



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO
LINHA DE PESQUISA HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO**

**O ENSINO DE PIANO NA PARAÍBA:
memórias, lugares e práticas musicais
(1945-1985)**

VANIA CLAUDIA DA GAMA CAMACHO

ORIENTADOR: PROF. DR. ANTÔNIO CARLOS FERREIRA PINHEIRO

**JOÃO PESSOA
2013**

VANIA CLAUDIA DA GAMA CAMACHO

**O ENSINO DE PIANO NA PARAÍBA:
memórias, lugares e práticas musicais
(1945-1985)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação - Linha de Pesquisa História da Educação da Universidade Federal da Paraíba, como exigência para a obtenção do título de doutor em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos Ferreira Pinheiro

João Pessoa
2013

C172e Camacho, Vania Claudia da Gama

O ensino de piano na Paraíba: memórias, lugares e práticas musicais (1945-1985). / Vania Claudia da Gama Camacho.- João Pessoa: [s.n.], 2013.
278 f. : il.

Orientador: Antônio Carlos Ferreira Pinheiro.

Tese (Doutorado) – UFPB/CCHL.

1. Educação. 2. Ensino – piano - história. 3. Ensino – Paraíba – Música. 4.
Instituições musicais – História.

UFPB/BC

CDU: 37:78(043)

VANIA CLAUDIA DA GAMA CAMACHO

O ENSINO DE PIANO NA PARAÍBA: memórias, lugares e práticas musicais (1945-1985)

Tese submetida a julgamento para a obtenção do título de doutora em Educação.

Linha de pesquisa: História da Educação

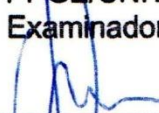
JULGAMENTO



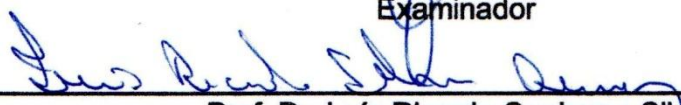
Prof. Dr. Antonio Carlos Ferreira Pinheiro
PPGE/CE/UFPB
Orientador



Prof. Dra. Ester Fragas Villas-Bôas Carvalho do Nascimento
PPGE/UNIT
Examinador



Prof. Dr. Jean Joubert Freitas Mendes
PPGMus/UFRN
Examinador



Prof. Dr. Luís Ricardo Queiroz e Silva
PPGM/CCTA/UFPB
Examinador



Prof. Dra. Maria Lúcia Nunes
PPGE/CE/UFPB
Examinador

CONCEITO: APROVA DA.

DEDICATÓRIA

Cada página deste escrito é fruto de um esforço coletivo, de uma rede de pessoas que colaboraram para a sua realização. Por este motivo envidamos o nosso esforço pessoal no sentido de trazer o máximo de rigor científico na produção desta pesquisa.

Provavelmente ainda restam lacunas a serem preenchidas. Fatos que ainda não puderam ser abordados por nós pelo enfoque que optamos, ou que nos escaparam por um lapso perante tão vasto campo, ainda inexplorado, da História da Música Paraibana.

No entanto, cada ato, cada palavra, cada pensamento em direção à construção da Educação Musical do povo paraibano deixa um rastro de luz. E foi esse rastro que tentamos seguir escutando vozes que estavam silenciosas, atos que pareciam terem sido esquecidos, pensamentos inovadores, ideias que se concretizaram e não se encontravam ainda narradas.

Dedico estas páginas, portanto, àqueles que incessantemente procuraram (am) o desafio de construir uma história musical educativa para este Estado. Esses que exercitam o aprender e o ensinar perene, para que as gerações futuras possam trazer nos olhos o brilho e a esperança de pertencer a um Estado que valoriza a cultura e o ser humano em todas as suas expressões.

À nossas colaboradoras Glenda Jorge de Oliveira Romero, Júlia Guerra Nóbrega, Maria Thereza Perazzo da Nóbrega, Therezinha de Lourdes Avellar Aquino, pela coragem de expor suas histórias de vida para que uma parte importante da História da Educação na Paraíba não ficasse esquecida, minha profunda gratidão.

AGRADECIMENTOS

Minha gratidão a todos àqueles que direta ou indiretamente contribuíram para feitura deste trabalho. Desculpas pelas eventuais omissões.

Aos mestres que tive, pela contribuição para minha formação humana e acadêmica.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Educação, em especial, aos da área de História da Educação pelas suas contribuições e intervenções na construção de meu saber. Em especial à Charliton Machado e Maria Lúcia Nunes que me acompanharam nas primeiras aventuras no campo da História Oral.

À Escola de Música Anthenor Navarro, nas figuras de sua diretora, professores e funcionários. Em especial à Maria José Bezerra que me deu acesso as fichas dos professores de piano da Instituição. À Dilson Lucena de França Junior pela paciência de escanear as quatro caixas de fotos da Escola de Música.

À UFPB nas pessoas de Maricélia Ribeiro Pereira que me forneceu a lista de professores do Demús, a Rosângela Coêlho de Souza pela disponibilização do currículo de piano do Curso de Bacharelado em Piano, e Antonio Ramos "Seu Bambam" pela ajuda em localizar as fotos e documentos do arquivo do Departamento de Música.

Agradeço aos familiares descendentes de Luzia Simões Bartolini, que sempre me oportunizaram participar de seu convívio como membro da família mesmo sem ser. Esse convívio propiciou que, através de um convite para a festa do centenário de nascimento de Luzia Simões, pudesse conhecer D. Júlia Guerra Nóbrega.

Agradeço às mãos que me forneceram energias para permanecer sempre dentro da Ética, da Moral e do Amor.

Aos meus amigos Espirituais, Pedro, Maria Raimunda, Francelina e Yayá, entre outras gotas de esperança e luz que aportam ao meu ser todos os dias.

Aos meus pais, Antonio e Sônia, por serem as mãos que me trouxeram à vida e à oportunidade de crescimento.

Aos meus irmãos, Mario, Carol e Eduardo, minhas madrinhas Vânia Gama, Maria Célia Arruda e avó Maria Gama pelos sentimentos e pensamentos positivos.

Minha gratidão a todos meus familiares pelo apoio financeiro.

À Dida pela ajuda no soerguimento, pelos chazinhos e massagens.

Aos meus filhos Pedro Iago e Ana Sofia por existirem.

Ao meu orientador Antonio Carlos Ferreira Pinheiro, historiador pernambucano radicado na Paraíba, orientador criterioso e experiente, pelas valiosas intervenções.

CAMACHO, Vania Claudia da Gama. **O ENSINO DE PIANO NA PARAÍBA: memórias, lugares e práticas musicais (1945-1985).**/ Vania Claudia da Gama Camacho. – João Pessoa: [s.n.], 2013. 278 f. : il. Tese (Doutorado) Centro de Educação. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

RESUMO

Esta tese tem como base uma pesquisa que ouviu alguns personagens que contribuíram de forma valiosa para a consolidação de uma tradição musical e do ensino da música, especificamente do piano, na Paraíba. A história profissional desses personagens se confunde com a História da Música Paraibana, apesar disso, não está nos escritos e sendo pouco documentada corre o sério risco de ser esquecida. Neste sentido, julgamos pertinente e necessário realizar este estudo sobre o ensino de piano na Paraíba, utilizando para além das fontes bibliográficas, documentais e iconográficas, as memórias de quatro professoras de piano que nos ajudou a discutir sobre os *lugares* onde ocorreram o ensino pianístico e entender as práticas pedagógicas e de *performances* concretizadas em algumas das mais importantes instituições de ensino musical paraibano. Para tanto, nos aportamos nos referenciais teóricos propugnados por Hobsbawm (1998), Saviani (2007) e Magalhães (1998 e 2004). Este estudo tem, portanto, como objetivo entender a trajetória do ensino de piano na Paraíba. Para isso, se fez necessário, buscar indícios de uma educação musical realizada ainda no século XIX e, entender como o ensino pianístico se consolidou nas várias instâncias por que passou. Logo, portanto, nas instituições particulares quando ainda era informalizado, até a sua consolidação nas três escolas especializadas de ensino musical institucionalizadas e formalizadas, que surgiram em João Pessoa: a Escola de Música Anthenor Navarro, o Conservatório Paraibano de Música e o Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba. A tese que nos conduziu, portanto, foi a de que o ensino de piano, mesmo quando formalizado na sua mais alta e significativa instituição educativa, qual seja: o Curso de Piano da Universidade Federal da Paraíba, até o período delimitado neste estudo, permanece num *continuum* histórico refletindo práticas processadas nas Instituições que abrigavam o modelo tradicionalista de ensino musical concretizado a partir das instituições de conservatório musical. Assim, apesar de diplomar pianistas - Bacharéis em piano, pela primeira vez na Paraíba, o curso permanece refletindo nos currículos, a sequência de abordagens de estudos técnicos e compositores do repertório pianístico que eram adotados pelas Escolas acima mencionadas. Tanto naquelas quanto no atual Curso de Piano da UFPB encontramos forte presença na sua programação acadêmica de importantes elementos que foram trazidos da experiência ocorrida nos conservatórios do país e do exterior. Assim, a primeira Universidade de Música

da Paraíba passou a reproduzir as práticas pedagógicas e de *performances*, que já estavam consolidadas no fazer musical do modelo supra citado confirmando a tese que inicialmente elaboramos.

Palavras Chave: 1.Educação. 2. História do ensino de piano. 3. História das Instituições musicais. 4. Memórias de professores de piano.

CAMACHO, Vania Claudia da Gama. **O ENSINO DE PIANO NA PARAÍBA: memórias, lugares e práticas musicais (1945-1985).**/ Vania Claudia da Gama Camacho. – João Pessoa: [s.n.], 2013. 278 f. : il. Tese (Doutorado) Centro de Educação. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

ABSTRACT

This thesis is based on a survey that heard some characters who contributed so valuable to the consolidation of a musical tradition and the teaching of music, specifically the piano, in Paraíba. The professional history of these characters is intertwined with the History of Music of Paraíba, nevertheless, is not in the writings and little documented runs the serious risk of being forgotten. In this sense, we think it appropriate and necessary to carry out this study on teaching piano in Paraíba, using beyond the bibliographic sources, iconographic and documentary, the memories of four piano teachers who helped us discuss the places where took place the early education and understand the pedagogical practices and performances achieved in some of the most important institutions of musical education in Paraíba. To this end, we bring in the theoretical referential advocated by Hobsbawm (1998), Saviani (2007) and Magalhães (1998 and 2004). This study has, therefore, the objective to understand the trajectory of teaching piano in Paraíba. To do this, if made necessary, seek clues of a musical education performed even in the 19th century, and understand how the pianistic school was consolidated in multiple instances by now. Soon, therefore, in private institutions when it was still informalized, until its consolidation in three specialized musical education schools institutionalized and formalized, that arose in Joao Pessoa: Anthenor Navarro School of Music, the Music Conservatory of Paraíba and the Orpheonic Singing Conservatory. The thesis that has led us, therefore, was that the piano education, even when formalized in its highest and significant educational institution, which is: the Piano course at the Federal University of Paraíba until the scoped in this study, remains on a historical continuum reflecting processed practices in the institutions that housed the traditional model of musical education realized from Musical Conservatory Institutions. So, despite graduating from pianists-Bachelors in piano, for the first time in Paraíba, the course remains reflecting in the curricula, the technical studies approaches and pianistic repertoire composers that were adopted by the schools mentioned above. Both in current and in the Course of Piano of UFPB found strong presence in your academic schedule of important elements that were brought from experience in conservatories in the country and abroad. So, the first Music University of Paraíba went on to make pedagogical practices and performances, which were already consolidated in the above quoted model musical make confirming the thesis that we initially developed.

Keywords: 1. Education. 2. History of piano teaching. 3. History of musical Institutions. 4. Memories of piano teachers.

