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- PEREIRA, Maria Amélia. *Casa Redonda, uma experiência em educação*. São Paulo: Editora Livre, 2013.
- PINTO, Tiago de Oliveira. *Cem anos de Etnomusicologia e a "Era Fonográfica" da disciplina no Brasil*. II Encontro Nacional de Etnomusicologia (2004 – Salvador) Anais/ABET/CNPq/Contexto. Salvador, 2005.
- ROCHA, Eloísa. *Prefácio*. Sociologia da Infância no Brasil. FARIA, Ana Lúcia e Daniela Franco. Campinas, SP: Autores Associados, 2011.
- SANGIORGIO, Andrea. *Orff-Schulwerk as Anthropology of Music*. Piazza: G. (ed), L' Orff-Schulwerk in Italia. Storia, esperienze e riflessioni, EDT. Torino, 2010, pp. 142-157. Disponível em: http://www.centrodidatticomusicale.it/images/stories/disps_ang/andrea_sangiorgio__orff-schulwerk_as_anthropology_of_music.pdf Acesso em fev 2015.
- SARMENTO, Mauel Jacinto. *Imaginários e Culturas da Infância*. Cadernos de Educação, 2003. Disponível em: http://www.titosena.faed.udesc.br/Arquivos/Artigos_Infancia/Cultura%20na%20Infancia.pdf. Acesso em: 20 de outubro 2012.
- SILVA, Agostinho da. *"Considerando o Quinto Império"*. Lisboa: ICALP, 1989.
- THOMPSON, Paul. *A Voz do Passado - História Oral*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- KATER, Carlos. *Música Viva e H.J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Musa, 2001.