LISTA DE FOTOS

1. Félix de Araújo Guerra.....	59
2. D. Julinha ao lado de seu piano RICCA.....	60
3. Maestro Elias Pompillo com a orquestra do Club Symphonico.....	73
4. Inauguração da Sociedade do Amigos da Música.....	75
5. Professora Glenda Romero.....	81
6. Júlia Nóbrega aos sete anos de idade.....	85
7. Colégio Nossa Senhora do Rosário.....	87
8. D. Júlia, com as colegas do Colégio Nossa Senhora do Rosário.....	92
9. Alunos do Colégio Santa Rita.....	93
10. Entrada principal do Colégio Santa Rita.....	94
11. Therezinha Perazzo com colegas normalistas e freiras da instituição..	108
12. Turma de 1960 do Curso de Canto Orfeônico.....	110
13. Pátio interno do Colégio Santa Rita.....	116
14. Espaço interno do Colégio Santa Rita.....	117
15. Formatura do Colégio Santa Rita, em 1960.....	122
16. Professor Gazzi de Sá e D. Santinha rodeados por alunos.....	126
17. Gazzi de Sá e D. Santinha ladeados por alunos de sua Escola, da Escola Normal e Lyceu Paraibano.....	129
18. Alunos de piano e do coral da Escola do professor Gazzi.....	136
19. Therezinha Aquino com apenas seis anos de idade.....	141
20. Escadaria do prédio onde funcionava o Curso Guiomar Novaes.....	145
21. Alunas do Curso de Carminha Gouveia.....	146
22. Profa. Carminha Gouveia com alunas na escadaria do Theatro Santa Roza.....	147
23. Therezinha Miranda, aluna da Escola Santa Cecília.....	153
24. Diretoria da Sociedade de Cultura Musical da Paraíba.....	157
25. Casarão dos Azulejos.....	164
26. Coral Villa Lobos regido por D. Luzia Simões.....	168
27. Ano de 1952, D. Luzia Simões regendo o coro de canto orfeônico....	170
28. Turma de 1957 do Curso de Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba.....	171

29. Formatura de Canto Orfeônico, turma de 1957.....	171
30. D. Glenda recebendo o diploma de Canto Orfeônico das mãos de D. Luzia Simões, em 1960.....	173
31. Coral Villa Lobos sob a regência da professora Luzia Simões, no Teatro Santa Roza.....	178
32. Outro momento de apresentação do Coral Villa Lobos, no Teatro Santa Roza.....	179
33. Villa Lobos com os alunos do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico no Rio de Janeiro.....	180
34. D. Therezinha ao piano acompanhando a bandinha de música da Escola de Música Anthenor Navarro.....	181
35. Therezinha Avellar de Aquino, sentada ao piano e rodeada por suas alunas.....	182
36. Alunas da professora Therezinha Aquino, em sua Casa.....	183
37. Alunos da Escola.....	184
38. Emblema de representação da Escola impresso no uniforme.....	185
39. Pianista Gerardo Parente.....	187
40. Concurso de piano no qual a professora Therezinha Avellar teve uma aluna vencedora em segundo lugar, em 1959.....	193
41. Primeira turma concluinte de 1965 do Curso Colegial Artístico.....	196
42. Placa de formatura da Turma Villa Lobos, 1982.....	205
43. Atual prédio da FUNAPE.....	208
44. Prédio do INSS na década de 1960.....	209
45. Casa da Rua das Trincheiras, n ° 275.....	210
46. Departamento de Música da UFPB - Campus I.....	211
47. Entrada do Departamento de Música da UFPB.....	211
48. Salas do Departamento de Música da UFPB.....	212
49. José Alberto Kaplan.....	214
50. José Felipe Holmes.....	217
51. José Felipe Holmes em audição no Auditório da Reitoria.....	218
52. José Felipe Holmes e Alaurinda Padilha.....	219
53. Auditório da reitoria em dia de concerto.....	220
54. Quinteto de cordas da UFPB.....	222
55. Quinteto de sopros da UFPB.....	224

56. Maestro Arlindo Teixeira.....	226
57. Quarteto da UFPB.....	227
58. Quinteto da UFPB com integrantes estrangeiros.....	231
59. Turma de musicalização do Departamento de Música.....	233
60. Gerardo Parente.....	235
61. Duo Kaplan- Parente.....	238
62. Recital lançamento do CD.....	240
63. Alunas, futuras professoras do Departamento de Música, Marília Cahino Bezerra e Luceni Caetano Silva.....	241
64. Marília Cahino Bezerra ao piano.....	242
65. Placa de formatura da Turma Ana Lúcia Altino Garcia de 1983.....	254

LISTA DE IMAGENS

1. Capa de um compêndio de melodias de 1883.....	64
2. Coleção do professor de piano Henrique Albertazzi usada no começo do século XX.....	64
3. Capas de duas edições do <i>Método Infantil para Piano</i> de Francisco Russo.....	99
4. Capa do caderno de teoria copiado pela professora Maria do Patrocínio Gondim.....	101
5. Capa de outro caderno didático de música pertencente à Célia de Almeida.....	102
6. Páginas internas do Caderno didático.....	103
7. Caderno didático – Quadro das Escalas Maiores com sustenidos e suas relativas menores.....	104
8. Caderno didático – Leitura Métrica.....	105
9. Caderno didático – Biografia do compositor Carlos Gomes.....	106
10. Documento de nomeação da professora D. Therezinha Perazzo da Nóbrega pelo Estado.....	113
11. Capa método O ABC do piano.....	114
12. Diário Oficial com nomeação e lotação da professora D. Therezinha Perazzo da Nóbrega no Colégio Santa Rita.....	115
13. Uma Programação de Recital do Colégio Santa Rita.....	119
14. Convite de Formatura do Curso Normal, em 1960.....	121
15. Capa do convite de Formatura do Curso Normal, em 1960.....	121
16. Anúncio de Curso Particular de 1934.....	124
17. Programa de piano das alunas de Gazzi de Sá de 1925.....	127
18. Programa de recital realizado pelo Curso Soares de Sá, em julho de 1930.....	130
19. Programa de 1931.....	131
20. Publicação de audições de música ocorridas na década de 1930.....	149
21. Anuncio do Jornal A União de 25 de novembro de 1947.....	151
22. Capa de Boletim, produzido pela Sociedade de Cultura Musical.	152

23. Carteira do registro de professora de canto orfeônico de D. Glenda Jorge de Oliveira.....	174
24. Carteira de professora de Educação Musical de D. Júlia Nóbrega.....	174
25. “Vida Escolar” de Júlia Nóbrega durante o ano de 1959.....	176
26. Capa do Programa de Recital.....	194
27. Programa do Recital das três vencedoras do Concurso de Piano realizado pela EMAN.....	194
28. Programa de Concerto de 1978.....	243
29. Parte interna do programa de 1978.....	244
30. Capa do programa de 1979.....	245
31. Parte interna do programa de 1979.....	246
32. Lista de integrantes da orquestra do concerto de 1979.....	247
33. Programa de Concerto em homenagem à Villa Lobos.....	248
34. Parte interna do Programa de Concerto em homenagem à Villa Lobos.....	249
35. Relação dos integrantes do Concerto em homenagem à Villa Lobos..	250
36. Programa de Concerto - Crianças tocam para crianças.....	251
37. Parte interna do Programa de Concerto - Crianças tocam para crianças.....	252
38. Relação dos integrantes do Programa de Concerto - Crianças tocam para crianças.....	253

SUMÁRIO

PARTE I - CONSTRUINDO UMA HISTÓRIA MUSICAL PARAIBANA

CAPÍTULO I – *PERFORMANCE* DE UMA PESQUISADORA: as escolhas, as delimitações e os enunciados

1.1. A origem do problema e justificativa.....	20
1.2. Delimitação do objeto e definição de objetivos.....	26
1.3. Percurso metodológico e contribuições teóricas.....	28

CAPÍTULO II – OS PRIMÓRDIOS MUSICAIS NA PARAÍBA: o tocar, o ouvir e o ensinar

2.1. Ouvir e aprender tocar piano: mudanças culturais no contexto do processo civilizador brasileiro e paraibano.....	54
2.2. Experiências de instrução pianística - os cursos de música e as Sociedades Musicais na consolidação da instituição de ensino musical na Paraíba.....	68

PARTE II - PRENÚNCIO DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DO ENSINO INSTRUMENTAL NA PARAÍBA

CAPÍTULO III – OS COLÉGIOS CONFESSIONAIS E AS PRÁTICAS DE ENSINO DE PIANO

3.1. Colégio Nossa Senhora do Rosário, em Alagoa Grande: memórias de D. Júlia Nóbrega.....	84
3.2. Colégio Santa Rita, em Areia e a atuação da professora Thereza Perazzo da Nóbrega.....	93
3.2.1. Procedimentos de ensino nas aulas de música: o piano.....	98
3.2.2. Formação de professoras de música no Colégio Santa Rita.....	107
3.2.3. Os espaços de ensino e para as <i>performances</i> musicais do Colégio.....	115

CAPÍTULO IV – ESCOLAS PARTICULARES DE PIANO NA PARAÍBA

4.1. De Curso de Piano Soares de Sá à Escola de Música Anthenor Navarro: Gazzzi de Sá - o mestre da música na Paraíba.....	125
4.1.1. A EMAN nas memórias das professoras de piano.....	135
4.2. Escola Guiomar Novaes: tradição na informalidade.....	140
4.3. Escola de Música Santa Cecília: D. Zulmira Botelho e a efervescência cultural da década de 1940.....	148

PARTE III - O ENSINO DE PIANO NAS ESCOLAS ESPECIALIZADAS

CAPÍTULO V – A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO ENSINO MUSICAL NA PARAÍBA

5.1. Conservatório Paraibano de Música: uma instituição mista.....	157
5.2. O Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba e a formalização da atividade do docente.....	167
5.3. A Escola de Música Anthenor Navarro: um espaço de transição de escola particular para uma escola oficializada e as permanências de suas práticas musicais.....	179
5.3.1. Métodos de ensino e cursos para professores.....	189

CAPÍTULO VI – O ENSINO DE PIANO NA UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

6.1. A consolidação da Instituição Superior de Ensino Musical na Paraíba.....	198
6.2. Lugares do Curso de música da UFPB.....	206
6.3. Dos Cursos Livres de Música ao Bacharelado em Música com habilitação em piano: os "anos de chumbo" na UFPB.....	213
6.3.1. Sanções e Intervenções no Curso de Música.....	225

CAPÍTULO VII – PRÁTICAS DE ENSINO E *PERFORMANCES* DE PIANO NO CURSO DE MÚSICA DA UFPB.

7.1. As atividades musicais no Curso de Extensão: propostas pedagógicas e de <i>performance</i> dos professores de piano e as contribuições no surgimento da Graduação em Música - Piano.....	232

7.2. Programas e métodos de piano do Curso de Bacharelado em Piano.....	253

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	266

REFERÊNCIAS.....	270

ANEXOS

Anexo I – Certidão do Comitê de Ética

Anexo II – Termo de consentimento das professoras

Anexo III – Roteiro Geral de Entrevistas

Anexo IV - E-mail da diretora da EMAN

Anexo V - E-mail do professor Vanildo Mousinho Marinho

Anexo VI - Diálogo através do Facebook com Therezinha Avellar de Aquino

PARTE I

CONSTRUINDO UMA HISTÓRIA MUSICAL PARAIBANA

CAPÍTULO I

PERFORMANCE DE UMA PESQUISADORA: as escolhas, as delimitações e os enunciados

1.1. A origem do problema e justificativa

O recorte temático escolhido no qual se constitui este estudo surgiu em virtude da minha atuação como professora e pianista. Assim, os caminhos na construção desse objeto de pesquisa, de certa forma, espelham a minha trajetória de vida e as experiências como estudante de música, piano e flauta, e como pianista e professora de música, desenvolvendo um trabalho de ensino instrumental e de história da música nas instituições nas quais atuei e atuo.¹

Nesse sentido, o interesse em reconstruir parte da história musical paraibana surgiu há quase quinze anos atrás, em 1999. O trabalho como pianista, me incitava à pesquisa de obras do repertório de autores brasileiros impregnadas de regionalismo, o que me conduziu ao conhecimento de importantes fatos históricos, biográficos, além de uma profusão de obras de diversos compositores nordestinos desconhecidos do grande público. Daí, surgiu o interesse em divulgá-las. Em especial me deparei com o compositor paraibano José Siqueira² e terminei por escolher como foco de meu trabalho de mestrado³ três peças deste compositor paraibano, que retratam a tradição musical do nordeste na figura dos cantadores nordestinos. Nomeei o referido trabalho de dissertação de: *As três Cantorias de Cego de José Siqueira – um enfoque sobre o emprego da tradição oral*.

Ao iniciar, porém, a pesquisa bibliográfica preliminar do referido estudo de mestrado me deparei com uma significativa escassez de literatura sobre o

¹ Informo ao leitor que mantive este primeiro capítulo, bem como as considerações finais utilizando a primeira pessoa do singular, por entender que as reflexões neles empreendidas estão muito vinculadas a minha própria experiência e trajetória de vida. Os outros capítulos utilizei sempre a primeira pessoa do plural.

² José Siqueira empregou elementos do folclore e da tradição oral e musical nordestina na elaboração de suas composições musicais. Foi um estudioso do folclore paraibano colhendo a partir de pesquisa de cunho etnográfico um rico material que usou na elaboração de suas obras.

³ Mestrado realizado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Programa de Pós-Graduação em Música na área de práticas interpretativas – piano.

assunto, o que quase me impediu de continuar a investigação. Como à época procurava o contexto formativo da educação e da cultura musical adquirida pelo compositor José Siqueira,⁴ como forma de entender suas composições, especificamente as *cantorias de cego*, busquei a partir da revisão bibliográfica, mapear as principais obras e documentos que falassem da história musical paraibana genericamente e, ao mesmo tempo, que abordassem aspectos biográficos do compositor paraibano.

Devido à falta de achados documentais e, na angústia de pesquisadora, fui levada a conversar por telefone e marcar um encontro informal com o historiador paraibano Domingos de Azevedo Ribeiro⁵, um dos poucos historiadores que se preocuparam em documentar a tradição musical nordestina e os "personagens" musicais paraibanos. Embora já em idade avançada e um pouco doente, Sr. Domingos me recebeu em sua residência na praia do Cabo Branco com imensa cordialidade. Dispôs tudo o que possuía em seu acervo particular referente ao compositor Siqueira como também em relação às cantorias de cego, gênero muito característico do nordeste do Brasil, e que ele tinha estudado e coletado salvaguardando os seus achados em alguns livros que foram editados pelo próprio musicólogo. Assim, aquela pesquisa de mestrado não ruiu graças à ajuda e disponibilidade desse historiador que muito me incentivou para a realização da mesma.

Ao término da pesquisa resolvi por alguns anos abandonar a história musical paraibana, afinal, trabalhar naquela perspectiva exigiu “tirar leite de pedra”. Voltando ao trabalho cotidiano de professora do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba, passei a atuar na área de ensino de piano e de pedagogia do instrumento (piano). Por diversas vezes, chamada para ser membro de bancas examinadoras para seleção da extensão universitária e para o vestibular em música na área de piano, observei a grande predisposição musical presente nas pessoas que procuravam o Departamento de Música, mas ao mesmo tempo, o despreparo e um enorme *déficit* da

⁴ Paraibano nascido em Conceição do Piancó, em 1907, vindo a falecer em 1985, no Rio de Janeiro. Siqueira foi professor, regente e compositor destacando-se no Brasil e no exterior, teve atuação marcante no cenário musical brasileiro, vindo a fundar a Orquestra Sinfônica Brasileira, a Sociedade Artística Internacional, o Clube do Disco e a Ordem dos Músicos do Brasil.

⁵ Nascido em 1921 na cidade de Pirpirituba, na Paraíba, dedicou-se à pesquisa musicológica e escreveu diversas obras. Fundador e primeiro presidente da Academia Paraibana de Música, vindo a falecer em 2009.

formação musical, em sua maioria autodidata. A constatação, a partir da observação desse universo, marcado por grandes lacunas no ensino musical e, especificamente do piano no interior do estado, me fizeram acreditar que o ensino da música e, especificamente, da música 'dita clássica' nunca havia ocorrido nessas regiões.

Todavia, foi grande a surpresa quando a partir de leituras e, principalmente, de diálogos informais constatei que em um dado período houve um avanço enorme do ensino da música nas cidades interioranas a partir, principalmente, da instalação de colégios religiosos, especialmente católicos, presentes em todo o estado paraibano. O ensino de música e especificamente do instrumento piano fazia parte, ao que tudo indica, de uma *cultura escolar* desde os meados do século XIX e início do século XX. Esse ensino musical era parte de um currículo escolar que previa, segundo Figueiredo (1919, p. 534 *apud* Kulesza, 2006, p. 97) a

instrução religiosa, leitura, caligrafia, línguas nacional, francesa e inglesa, aritmética, álgebra, ciências físicas e naturais, história universal, história do Brasil, geografia geral, geografia do Brasil, corografia, música vocal, piano, violino, bandolim, desenho, pintura, flores, trabalhos de agulha úteis e agradáveis.

Como pude constatar a partir dessas indicações preliminares, essas disciplinas eram ministradas, principalmente, nos colégios femininos e estes eram espaços de ensino instrumental solístico. Em Catolé do Rocha, por exemplo, chegou a existir 20 pianos no Colégio Normal Francisca Mendes, que foi fundado em 1939 e entregue a congregação religiosa da ordem franciscana de Dillingen (Alemanha). Infelizmente, atualmente, a mesma instituição possui apenas um piano.

Constatei, ainda, que ocorreu um declínio das instituições religiosas e, paralelamente do ensino da música nessas regiões. Entretanto, aconteceu, concomitantemente, o surgimento de uma nova proposta de ensino musical que passou a ser desenvolvida, principalmente, na capital paraibana.

A partir dessas indicações, aguçou-se a minha curiosidade e voltei a ter novamente o interesse em desenvolver uma pesquisa histórica, agora com o objetivo de entender a produção educacional paraibana realizada pelos

professores de piano. O perfil do ensino das instituições musicais, públicas ou particulares, desenvolvido pelos educadores e educandos que passaram a disseminar a proposta educativa que aprendiam, passou a povoar as minhas preocupações. Assim sendo, comecei a perceber que o legado historicamente produzido está permeado de lacunas que precisam ser melhor compreendidas. Nesse sentido, me perguntei: como entender e atuar conscientemente no presente sem conhecer o passado? Esta indagação preencheu as minhas divagações iniciais, então, tateando ainda no campo da história da educação, compreendendo que a empreitada seria um grande desafio na busca de vestígios e vozes, percebi a importância e a necessidade para a área educacional pianística de se construir um estudo que tivesse como meta principal a trajetória histórica do ensino de piano na Paraíba.

Para a condução de tal ideia, me inspirei no pensamento de Hobsbawn (1998), ao indicar que a história não pode ser concebida de forma linear como um progresso permanente e universal. Para tanto,

o objetivo de se traçar a evolução histórica da humanidade não é antever o que acontecerá no futuro, ainda que o conhecimento e o entendimento históricos sejam essenciais a todo aquele que deseja basear suas ações e projetos em algo melhor que a clarividência, a astrologia ou o franco voluntarismo. (HOBSBAWN, 1998, p. 42).

Além disso, me baseei no pensamento de Hobsbawn (1998), quando afirma que a construção histórica pode

descobrir os padrões e mecanismos da mudança histórica em geral, e mais particularmente das transformações das sociedades humanas durante os últimos séculos de mudança radicalmente aceleradas e abrangentes. (HOBSBAWN, 1998, p. 43).

A “reconstrução” da trajetória histórica do objeto de estudo escolhido – o ensino de piano, portanto, em meu entender, permitiria descortinar os padrões mantidos e as transformações ocorridas no ensino pianístico paraibano com a finalidade precípua de compreender o ensino concretizado e as demandas para a efetivação de um novo perfil de ensino. Nesse sentido, passei a trabalhar com a noção de reconstrução histórica na perspectiva de Saviani (2007, p. 17), que entende que reconstruir a história de uma instituição escolar implica na

“reprodução, no plano do conhecimento, das condições efetivas em que se deu a construção histórica” da mesma, ou melhor, reconstruindo o objeto no plano do pensamento estaremos a construir o conhecimento desse objeto.

A partir de então, começando a visualizar novos horizontes que me conduzissem ao registro da história musical paraibana, resolvi no ano de 2008 participar como aluna especial na disciplina Tópicos Especiais em História Oral e Memória, do Curso de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal da Paraíba, visando o ingresso no Doutorado pela Linha de História da Educação. O contato com o Curso de Educação me permitiu algumas divagações sobre o ensino de piano estabelecido na Paraíba.

Em minhas observações preliminares, verifiquei que o ensino de piano estabelecido no Estado paraibano foi sendo desenvolvido em consonância com as perspectivas e direcionamentos estabelecidos pelo poder central da federação. Nesse processo, porém, ocorreu um retardamento temporal na implantação de ações e de instituições⁶ que se tornariam encarregadas da difusão do saber musical, no seu sentido mais abrangente, e dos saberes pianísticos, mais restritamente. Além disso, desconfiava que esse mesmo movimento também se processou na Paraíba. Desconfiava, ainda, da possibilidade de ter ocorrido na Paraíba, certo ‘engessamento’, visto que, as práticas pedagógicas pianísticas acabaram sendo copiadas, ou melhor, reproduzidas a partir de modelos já consagrados na capital do Brasil e, também, do exterior.

Assim, a partir do amadurecimento dessas primeiras divagações, fui construindo a seguinte tese: o ensino de piano reproduzido nas várias formas e instituições que lhe abrigaram na Paraíba manteve-se dentro de uma proposta transportada de um “modelo conservatorial”⁷ que foi implantado no Brasil quando do advento dos conservatórios musicais, principalmente a partir do século XIX, e que o mesmo, quando formalizado em uma proposta produtivista da educação, de caráter tecnicista e científico na instituição de ensino superior, passou a reproduzir na sua conformação prática e, até mesmo, estrutural, a

⁶ Tomamos o conceito de “Instituição” adotado por Magalhães (2004, p. 57), que o associa à ideia de permanência, sistematicidade, norma e normatividade e, por Saviani (2007, p. 4), que adota a noção de uma estrutura material de caráter permanente constituída para atender uma necessidade humana.

⁷ Este modelo será discutido mais detidamente no capítulo V.

mesma proposta tradicionalista determinada pelo modelo supracitado. Tal *continuum histórico* se refletiu nas práticas de ensino processadas inclusive no interior do Curso Superior de piano da Universidade Federal da Paraíba, suscitando uma estranha relação entre o novo, que se tentou implantar na estrutura da referida instituição, e o velho que se repetiu (e ainda se repete), principalmente, nas práticas pedagógicas desenvolvidas por boa parte do professorado de piano.

Todavia, apesar da permanência do molde educativo mencionado acima, defendemos ainda, que tal “modelo conservatorial” não foi efetivado do ponto de vista da concretude material, como ocorreu em outras localidades brasileiras. Buscamos confirmar tal episódio pelo fato de que tanto a Escola de Música Anthenor Navarro e o Conservatório Paraibano de Música, quanto o Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba, nunca tiveram instalações próprias e adequadas ao seu funcionamento, a exemplo de outras instituições de outras partes do país, tais como Recife, Rio de Janeiro, São Paulo, Pará e Rio Grande do Sul. Na Paraíba, essas escolas, portanto, não se enquadraram em um ideário ou modelo escolar musical que previa instalações físicas adequadas, ou seja, de um prédio próprio com arquitetura específica para a existência de um Conservatório Musical. Tal mudança estrutural física somente veio a ocorrer quando da criação do Departamento e do Curso de Música da UFPB.

São essas imbricações entre o passado e o presente, entre o real e o idealizado, acerca do ensino de piano, tecidas pelos agentes (estatais e humanos) que procurei problematizar na pesquisa, tomando, portanto, o fio condutor da discussão que desenvolvi a partir da tese acima explicitada. Assim, inicialmente uma grande preocupação me acompanhou no sentido de encontrar os documentos que pudessem dar suporte para o desenvolvimento desta proposta de pesquisa. A disciplina de Tópicos Especiais a qual me reporte anteriormente trouxe uma nova perspectiva de trabalho, a partir das discussões sobre o papel da História Oral na reconstrução histórica e na concepção inovadora de documento que essa metodologia carrega. Novas luzes clarearam meus pensamentos, pois, mediante à escassez de documentos escritos, que poderiam inviabilizar a pesquisa, poderia dispor das fontes orais sem privar-me da cientificidade que toda pesquisa acadêmica deve

encerrar. Assim, seria possível, portanto, extrair valiosos elementos para a construção da história musical paraibana.

Portanto, a caracterização da identidade histórica das instituições e do ensino de piano por elas viabilizado, me conduziu a pensar algumas outras questões que foram sendo levantadas para esta pesquisa: quais foram os lugares e/ou instituições de ensino pianístico na Paraíba do século XX? Como se organizou o ensino do piano nesses lugares? Qual foi a instituição que abrigou originalmente o ensino de piano na Paraíba? O ensino de piano formalizado teria começado nos colégios das religiosas que dominaram a educação paraibana por um determinado tempo? Como o ensino de piano foi sendo configurado nas escolas particulares? Como o ensino de piano foi consolidado nas escolas especializadas de ensino musical? Quais eram as finalidades do ensino desse instrumento? Como estas foram se colocando no tempo e nas instituições por que passou? Como o modelo e as perspectivas educacionais da tradição musical conservatorial se alteraram e foram absorvidas (ou não) nas instituições contempladas em nosso estudo? Como esse chegou à instituição superior de ensino musical - pianístico?

A partir destas questões levantadas, iniciei a minha *performance* como pesquisadora acadêmica envolvida com o campo da história da educação brasileira e, especialmente, paraibana. Para tanto, foi necessário delimitar o meu objeto de pesquisa bem como estabelecer os meus objetivos. Aspectos aos quais passo a discutir no próximo item.

1.2. Delimitação do objeto e definição de objetivos

Minha aproximação com o objeto de pesquisa - *o ensino de piano* - deu-se desde muito cedo.⁸ O lugar social como estudante, professora de música e pianista me aproximou do fenômeno educativo e *performático* desde a minha infância e adolescência, através principalmente de uma disciplina de estudo individual do instrumento, e da *performance* instrumental. Logo, foi “quase natural”, nesse processo de construção do objeto, um lembrar e relembrar de

⁸ Iniciei os meus estudos pianísticos aos 9 anos de idade e desde os 13 anos comecei a ensinar o referido instrumento na minha residência.

fatos autobiográficos e a curiosidade para entender a história e os meandros dessa atividade na Paraíba. Desejei compreender os porquês, as ausências, os hiatos da referida atividade, dispondo-me a tomar como pré requisito alguns daqueles conhecimentos já elaborados, no sentido de desenvolver, inclusive, uma atuação mais consciente na Instituição da qual faço parte. A entrada na área de História da Educação surgiu da necessidade de conciliar o trabalho de docente - as práticas educacionais - com a busca acerca das trajetórias de instituições que ministraram o ensino pianístico, bem como das personalidades que consolidaram o ensino musical paraibano.

A princípio delimitar o objeto de pesquisa parecia ser uma tarefa fácil, mas analisando alguns aspectos que o envolve, verifiquei que o ensino musical e, mais particularmente, o ensino de piano adquiriu diversas conformações no decorrer do tempo. Houve um momento em que as instituições educativas, de modo geral, abrigavam o ensino musical contemplando o ensino instrumental, em outro momento, o ensino da música nas instituições restringiu-se à iniciação musical, ou musicalização, tal como hoje se configura em algumas escolas. Por outro lado, os grupos escolares nas décadas de 1940/1950, adotaram o ensino musical ministrando os princípios básicos da música, mas, além disso, havia, na maioria das vezes, um ideário de cunho nacionalista onde o ensino do canto orfeônico era realizado nestas escolas com um propósito cívico. Além disso, algumas atividades musicais em determinadas instituições restringiram-se à prática instrumental em conjunto, como foi e ainda é até hoje, o caso das bandas presentes em muitas escolas. Concomitantemente alguns desses professores praticaram o ensino de música e de piano também nas suas próprias residências ou nas casas dos seus contratantes.

Assim sendo, pré visualizando esse universo tão amplo, resolvi me deter no '*ensino de piano*', que pode ser conceituado como o ensino instrumental do piano de forma individual ou coletiva, ministrado em instituições educativas, especializadas ou não, ou em espaços particulares diversificados. A delimitação traçada se fez necessária, pois encontramos no decorrer da pesquisa bibliográfica muitas fontes tratando do ensino musical sem explicitar de que forma era realizado.

Mediante todos os aspectos possíveis de serem estudados formulei os objetivos da pesquisa, quais sejam: entender o trajeto percorrido pelo ensino

de piano na Paraíba até sua institucionalização de nível superior, na Universidade Federal da Paraíba. Desenvolver uma reflexão sobre os lugares onde se processaram o ensino de piano; além de procurar compreender como se configuraram as práticas de ensino e as *performances* musicais realizadas como propostas didáticas do saber tocar piano nesses lugares.

Para a concretização desses objetivos, foi necessário investigar como ocorreu o estabelecimento do ensino musical na Paraíba, a sua formalização, nas três principais instituições musicais educativas especializadas localizadas na cidade de João Pessoa, que antecederam à criação do Curso de Piano da UFPB, quais sejam: a Escola de Música Anthenor Navarro, o Conservatório Paraibano de Música e o Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba. A identificação dessas instituições me condicionou a pensar a periodização do estudo. Nesse sentido, estabeleci o período de 1945 a 1985. O primeiro marco se refere à fundação do Conservatório Paraibano de Música, ocorrido em meados dos anos de 1940. O segundo marca o momento em que, de fato, se materializou a profissão de músico na Paraíba. Em fins da década de 1970, foi quando a Universidade Federal da Paraíba consolidou, em sua estrutura acadêmica, os dois cursos que se tornaram o eixo por onde percorreram (e ainda hoje percorre!) boa parte das atividades musicais produzidas no Estado da Paraíba. Assim as datas de 1977 e 1978, respectivamente, marcam a criação da Licenciatura Plena em Educação Artística e o Bacharelado em Música na UFPB, é na década de 1980, portanto, que estes cursos passam a diplomar professores de educação artística e bacharéis em música. Entretanto, nesse ínterim, ou seja, na década de 1950, a Escola de Música Anthenor Navarro foi institucionalizada, tornando-se o primeiro órgão de ensino musical do governo estadual paraibano. Vale ressaltar que naquela conjuntura foi ainda desenvolvida a experiência relacionada ao Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba.

1.3. Percurso metodológico e contribuições teóricas

A escrita da história de algumas das instituições musicais paraibanas me apontou questões inéditas, que até então eram desconhecidas. O esforço

empreendido no sentido de levantar e catalogar o que já havia sido produzido sobre o ensino pianístico me ajudou a definir o objeto deste estudo bem como os princípios metodológicos e as perspectivas teóricas que embasam o trabalho.

A investigação sobre o ensino pianístico perpassou por inúmeras áreas do conhecimento para além do que denominamos de Área de Música⁹. Assim, a minha opção recaiu sobre a área de Educação e mais particularmente sobre o campo da História da Educação. Essa escolha até certa medida esteve condicionada ao meu processo de entrada na Linha de História da Educação, conforme relatei anteriormente.

Assim sendo, primeiramente, recorri à *internet*, utilizando as palavras-chave: ensino de piano, piano, história do ensino do piano, história do piano e, por fim, professores de piano, passei a navegar pelo Portal do Sciêlo onde encontrei as revistas: *Ciência da Educação*, *Revista Educação e Sociedade*, *Educação e Pesquisa*, *Maná (estudos de antropologia social)*, *Revista Brasileira de Educação* (ANPED), *Revista Brasileira de História* (ANPUH), *Revista da Faculdade de Educação*, *Revista Brasileira de História da Educação* (RBHE). Consultando esses periódicos consegui mapear alguns trabalhos sobre música, mas nestes não havia praticamente nada de significativo para a minha pesquisa, com exceção do artigo *Pesquisa historiográfica em instituições educativo-musicais* de Rita de Cássia Fucci Amato, publicado na *Revista Brasileira de História da Educação*. Esse trabalho me conduziu a outros artigos da mesma autora publicados em outras revistas, especialmente musicais e, à sua tese de doutorado que trata da *Memória Musical de São Carlos: retratos de um Conservatório*, uma pesquisa que reflete sobre o significado histórico e cultural da instituição Conservatório Musical, na cidade de São Carlos, no estado de São Paulo. Esse trabalho ajudou-me a compreender a configuração do modelo conservatório estabelecido no referido estado e, me permitiu uma análise comparativa com outros modelos, principalmente os estabelecidos na Paraíba.

Dando continuidade à busca na *internet*, percorri o banco de Teses e Dissertações da Capes e o *site* dos cursos de pós-graduação em Educação da

⁹ Podendo abordar a educação musical, práticas interpretativas, etnomusicologia, musicologia, composição, entre outras.

UFG, UERJ, UFRGS, UNISINOS, USP, PUC/RIO, PUC/RS, PUC/SP, UFMG, UNICAMP e de pós-graduação em música da UFRGS, UFG, UFMG, UNIRIO, UFRJ, USP, UFBA, UFPB. Nesses sítios, mapeei as principais produções, inclusive as revistas publicadas por cada curso de pós-graduação, pesquisando os títulos, resumos e palavras-chave dos artigos encontrados nas referidas revistas. Especialmente nas de música, encontrei algumas pesquisas históricas na área musical, especificamente de estudos das configurações musicais e de instituições na região sul e sudeste, especificamente, São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul.

Consegui encontrar alguns trabalhos originais sobre a história da música e do piano, alguns com um enfoque na análise da terminologia piano, outros sobre as instituições de ensino, ou acerca dos grandes pianistas brasileiros. Mas o que ficou evidente, de fato, é que a maior parte das pesquisas tratam das práticas de ensino e de *performance*. Essas produções em sua maioria, no entanto, não trazem uma conotação de reconstrução histórica, visando, antes de tudo, uma reflexão sobre as atividades docentes, discentes e suas práticas, como por exemplo, a interpretação musical, a análise musical, a análise de aspectos da sonoridade e produção sonora do instrumento, reflexões sobre a técnica pianística e sobre a fisiologia da execução dos movimentos. Há uma tendência atual de incorporar contribuições de outras áreas como as da educação, da história, da sociologia, da psicologia etc. Talvez isso explique o porquê de encontrar aqui a maioria dos artigos elencados como importantes a este estudo, situados na área de educação musical. Provavelmente por ser esta, uma área que possibilita englobar diversos segmentos distintos, na interseção entre os saberes da educação e da música.

Além das revistas acima mencionadas também consultei a *Revista HISTEDBR – On line*, onde encontrei os artigos de Rita Amato sobre Villa Lobos, que versa sobre o nacionalismo e o canto orfeônico desenvolvido no interior dos projetos musicais no governo de Getúlio Vargas e o trabalho de Justino Magalhães que faz interessantes reflexões teóricas sobre o papel do professor. Vale mencionar também a *Revista de História* da USP, *Revista Brasileira de História da Educação*, já citada anteriormente, onde também encontrei o artigo de Ailton Pereira “*No compasso do progresso – a música na escola nas primeiras décadas republicanas*”. A *Revista de História Oral*; a

Revista de História; a Revista Eletrônica de Musicologia, as Revistas de Música - Per Musi, Opus, Música Hodie, Em Pauta, Claves e Revista da Abem, onde a maioria dos trabalhos são relevantes e muito me ajudaram no percurso inicial desta pesquisa. Além disso, identifiquei nos anais dos congressos em música, da ANPPOM (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música), da ABEM (Associação Brasileira de Educação Musical) e da ABET (Associação Brasileira de Etnomusicologia) uma vasta produção que investiguei a partir de 2006 até os dias de hoje.

Em seguida consultei as principais bibliotecas existentes na cidade de João Pessoa, especialmente o Setor de Obras Raras e de autores paraibanos da Biblioteca Central e a Biblioteca do Departamento de Música, ambas da UFPB, além da musicoteca da Escola de Música Anthenor Navarro. Como nesses espaços não pude utilizar as palavras-chaves, uma vez que esses acervos não estão totalmente informatizados, passei a “fuçar” todas as estantes, olhando item por item, livro por livro, consultando os índices e resumos. Desse apanhado, selecionei algumas obras clássicas como *História da Paraíba* de José Otávio de Melo, *Brejo de Areia* de Horácio de Almeida, *Itinerário da História* de José Leal, além de todos os livros e artigos produzidos por Domingos de Azevedo, que se constitui em referência basilar sobre a educação musical paraibana, nos séculos XIX e XX. As obras desse autor paraibano, de cunho historiográfico e biográfico, retratam a história da música paraibana e principalmente a história de notáveis pessoas que se destacaram na área musical, entre as quais: os intérpretes, os compositores e os educadores paraibanos. Parte significativa dessas referências traz um rico potencial exploratório, visto que são documentos, fotografias, partituras musicais, entre outros que o historiador catalogou elencando dados gerais sobre o assunto.

Dentre as teses e dissertações que tratam sobre música, destaco a tese de doutorado em Letras intitulada: *Gazzi de Sá compondo o prelúdio da Educação Musical da Paraíba: uma história musical da Paraíba nas décadas de 30 a 50* da professora do Departamento de Música da UFPB Luceni Caetano da Silva (2006). Esse trabalho expõe sobre os espaços físicos percorridos e sobre o ensino desenvolvido pela Escola de Música Anthenor Navarro desde à época em que foi fundada por Gazzi de Sá, eminente

professor de música, e particularmente de piano, que trouxe importantes contribuições didáticas à Paraíba.

A partir desse levantamento bibliográfico, posso afirmar que a produção do conhecimento sobre a história do ensino de piano é ainda muito incipiente no âmbito da historiografia musical brasileira. Todavia, há de se ressaltar a existência de importantes estudos já realizados, tal como: *O Discurso do Silêncio*, de Rosa Fucks (1991), que trata do ensino de música desenvolvido em escolas normais públicas do Rio de Janeiro, especialmente a autora utilizou como amostra para seu estudo seis Escolas Normais fundadas entre 1835 e 1982; I. E. Prof. Ismael Coutinho (1835), I. E. do Rio de Janeiro (1880), C. E. Carmela Dutra (1946), C. E. Ignácio do A. do Amaral (1954), I. E. Sara Kubitschek (1957) e C. E. Vicente Jannuzzi (1982). Na Paraíba essa incipiência historiográfica é ainda mais profunda, uma vez que não foi encontrado estudos que apontem na direção que imprimi neste trabalho. Dessa forma a historiografia “pianística” se encontra, tanto nacional quanto localmente, em processo de construção.

Logo, o trabalho inicial de revisão de literatura, além de me permitir recolher informações relevantes sobre a temática a ser explorada, conduziu-me à escolha e delimitação temática, ao reconhecimento dos lugares e à periodização. Não é minha intenção, como era a de vários estudos encontrados, historiar especificamente determinadas instituições musicais. Antes sim, pretendi encontrar e escutar os sujeitos que contribuíram com o processo de constituição de uma cultura musical escolar paraibana, e que fizeram parte como atores principais, da produção cultural da época. Estes sujeitos colaboraram na construção da identidade das instituições musicais, elaborando uma cultura escolar própria, pelo que tudo indica vigente até hoje.

Iniciado o estudo exploratório de literatura, portanto, tratei de mapear cidades e instituições onde o ensino pianístico existia, para em seguida escolher os professores que poderiam contribuir na realização dos objetivos da pesquisa. Dentre os pré-requisitos à escolha dos colaboradores estão: professores/as que em suas trajetórias de vida percorreram as instituições educativas que abrigaram o ensino de piano. A escolha dos sujeitos educacionais, colaboradores desta pesquisa, portanto, baseou-se no

reconhecimento das importantes experiências vivenciadas por eles nas duas posições distintas da ação educativa, como alunos ou como professores.

Magalhães (1998) trata dessa questão quando aponta os significativos conhecimentos que são produzidos pelos sujeitos educacionais. “[...] Pelos alunos se acede à construção da relação da instituição com a comunidade envolvente, à construção do seu público e por consequência à materialização de um ideário pedagógico e instrucional, próprios” (p. 63), e pelos professores a dimensão material e simbólica da ação educativa que configura sua representação profissional.

Então, após o mapeamento inicial e a escolha dos sujeitos, seguiram-se as entrevistas. Com elas passei a ouvir as vozes das professoras de piano e analisei os seus lugares de aprendizado e, depois, as suas práticas docentes. Tratei de considerar aspectos relevantes da atuação de cada docente e dos lugares de estudo, tais como: se eram escolas especializadas ou não, se eram instituições religiosas ou laicas, particulares ou públicas.

A identificação dos *lugares*, portanto, me possibilitou construir duas perspectivas de análise: a da cultura escolar processada no interior da escola, com os seus programas de ensino (currículo), as práticas de ensino; e outra processada no exterior, com as práticas de *performance*. No interior ainda destaco a sistemática das aulas, a periodicidade, os métodos utilizados, as posturas técnicas adotadas, e no exterior, nos espaços de consolidação dos conhecimentos musicais através da *performance* artística, as programações, os autores escolhidos, a importância do evento e o destaque social dado.

Fez-se necessário, portanto, compreender a instituição musical em seu funcionamento interno e externo. Assim sendo,

[...] explicar os processos e os ‘compromissos’ sociais como condição instituinte, de regulação e de manutenção normativa, analisando os comportamentos, representações e projetos de sujeitos na relação com a realidade material e sociocultural de contexto. (MAGALHÃES, 1998, p.58)¹⁰.

¹⁰ Para além da abordagem proposta por Magalhães (1998), consideramos também importante as indicações teóricas de Julia (2001) no que concerne principalmente ao conceito de cultura escolar.

Nessa perspectiva, há um dado muito claro e objetivo quando utilizei como marco na periodização da pesquisa, a institucionalização das entidades em estudo e a concretização formal da profissão de músico na Paraíba, ações nas quais reconheço uma marca de desenvolvimento sócio cultural. Há um dado progressivo, embora não me passe à concepção de uma trajetória linear, quando as atividades musicais são agrupadas em uma instituição especializada e quando passam a emitir certificações que habilitaram ao exercício da profissão de músico e professor de música.

Tratamos, portanto, de adotar neste estudo, o que Magalhães chama de uma mesoabordagem:

No âmbito da mesoabordagem, emerge uma renovação do conhecimento historiográfico sobre as linhas de continuidade e de mudança, no percurso histórico das instituições educativas – um processo investigativo que, fazendo apelo a uma diversidade de informações, passa pela integração das instituições nas paisagens física e humana e se alarga da estrutura arquitetônica das edificações e dos espaços aos aspectos simbólicos, relações de comunicação e de poder, memórias individuais e memória coletiva, relação educativa. (MAGALHÃES, 2004, p.126).

Esse tipo de abordagem da história comporta o estudo do microcosmo, a partir da figura do professor, e suas relações, convergência/divergência, com a macroestrutura; redimensionando esta relação para permitir uma representação¹¹ mais aproximada da realidade.

Assim, ao analisar as práticas docentes, as experiências dos sujeitos desta pesquisa, que foram tanto alunas quanto professoras, visamos traçar um perfil do ensino a partir do educador nos diferentes contextos e nas diferentes conformações que o ensino teve ao longo do período aqui em estudo. O campo da prática pedagógica, portanto, engloba múltiplos aspectos, entre eles:

a interpretação das informações discursivas e das práticas, constituindo um desafio à aplicação conceitual e à compreensão da realidade-objeto, medeia entre a teorização e a interpretação e entre praxeologias e reconceitualizações” (MAGALHÃES, 2004, p. 135).

¹¹ A utilização do termo não tem um caráter teórico, mas sim do senso comum.

As práticas pedagógicas pianísticas, portanto, mostraram-se permeadas de significados, muitas vezes, traduzindo as práticas culturais, e outras vezes, as práticas sociais europeizadas do modelo educativo adotado. O professor, o aluno, as metodologias, a avaliação, as concepções adotadas, as perspectivas de ensino e de *performance* configuraram perspectivas de ensino e padrões de educação que me remeteu a uma cultura social adquirida, ou melhor, nas palavras (MAGALHÃES, 2004, p. 55):

a educação é harmonização e complexidade gradativa, aprofundada, construtiva, de ações reificadas, num tempo e num espaço, compreendendo processos (in)formativos de individuação, socialização, autonomização, baseados em aprendizagem (aquisições, competências).

Adquiriram grande destaque neste trabalho os relatos dos professores sobre seus contextos formativos, principalmente, por trazer os indícios de como estava organizado o ensino de piano nos colégios religiosos, que antecederam às instituições especializadas no ensino musical, na educação pianística e, que consolidaram a formação educacional de alguns desses professores. Por outro lado, ao estudar as práticas de *performance*, os hábitos escolares da *performance* como instrumento de avaliação e como exercício de uma profissão, a profissão de pianista, configuro uma interação do sujeito com a instituição e com o meio que o envolve, com seu grupo particular e com a sociedade. Nesse sentido, entendemos que “são processos interativos do sujeito com o meio envolvente nos planos biológico e material, com seus pares e o grupo, com as estruturas, normas, conhecimentos, valores e culturas, com as instituições [...]” (MAGALHÃES, 2004, p. 55).

Para esse mesmo autor o campo das práticas educacionais é um dos objetos de mais difícil abordagem; assim a articulação entre prática pedagógica e *performance* pianística, que aqui interpretamos, tiveram a finalidade de retratar a relação entre os sujeitos, a instituição e a sociedade configurada de forma mais globalizadora em relação ao ensino pianístico. A produção de saber também se articula entre os sujeitos nas instituições, produzindo para, e interagindo com, o meio externo. Essa relação tridimensional (sujeito, instituição e sociedade) permite a interação mútua entre os sujeitos, as instituições e a sociedade. As práticas pianísticas, pedagógicas ou de

performance nascem e são alimentadas e modificadas pelos sujeitos, mas também, pela normatização e estruturação das instituições que emitem certificações e valorações gerando a representatividade da profissão de professor no contexto e lugar social deste.

Nesse sentido, optei pela utilização da metodologia da História Oral em sua perspectiva temática, que permitiu a minha aproximação com a história de cada professora por mim selecionada. Aliei as fontes orais com as fontes documentais escritas e iconográficas. Esse intercruzamento de fontes me possibilitou entender as práticas pedagógicas e as práticas sociais musicais, no sentido do que Amato (2004, p. 2344) chamou de “íntima relação do saber/fazer musical” tão peculiar aos instrumentistas que atuam como professores e vice-versa. Além disso, as histórias e trajetórias de vida dos professores de piano estão, na maioria das vezes, apenas em suas próprias lembranças e desconhecidas do grande público. Reveladas a todos, essas memórias podem gerar:

a compreensão e a explicitação do sentido histórico de uma instituição educacional-musical pode revelar as densas redes de configuração de uma dada sociedade de determinada região, datando-as historicamente [...]. (AMATO, 2004, p. 2342).

É o caso da biografia escrita pelo professor de piano José Alberto Kaplan, intitulada: *Caso me esqueça(m) – Memórias Musicais*. Essas memórias, no entanto, corroboram com a tese da ausência documental e a necessidade de utilizar a história oral para a formatação de novos documentos históricos, buscando “sistematizar e reescrever trajetórias de vida em suas diversas facetas, imprimindo-lhes um sentido histórico-cultural e social” (AMATO, 2004, p. 2342). Buscar essas raízes históricas que consolidaram o presente ensino de piano na Paraíba se justifica ainda por ser uma abordagem diferenciada das existentes. O enfoque dado nas memórias dos professores de piano privilegia, por se tratar de vários sujeitos, o confronto das igualdades e desigualdades das vozes.

Trabalhar com o microcosmo na reconstrução histórica é uma postura que diverge da adotada pela história tradicional. Para Magalhães (2004, p.128), as abordagens de tipo meso e micro, aproximam-se das vias epistêmicas da Nova

História, assim, a concepção teórico-metodológica da história oral indica um fazer história que incorpora procedimentos no qual a descrição dos eventos não é mais uma justaposição de fatos ocorridos. Assim, as elaborações conceituais caminham no sentido da afirmação da “fecundidade das múltiplas contribuições, a pluralidade dos sistemas de explicação para além da unidade problemática.” (LE GOFF, 1998, p. 21). Há, portanto, uma ruptura com relação ao conceito de fontes documentais e da maneira de analisar os documentos, “ampliando os objetos e estratégias de pesquisa e realizando a reivindicação do individual, do subjetivo, do simbólico.” (AMATO, 2004, p. 2345).

A escolha da metodologia acima mencionada elevou a importância dos depoimentos dos sujeitos escolhidos para a pesquisa. Os depoimentos permitiram trazer à tona subjetividades que rememoradas ofereceram uma versão aos fatos já conhecidos com variantes que não foram contempladas por outros estudos até então empreendidos. Em minha pesquisa as vozes dos/as professores/as que atuaram e atuam no cenário musical paraibano trouxeram valiosas respostas às indagações formuladas logo no início do desenvolvimento desta tese.

Além disso, a escrita das memórias dos sujeitos que participaram das instituições acima mencionadas e até mesmo de instituições que deixaram de existir nos provocou uma reflexão acerca da dimensão individual do sujeito e sua relação com as macroestruturas educacionais. Segundo Burke (2002), a escolha de um exemplo individual pode ser motivado pelo fato de representar a miniatura de uma situação que o historiador quer observar. Logo, a dimensão individual é válida quando traz contribuições mais amplas sobre a cultura e os vínculos entre micro e macro universos explorados. Os professores/as de piano que escolhemos para nos auxiliar no desenvolvimento desta pesquisa representam, portanto, uma miniatura do contexto musical maior, processadas em algumas das instituições voltadas para a educação musical. Nesse sentido, procuramos selecionar os sujeitos que contemplassem um universo mais abrangente, incluindo professores/as que estudaram e atuaram e/ou atuam, tanto na capital paraibana, quanto no interior do estado, em instituições públicas, nos colégios religiosos, além daqueles que foram professores particulares.

Além dos documentos orais fornecidos pelas professoras entrevistadas, também obtemos desses encontros um significativo acervo fotográfico e de programas que nos foram cedidos pelas mesmas. Dentre o acervo imagético utilizado na pesquisa, encontrei também na Escola de Música Anthenor Navarro, quatro caixas de fotos do acervo de sua musicoteca que fotografei e escaneei. Por outro lado, entre os documentos escritos também utilizados, podemos citar as fichas dos professores, os programas curriculares das escolas, os programas de concertos, as notas de jornal, os cadernos escolares, entre outros.

A partir desses documentos encontrados foi necessário adentrar no estudo dos conteúdos escolares quais sejam: os dos currículos das escolas como também alguns objetos escolares que foram expressivos para me aproximar dos conteúdos que estiveram presentes no cotidiano da sala de aula. Estou me referindo aos cadernos escolares. Esses foram adquiridos com uma das professoras entrevistadas que além deles me forneceu vários elementos para caracterizarmos aspectos da cultura escolar em uma das instituições aqui estudadas.

Apesar de não ser em número muito grande, isto é, foram apenas dois cadernos analisados, esse material escolar viabilizou a compreensão de alguns dos inúmeros processos de ensino musical de uma das instituições escolar confessional. Passei a trabalhar, portanto, com o conceito de caderno escolar utilizado por Vinão (2008)¹²

Além disso, passei a observar aspectos do ensino de piano quando este passou a ser caracterizado como disciplina escolar. Uma dessas facetas do ensino musical era a de que a disciplina piano estava a serviço de um objetivo educativo de formar moças prendadas. Para Chervel (1991), o estudo dos objetivos do ensino escolar está sob a competência da história das disciplinas. Assim,

Las disciplinas escolares intervienen asimismo en la historia cultural de la sociedad. Su aspecto funcional reside en la preparación de la aculturación de los alumnos de acuerdo con determinados objetivos: es el aspecto que explica su génesis y constituye su razón social. (CHERVEL, 1991, p. 109).

¹²O conceito “caderno escolar” tratei de forma mais expressiva no transcorrer do capítulo 3.

A função social caracterizada pela presença do ensino de piano na estrutura curricular dos colégios confessionais e suas implicações na formação das professoras e pianistas tornaram-se questões complementares no sentido de melhor decodificar o objeto da pesquisa. Desse modo, uma compreensão mais precisa acerca da disciplina escolar, piano, me possibilitou uma aproximação dos meandros sócio culturais e educacionais que cercavam o ensino pianístico na Paraíba.

Quanto aos documentos escritos (oficiais), pude entender, que são registros que marcam aspectos ocorridos na sociedade na qual foram produzidos. Nessa perspectiva, Le Goff (1994, p. 535) nos indica que “a memória coletiva e a sua forma científica, a história, aplicam-se a dois tipos de materiais: *os documentos e os monumentos*”. Nesse sentido, olhamos para o nosso acervo documental (oral, escrito e imagético) na perspectiva apontada pelo historiador acima mencionado, ou seja, que “o documento é monumento”. Resultado do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntaria ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe “documento-verdade” (LE GOFF, 1994, p. 548), ou seja, todo ele deve ser colocado em dúvida uma vez que abarca em si mesmo o falso e o verdadeiro, há, portanto, múltiplos modos de se abordar um documento.

Esse esforço por entender os documentos tanto escritos quanto os orais, me permitiu comparar e correlacionar os acontecimentos ocorridos sobre o ensino de piano. Os sujeitos ao rememorarem as suas histórias de vida trouxeram à tona uma interpretação atual dos acontecimentos passados, os reconstruindo. Há nos relatos orais, pois “um momento em que as entrevistas começam a se repetir e esse padrão é importante para se conhecer o grupo investigado.” (ALBERTI, 2006, p.186). Logo as igualdades e desigualdades dos discursos, as vozes consonantes e dissonantes, nos enriqueceram permitindo entender as coincidências das vozes e enfrentar os contrapontos, que em vários momentos foram colocados também em confronto com os documentos escritos e iconográficos.

Na estruturação das entrevistas, recorri à forma semi estruturada, ou como nomeia Meihy e Holanda (2007, p. 38), História Oral Temática, que é uma modalidade de entrevista que tem como objetivo promover o diálogo em torno de um assunto específico, “mesmo abrigo índices de subjetividade, a

história oral temática é mais passível de confrontos que se regulam a partir de datas, fatos, nomes e situações”. Todavia, como indicam os autores, às vezes é necessário praticar formas diversas para capturar os depoimentos orais nos valendo, por exemplo, das intervenções que fomos efetivando ao longo das entrevistas e que contribuíram para obter uma série de informações relacionadas aos contextos de experiências musicais e sonoras no período da infância e na família das entrevistadas, além de, esclarecer pontos obscuros presentes em vários discursos encontrados na história já escrita.

Entre os professores de piano contatados e que aceitaram participar desta pesquisa estão: Glenda Jorge de Oliveira Romero (professora da Escola de Música Anthenor Navarro), Therezinha de Lourdes Avellar Aquino (professora aposentada do Departamento de Música da UFPB), Maria Thereza Perazzo da Nóbrega (professora aposentada da Escola de Música Anthenor Navarro) e por fim, Júlia Guerra Nóbrega que ensinou por meio de aulas particulares e na Escola de Música Anthenor Navarro.¹³ Realizei duas entrevistas com cada uma das professoras, antes, porém, de marcar o segundo encontro com as mesmas, entreguei as transcrições das entrevistas realizadas pedindo que lessem, corrigindo eventuais distorções ou mesmo erros cometido por mim. O segundo encontro serviu, portanto, para revisões da primeira entrevista, para esclarecer dúvidas, ou mesmo, promover novas formulações a partir do já exposto pelas professoras.

Durante a transcrição das falas, optei por fazer a textualização, que é a transcrição das mesmas sem os erros gramaticais e excluindo as palavras sem peso semântico. Os sons e ruídos foram, também, eliminados, todavia, preservei as reticências e os momentos de silêncios os quais considerei significativos para o entendimento do depoimento.

Consagrando o princípio elementar de que existem diferenças entre uma situação (língua falada) e outra (língua escrita), nota-se que o mais importante na transposição de um discurso para o outro é o sentido que, por sua vez, implica intervenção e desvios capazes de sustentar os critérios decisivos. Por outro

¹³D. Julinha, como é conhecida por todos, completou 100 anos de existência no dia 28 de maio de 2012, com direito a comemoração com uma missa na Catedral de Nossa Senhora das Neves e, em salão de festa da capital; além disso, para marcar esta data, D. Julinha gravou um CD com várias obras que costuma tocar.

ângulo, a incorporação do indizível, do gestual, das emoções e do silêncio, convida à interferência que tenha como fundamento a clareza do texto e sua força expressiva. (MEIHY e HOLANDA, 2007, p.139).

A partir dos resultados alcançados pela pesquisa, organizei a tese em três partes a partir da constituição e formalização da Instituição Musical. Assim sendo, cada parte desta tese representa um momento significativo na organização da instituição musical paraibana, iniciando-se com atividades musicais que não estavam agrupadas, passando pela formação de escolas especializadas até a institucionalização de um curso superior de música e da formalização da atividade do músico.

A primeira parte intitulada: Construindo uma história musical paraibana, se constitui deste capítulo e do capítulo II. No capítulo II, intitulado: *Os primórdios musicais na Paraíba: o tocar, o ouvir e o ensinar*, trato da revisão de literatura, e da organização dos dados sobre os antecedentes históricos do ensino pianístico no período estudado. Nele reconstruí de forma cronológica os principais indícios da realização do ensino de piano na Paraíba, particularmente na cidade de João Pessoa, antes da criação e institucionalização das escolas especializadas.

A segunda parte, que denominei Prenúncio da Institucionalização do Ensino Instrumental na Paraíba, é formada pelos capítulos III e IV. Assim, no capítulo III, intitulado: *Os Colégios Confessionais e as práticas de ensino de piano* teci uma discussão, tomando como principal referência as memórias dos professores de piano, sobre dois lugares onde ocorreram o ensino de piano quando este ainda não está especializado. Já no capítulo IV, *Escolas Particulares de Piano na Paraíba*, me detive em analisar as escolas e cursos particulares de piano que surgiram no início do século XX.

Na última parte: O Ensino de Piano nas Escolas Especializadas comporta os capítulos V, VI e VII. No capítulo V, *A institucionalização do ensino musical na Paraíba*, tracei dados sobre as instituições e as principais particularidades da cultura escolar pianística desenvolvida pelo Conservatório Paraibano de Música, pela Escola de Música Anthenor Navarro e pelo Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba que conduziram ao surgimento da instituição de ensino superior na Paraíba. No capítulo VI, *O Ensino de Piano na Universidade*

Federal da Paraíba, historio os primórdios da instituição desde a criação do Curso de Música até o nascimento do Bacharelado e, aspectos dos lugares percorridos pelo mesmo.

Por fim no capítulo VII - Práticas de ensino e *performances* de piano no Curso de Música da UFPB, me detive em discutir o fazer pianístico em duas dimensões: as práticas pedagógicas e as práticas de *performances* musical da Universidade Federal da Paraíba contextualizando a sua cultura escolar pianística, marcando pontos e contrapontos do mesmo e analisando os modelos estabelecidos.

CAPÍTULO II

OS PRIMÓRDIOS MUSICAIS NA PARAÍBA: o tocar, o ouvir e o ensinar

A música no Brasil colonial caracterizou-se pela presença de alguns centros musicais, tais como os localizados na Bahia, que era o mais antigo, em Pernambuco, em Minas Gerais, no Pará e em São Paulo. Assim, o ensino musical esteve nas mãos dos mestres de solfa, dos mestres de capela, função que era “exercida por padres e leigos (portugueses e brasileiros natos)” (AMATO, 2006, p. 22). Depois, o ensino passou a ser exercido informalmente pelo “mestre de música independente” que desenvolvia sua atividade, comumente, nas casas das famílias mais abastadas. Não era raro encontrar, no entanto, casos em que o mestre de música recebia os alunos em sua própria residência. Segundo Esperidião (2003, p. 74, *apud* Amato, 2006, p. 23), essa foi uma tradição que se conservou até o segundo Império e caracterizou o que mais adiante se configurou, a nosso ver, como o ensino de professores particulares de música.

Vasconcelos (2005, p. 1) trata mais profundamente desta questão quando disserta sobre a Educação Doméstica ou Educação na Casa que se tornou comum no Brasil a partir do século XVIII. A autora relata exemplos de mestres de música na Capital do Império, que puderam ter sua existência constatada a partir dos inúmeros anúncios de jornais, encontrados com ofertas de professores particulares de música, especialmente de piano e canto, como vemos no anúncio de H. Lima:

H.Lima [...] continua a lecionar canto e piano em collegios e casas particulares; quem desejar honra-lo com a sua confiança pode dirigir-se em carta fechada á rua do Ouvidor nº 316, armazém dos Instrumentos. (JORNAL DO COMÉRCIO, 1869, p. 4 *apud* VASCONCELOS, 2005, p. 30).

Era comum também encontrar proclamas para a contratação de preceptores que tivessem a habilidade de ensinar música:

PRECISA-SE para uma fazenda de primeira ordem, distante 8 horas da côrte, pela estrada de ferro, de uma professora de

inglês, francês, música (canto e piano) literatura, etc.: exige-se independência de marido, filhos, irmãos, etc., e que dê abono de sua capacidade moral, não se duvidando fazer partido vantajoso; deixem carta neste escriptorio a S. (JORNAL DO COMÉRCIO, 1869, p. 4 *apud* VASCONCELOS, 2005, p. 31).

Constata-se, mediante a expressiva quantidade de anúncios encontrados por Vasconcelos (2005), o lugar de destaque dado ao ensino da música, particularmente de canto e piano, na formação da elite brasileira do século XIX. Curiosamente não encontramos na literatura pesquisada qualquer referência à Educação Doméstica na Parahyba do Norte. Acreditamos que tal prática também era comum nessa região, todavia preservando conformações específicas¹⁴.

As práticas educativas realizadas nas casas dos aprendizes não possuíam um estatuto formal que as regulamentasse nem uma prática uniformizada, apesar disso, aspectos comuns permitiram que Vasconcelos (2005) pudesse categorizar as principais formas de ensino doméstico encontradas em sua pesquisa, tais como as descritas abaixo:

Professores particulares - também chamados de mestres particulares ou mestres que davam lições "por casas", eram mestres específicos de primeiras letras, gramática, línguas, música, piano, artes e outros conhecimentos, que visitavam as casas ou fazendas sistematicamente, ministrando aulas a alunos membros da família, ou agregados, individualmente. Não habitavam nas casas, mas compareciam, para ministrar as aulas, em dias e horários pré-estabelecidos. Eram pagos pela família pelos cursos que ministravam.

Preceptores - eram mestres ou mestras que moravam na residência da família, às vezes, estrangeiros, contratados para a educação das crianças e jovens da casa (filhos, sobrinhos, irmãos menores). Por vezes, encontram-se preceptores denominados de aios ou amos, aias ou amas, principalmente quando se trata da nobreza portuguesa. Ainda encontramos preceptoras atuando como governantas da casa, ou seja, não só administrando a educação das crianças, como administrando também a casa. Os mestres preceptores caracterizam-se pelo fato de viverem na mesma casa de seus alunos, constituindo-se, assim, dentro da realidade da educação doméstica, naqueles que parecem ter o maior custo para as famílias, sendo encontrados nas classes mais abastadas.

¹⁴ Mais adiante trataremos sobre a experiência musical em Areia quando são iniciadas práticas de ensino musical na casa da professora Maria do Rosário Brasileira Melo.

Aulas-domésticas - eram aulas ministradas no espaço da própria casa, por membros da família, mãe, pai, tios, tias, avós, ou até mesmo pelo padre capelão, que não tinham custo algum e atendiam apenas às crianças daquela família ou parentela. (VASCONCELOS, 2005, p.12-13).

Além desses três tipos de prática, a referida autora ressalta outras formas de educação praticadas nos Oitocentos que se aproximavam da educação doméstica, nos métodos e nas práticas, mas que ocorriam fora da casa dos aprendizes. São elas:

Mestre-escola - eram mestres que ministravam aulas em sua própria casa para crianças e jovens de diversas famílias, na maioria das vezes de faixas etárias diferentes. Os alunos recebiam aulas na casa do mestre em dias e horários determinados. Eram ensinados diversos conhecimentos e habilidades como primeiras letras, português, latim, inglês, francês, gramática portuguesa, latina, inglesa e francesa, caligrafia, **música, canto**, entre outras. Podiam ser contratadas apenas as aulas que interessassem aos alunos. O pagamento do mestre-escola era feito pelos pais de cada criança atendida. Colégios particulares - eram espaços destinados à educação e instrução de crianças e jovens. Eles se constituíam, em sua maioria, como "escolas-domésticas", ou seja, escolas localizadas em espaços adaptados, onde, por vezes, residiam seus diretores e mestres, cujo modelo é o que mais se aproxima da escola estatal emergente. Os mestres eram contratados pelos diretores dos estabelecimentos, denominados como professores e ministravam aulas a crianças e jovens de idades e famílias diferentes, em horários que poderiam ser parciais ou integrais. Neste último caso, os alunos retornavam à casa para o almoço ou almoçavam no próprio colégio, quando este oferecia refeições. Os colégios particulares eram organizados em casas, ou numa parte delas, nos sobrados ou em instalações religiosas, seminários ou conventos, quando os mestres costumavam ser os próprios eclesiásticos. As famílias atendidas pagavam pela educação recebida. O atendimento era dado, na maioria dos casos, exclusivamente a meninos ou meninas e, apesar de atender às crianças e jovens coletivamente, o método utilizado até as últimas décadas de Oitocentos aproximava-se do método individual característico das outras formas de educação doméstica, com os alunos sendo atendidos e avaliados detalhadamente, de maneira individual, pelo professor. (VASCONCELOS, 2005, p.13-14 - grifos meus).

Todas estas cinco categorias estabelecem majoritariamente relações de ensino no âmbito doméstico, quer seja, na casa do aluno ou na do mestre, configurando as práticas de ensino, inclusive musical, que aconteceram

naquele período. Os tipos de professores descritos, quais sejam: o de professor particular e o de mestre-escola se aproximaram dos exemplos encontrados em relação ao mestre de música independente.

As formas de educação descritas acima coexistiram e misturaram-se a outras existentes. Logo, além da execução e da instrução musical realizada a cargo das igrejas e dos mestres de música, tornou-se muito comum à instrução musical que surgiu a partir da criação das bandas de música que eram, e são até hoje, um núcleo de produção artística, de execução e de transmissão do conhecimento musical.

Esse estilo de execução musical e de conjuntos se tornou muito propagado na Parahyba do Norte, caracterizando, em muitos casos, as primeiras manifestações artísticas e de ensino musical de determinadas localidades em solo paraibano. Data de 1801, por exemplo, a formação da primeira banda de música que foi assentada no decreto real nº 27 de setembro de 1762; esta pertencia ao Corpo de Infantaria Paga e foi regida pelo mestre Manoel de Vasconcelos Quaresmas. A banda era composta de um tambor Mor (regente), dois pífanos e dois tambores. Posteriormente, em 1809, foi acrescida de clarinetes e fagotes (RIBEIRO, 2000, p. 146). Destaca ainda, o mesmo autor, que os conjuntos de pífanos ou “ternos” foram difundidos particularmente no sertão paraibano e se constituíram como os antecessores das bandas de música.

Importa, portanto, destacar esta atividade musical e os conjuntos musicais de bandas e filarmônicas¹⁵ que assumem grande importância no fomento à música, tanto no interior quanto no litoral paraibano, referenciadas por Ribeiro (1993, p. 213): a Banda de Música da Guarda Nacional, organizada por Manoel de Cristo; a Banda 13 de Maio, a Banda de Música do Corpo Policial, criada por Lei nº 291 de 8 de outubro de 1867, por iniciativa do Barão de Mauá; a Banda do Club Euterpe; a Sociedade Fênix Musical e Recreio Musical em Areia;

¹⁵Embora a aceção dos termos banda e filarmônica indiquem configurações musicais específicas, no sentido retratado não há distinção de fato. Segundo Carvalho (2009) “encontramos bandas militares desde século XVIII, as fanfarras são anteriores, enquanto as filarmônicas se generalizaram no século XIX. Contudo elas já existiam desde o século anterior [...]” (CARVALHO, 2009, p. 2). Nos retrata, ainda, o autor que as filarmônicas seriam Sociedades Musicais com um caráter mais civil enquanto as Bandas teriam caráter militar (2009, p. 9).

Bandas de Música dos corais (*sic*), em Mamanguape, Filarmônica Epitácio Pessoa, de Campina Grande, fundada em 1898 pelo professor Antônio Balbino, Banda dos Caixeiros do Club Astréia, Lira Paraibana, Banda da Sociedade dos Artistas Mecânicos e Liberais, Filarmônica Bananeirense, Banda de Música Euterpe, de Serraria, Bandas de Música Cordão Encarnado e Cordão Azul, dirigidas respectivamente, por João Baptista e Zeca Ramalho, em Conceição, Banda de Música de Bonito de Santa Fé¹⁶, Banda e Música da cidade de Patos, dirigida por João Baptista Siqueira Filho e a Filarmônica Frederico Lundgren, de Rio Tinto [...] (RIBEIRO, 1993, p. 213).

As atividades das bandas musicais geraram na Parahyba do Norte importantes “centros musicais”, de onde partiram os incentivos às atividades artísticas de cada localidade. Essas atividades, foram cada vez mais incrementadas, principalmente, quando da vinda de personalidades que migravam para a Parahyba do Norte, oriundas de outras províncias do Brasil e também da Europa. Eram artistas, músicos e professores que ao chegarem aqui incitavam a produção cultural.

Na cidade de Areia, por exemplo, no brejo paraibano, os conjuntos musicais iniciaram suas atividades a partir da chegada de um músico, que pelo seu gênio empreendedor, imprimiu àquela localidade um movimento cultural intenso gerando inúmeras atividades musicais. Assim, o fomento cultural no campo da música se deu, principalmente, pela figura de Manuel de Cristo Grangeiro e Melo¹⁷, regente e compositor de música sacra que chegou a Areia por volta de 1820, vindo de Pernambuco. Almeida (1980, p.122-134) destaca, em sua obra *Brejo de Areia*, essa efervescência cultural do interior paraibano nos Oitocentos, particularmente em Areia, que teve o seu primeiro teatro inaugurado em 1859. Foi nessa época que a Parahyba do Norte atraída pelo modelo implantado na capital do Império começou a desenvolver um novo padrão de instrução musical. Sobre esse aspecto, Amato (2006b, p. 24) faz referências ao que ocorria na capital do Império e ressalta que “as atividades musicais que se concentravam em comunidades sacras passaram a se

¹⁶Essa Banda foi fundada por José de Lima Siqueira, filho de João Baptista de Siqueira, fundador da Banda Cordão Encarnado e irmão de João Baptista Siqueira Filho, este último chegou ao posto de diretor da Escola Nacional de Música. José Siqueira, como era mais conhecido, foi maestro e compositor paraibano de renome internacional e também professor da Escola acima mencionada. (RIBEIRO, 2000, p.1).

¹⁷ Avô do pintor Pedro Américo.

transferir para os teatros. A iniciativa particular promovia uma educação elitista, comumente importando professores e artistas estrangeiros".

Manoel de Cristo organizou um conjunto musical ao chegar a Areia que se tornou bastante requisitado e, logo, passou a ser considerado como um dos melhores do norte do Império. Formado pelos membros de sua família esse conjunto fomentou a prática e a instrução musical na vila. Nos relatos realizados por Almeida (1980), encontramos, até o momento, os primeiros indícios da educação musical instrumental paraibana, no Oitocentos:

Instalado na vila, organizou magnífico conjunto do qual faziam parte os membros de sua família, composta de exímios musicistas. Integravam o conjunto seus filhos Zeferino, Daniel, Tristão e as filhas Bahia e Dondon, os três últimos nascidos em Areia. Sua orquestra conquistou reputação como a melhor da Paraíba, possivelmente a melhor do Nordeste, disputada pelas freguesias da Paraíba, Pernambuco e Rio Grande do Norte, para as grandes solenidades religiosas. (ALMEIDA, 1980, p.131).

Ainda sobre as atividades musicais exercidas, formal ou informalmente, pelos Granger e Melo, relata o referido autor que o ensino musical geralmente ocorria na própria residência de Manuel de Cristo, que à noite "reunia a família e discípulos para os costumeiros ensaios, nos quais ensinava música vocal e instrumental." (ALMEIDA, 1980, p. 132). Apesar da paixão pela orquestra religiosa, Manuel de Cristo aproveitou a iniciação musical que havia empreendido junto à sociedade areiense para, em 1847, organizar a primeira banda de música de Areia. A banda era formada pelo corpo da guarda nacional e logo se consolidou como de "excelência musical". Quando Manuel Cristo morreu, assumiu as atividades da banda o seu filho Tristão. Quanto às outras atividades, isto é, em relação à orquestra religiosa e ao ensino musical, continuaram sendo desenvolvidas pelas suas filhas, Claudina Joaquina de Alburquerque Melo (Dondon) e Maria do Rosário Brasileira Melo (Bahia):

Em 1856 a cidade chorou a morte de Manuel de Cristo, vítima do *cólera morbus*. Foi uma perda irreparável, mas a semente por ele lançada já havia germinado e estava em condições de dar fruto. A orquestra sacra passou a ser regida por sua filha Dondon, enquanto Bahia fazia a primeira voz no coro da igreja. Dondon tocava flauta, Bahia violino, ambas instruídas, sabiam um pouco de latim, ensinavam música, tocavam e cantavam na

igreja nos salões, igualmente exímias ao violão. Por muitos anos, Dondon (Claudina Joaquina de Albuquerque Melo) manteve a regência da orquestra religiosa, com orgulho para a cidade, auxiliada por sua irmã Bahia (Maria do Rosário Brasileira Melo) [...] Essas duas criaturas tão prendadas desapareceram quase centenárias, esquecidas dos parentes e dos conterrâneos numa pobreza que confinava com a indigência (ALMEIDA, 1980, p.132).

A forma de organização do ensino musical estabelecida na cidade de Areia¹⁸ foi seguida por várias cidades paraibanas. Este modelo partiu inicialmente de um padrão que foi estabelecido na Capital do Império. Numa sociedade de imitação havia a necessidade premente da elite estabelecer padrões culturais condizentes com o nível social a que pertenciam. Os imigrantes, carreando tal padrão cultural importado, foram os responsáveis pela sua propagação. Nesse sentido, muitos desses musicistas ao chegarem ao Brasil fixaram residência tornando-se professores da elite em formação.

Podemos citar no eixo sul, a vinda em 1855, de Sigismund Thalberg, pianista renomado e rival de Liszt e, em 1869, de Louis Moreau Gottschalk (1829-69), pianista norte americano, além dos fundadores da virtuosidade pianística nacional, segundo Amato (2006b, p. 26), Artur Napoleão e Leopoldo Miguez, que fundaram em 1878, uma casa de pianos e músicas no Rio de Janeiro. Em São Paulo, por exemplo, a chegada de Luigi Chiaffarelli (1856-1923), pianista, maestro e professor, fundador da escola pianística paulista¹⁹ provocou na capital, segundo Andrade (1991, p. 12), "floração magnífica com que a escola de piano da Cafelândia ganhou várias maratonas na América". No Rio Grande do Sul, figuram entre as principais contribuições, a de Antonio Leal de Sá Pereira, que escreveu: *Ensino Moderno de Piano: Aprendizagem Racionalizada* (1933), *O Pedal na Técnica do Piano (s/d)* e *Psicotécnica do Ensino Elementar da Música* (1937). Todos estes contribuíram no processo de formação da escola pianística brasileira constituindo-se, portanto, como

¹⁸ O movimento musical na cidade de Areia era tão intenso que de lá saiu Abdon Milanez Filho (1858 – 1927), que atuou no movimento musical nacional na direção do Instituto Nacional de Música, antigo Conservatório Imperial de Música, sucedendo Alberto Nepomuceno. Além disto, Abdon foi compositor, tendo composto obras para piano e orquestra que foram executadas sob sua regência.

¹⁹ Na escola paulista foi moldado o talento de Guiomar Novais, Antonieta Rudge entre outros pianistas de destaque internacional.

fomentadores de uma instrução pianística que passou a se enquadrar nos padrões de que se revestia o piano de concerto.

Cabe-nos, portanto, antes de continuarmos a discussão sobre o papel que os imigrantes tiveram no processo de organização da educação musical no Brasil, destacarmos que as escolas pianísticas europeias podem ser analisadas a partir do relato feito por Fonseca (2007, p.12):

ao longo da minha aprendizagem da técnica pianística e formação como intérprete, constatei de forma inequívoca a coexistência de diferentes tendências na tradição da interpretação pianística, considerando-me um "produto" pianístico da interacção de várias dessas tendências. É por demais evidente a conotação "nacionalista" da tradição associada à *performance*, sendo comum a designação de "escola russa", "escola alemã", "técnica russa", etc., em termos de definição de uma determinada tradição de abordagem do repertório geral e/ou específico, sonoridade característica, predilecção por determinado repertório, andamentos, uso (ou não uso) do pedal, determinadas marcas de construtores de pianos, métodos pedagógicos, perspectivas técnico-interpretativas (uso do rubato, insistência na clareza polifônica, por ex.), extremo rigor de texto. Muitos destes elementos são inclusive perpetuados pela tradição oral, pela demonstração do sempre insubstituível conceito de *techné*, o "saber fazer", pelo "mestre", entidade de autoridade máxima da arte da interpretação. O delimitar e analisar de todos estes polos, sua junção e interpenetração revelou-se, como objectivo, incontornável e motivador.

Nessa perspectiva, a Escola Pianística Brasileira é um somatório de tradições do ato de tocar e de ensinar piano que, segundo a referida autora, apresenta repertórios, abordagens interpretativas, rigor de texto, direção de estilos, dinâmicas, imagens sonoras, agógicas, andamentos, fraseados, articulações, acentuações, usos do pedal, texturas, que formaram a tradição pianística brasileira, mas que assumiram, por sua vez, dependendo da região ou cidade brasileira, aspectos que acentuaram este ou aquele elemento, originariamente dos padrões europeus.

Assim, os imigrantes europeus foram mestres que possuíam um preparo cultural diferenciado, muitas vezes, moldados nos conservatórios dos seus países de origem, que influenciaram a constituição e, até mesmo, mudaram e elevaram o padrão pianístico já existente no Brasil, que não se assemelhava ao

alto padrão europeu, conforme podemos atestar, a partir das observações tecidas por estudiosos da temática. Acompanhemos:

Fora, nos subúrbios, o universal tinido e repicado de pianos roucos e asmáticos, pianos tilintantes, pianos de bom som e pianos de todos os tipos de som, [que] tendem mais a assustar os recém-chegados e deixá-los preocupados sobre que tipo de donas de casa são as mulheres do Brasil, se elas podem dedicar tanto tempo de suas vidas a tais propósitos [...] (QUITANDEIRO, 1996, p. 176 *apud* TOFFANO, 2007, p. 59).

Os imigrantes, portanto, foram responsáveis pela reprodução da instrução europeia e, conseqüentemente, pelas primeiras escolas de música que surgiram no Brasil e na Paraíba. Escolas que passaram a funcionar, informalmente, nas casas desses professores. A educação musical brasileira e paraibana, portanto, foi tecendo suas bases institucionais e metodológicas a partir das aulas ministradas por esses professores particulares que, em sua maioria, eram personalidades de destaque intelectual.

Muitas dessas escolas informais adquiriram reconhecimento público e algumas delas se consolidaram como instituições de ensino musical e em muitos casos do ensino de piano. Mais adiante, trataremos sobre essa forma de funcionamento das escolas de música, quando nos determos na experiência de eminentes figuras, retratadas no capítulo IV, tais como o professor Gazzzi de Sá, que, como veremos, criou um curso particular de piano que se tornou o *gérmen* da primeira escola de música paraibana oficializada e institucionalizada²⁰.

Ainda no rastro desse breve passeio sobre as experiências do ensino musical e, especialmente do realizado nas casas por mestres de música, é

²⁰ Há uma discussão historiográfica quanto à primeira escola a ser oficializada na Paraíba. Segundo Silva (2006) foi a Escola de Música Anthenor Navarro que foi oficializada a partir do decreto de Lei nº 838 de 28 de novembro de 1952, passando à tutela do estado. Neste mesmo decreto foi criado o Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba. Já Oliveira; Lima; Moraes (2012) indicam, em recente trabalho, que a primeira escola formalizada foi o Conservatório Paraibano de Música, que nasceu em 15 de junho de 1946. Em 12 de junho de 1945, a Sociedade de Cultura Musical, que fora criada em 1943, adquire personalidade jurídica sob o registro 8.012 no Diário Oficial do Estado da Paraíba e, passou a ser reconhecida como de utilidade pública no decreto nº 590 de 27 de julho de 1945 (OLIVEIRA; LIMA; MORAIS, 2012, p. 65). Nesse mesmo registro (nº 8.012), o Conservatório Paraibano de Música adquire personalidade jurídica obtendo seu reconhecimento de entidade de utilidade pública municipal através da Lei nº 97 de 27 de novembro de 1948. (OLIVEIRA; LIMA; MORAIS, 2012, p. 156) Esta instituição, porém, apesar de receber subvenções municipais, estaduais e federais era particular.

imprescindível fazermos menção ao padre José Maurício. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) nasceu e morreu no Rio de Janeiro e, apesar de não encontrarmos nenhuma referência de seu deslocamento para outras localidades, o músico influenciou sobremaneira as atividades musicais de sua época, extrapolando, inclusive, os limites territoriais de seu estado de origem. A maioria dos escritos situa o padre José Maurício como uma das personalidades nacionais de destaque nos Oitocentos.

A forma de atuação desse padre-músico, até certa medida mantinha o perfil que foi muito comum no período colonial brasileiro, o do músico mulato. Esse Mestre de música, compositor, regente e organista escreveu “cerca de 400 obras, religiosas em sua maioria, e um número menor de músicas profanas, incluindo o *Compêndio de Música e o Método de Pianoforte*.”²¹ (AMATO, 2006b, p. 24). Fundou um curso de música em sua casa que instruiu, musicalmente, figuras importantes do Império, entre eles, segundo Amato (2006b, p. 24), D. Pedro I e Francisco Manuel da Silva, autor do Hino Nacional. Foi o primeiro curso do gênero a ser subvencionado pela coroa, e se constituiu, segundo alguns historiadores, “a célula inicial para a criação do futuro Conservatório Imperial de Música e também pode ser entendido como o início do processo de profissionalização dos músicos no país.” (AMATO, 2006b, p. 24).

Vários fatores são responsáveis pelas mudanças da instrução musical informal para a formalizada e institucionalizada. Entre os principais, estavam as mudanças na estrutura colonial, ocorridas devido à mudança da família real para o Brasil em 1808, quando o foco do ensino musical foi transferido e se concentrou no Rio de Janeiro. A partir daquele momento importantes instituições foram criadas, dando impulso à urbanização e à europeização da referida cidade. Escolas de artes, inclusive de música, acompanharam as de caráter “financeiro-administrativo, educacional e cultural, como o Jardim Botânico e a Biblioteca Real.” (AMATO, 2008, p. 168).

Entretanto, após a independência do Brasil, o ensino musical sofreu um grande declínio, a situação financeira levou D. Pedro I a cortar os subsídios que até então o seu pai, D. João VI, concedia à escola de música do Padre

²¹ Escrito em 1821 segundo informações de Barros (1998, p. 8).

José Maurício. Assim, ocorreu um franco declínio das atividades musicais naquele momento e somente foram retomadas após 1840, quando foi decretada a maioria de D. Pedro II.

Todavia, um ano depois, em 27 de novembro de 1841, foi sancionado pela Assembleia Geral Legislativa o decreto nº 238 que concedeu à Sociedade de Música da corte duas loterias anuais durante oito anos com a finalidade de estabelecer um Conservatório de Música na corte. (IMPÉRIO DO BRASIL – 1841). Somente oito anos depois, porém, em 1848, foi criado o Conservatório Imperial de Música, por Francisco Manuel da Silva (1795-1865), que havia sido aluno no curso do padre José Maurício e do austríaco Sigismund Neukmomm (1778-1858), pianista renomado, discípulo de Haydn que viveu no Rio de Janeiro entre os anos de 1816 a 1821.

Segundo Mariz (1994, p. 70) "[...] o projeto foi aprovado em 1841, mas tardou a ser posto em prática por falta de fundos. Foram feitas duas loterias e só em 1848 é que foi possível o início das aulas, com seis professores [...]". Alguns anos depois, isto é, em 1854, podemos afirmar que a instrução, inclusive musical, passou a ser colocada sob um *status* diferenciado, quando foi publicado o Decreto Imperial nº 1.331A, de 17 de fevereiro de 1854 que regulamentou a instrução primária e secundária do Município da Corte.

Nos primórdios de sua organização como instituição de ensino, o Conservatório contou com a direção de Francisco Manuel, que estruturou o ensino musical e desenvolveu intensa atividade também como professor. Em 1848, o Conservatório funcionava em um salão do Museu Imperial, e em 1855, sofreu remodelações na sua estrutura a partir da publicação de outro decreto, de nº 1542 de 23 de janeiro de 1855, que revogou o anterior de nº 496 de 21 de janeiro de 1847, dando nova organização ao Conservatório de Música, inclusive destinando loterias que deveriam ser aplicadas também na construção de um prédio próprio ou mesmo de salas apropriadas ao ensino da música.

Attendendo á conveniencia de dar-se maior desenvolvimento ao Conservatorio de Musica creado nesta Côrte pelo Decreto nº 238 de 27 de Novembro de 1841, Hei por bem Alterar o plano annexo ao Decreto nº 496 de vinte e hum de Janeiro de 1847, e ordenar que d'ora em diante se observe o que com este baixa, assignado por Luiz Pedreira do Coutto Ferraz, do Meu Conselho, Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do

Imperio, que assim o tenha entendido e faça executar. Palacio do Rio de Janeiro em vinte e tres de Janeiro de mil oitocentos cincoenta e cinco, trigesimo quarto da Independencia e do Imperio.

Com a Rubrica de Sua Magestade o Imperador.

Luiz Pedreira do Coutto Ferraz. (IMPÉRIO DO BRASIL, 1855, p. 55).

Reorganizado, o Conservatório passou de instituição privada e subvencionada pelo governo à instituição oficial incorporada à Academia Imperial de Belas Artes. Segundo Mariz (1994, p. 70), "[...] em 1855 foi estabelecido o regime de concurso para a escolha de mestres e instituído o prêmio de viagem aos alunos mais destacados. [...]", o que podemos confirmar nos artigos 4º, 11º e 15º do decreto nº 1542.

Nesse sentido, essa instituição passou a servir de modelo para outras escolas de música do país, inclusive no que diz respeito ao ensino de piano, que foi oferecido a partir de 1875 para ambos os sexos (TOFFANO, 2007, p.14). Segundo, porém, o plano contido no mesmo Decreto de 1855, acima mencionado, em seu Art.1º, ficou determinado que o Conservatório continuaria "a admitir gratuitamente as pessoas de hum e do outro sexo, que se quizerem dedicar ao estudo da Música" (IMPÉRIO DO BRASIL, 1855, p. 55), logo, esta prerrogativa de gênero foi considerada desde a sua criação.

Vale, ainda, ressaltar que após a proclamação da República, o Decreto nº 143, de 12 de Janeiro de 1890, extinguiu o Conservatório de Música, anexo à Academia das Bellas Artes e criou o Instituto Nacional de Música (IMPÉRIO DO BRASIL, 1890, p. 24 vol. I). Em 1931, vincula-se à Universidade Federal do Rio de Janeiro e mudou, em 1937, o seu nome para Escola Nacional de Música.

2.1 – Ouvir e aprender tocar piano: mudanças culturais no contexto do processo civilizador brasileiro e paraibano

Segundo Amato (2008, p.168), o piano chegou ao Brasil no início do século XIX, no entanto, Pereira (2009, p. 258) nos indica em seu trabalho: *Análise histórica da terminologia do piano no Rio de Janeiro*, que o instrumento de teclado já era conhecido na cidade do Rio de Janeiro há pelo menos uma

década antes da chegada da corte portuguesa. A autora analisou os inventários *post-mortem*, jornais, decretos régios além de dicionários musicais e de língua portuguesa nos quais encontrou diversos indícios do uso do termo *pianoforte* já nos fins do século XVIII e início do século XIX.

O inventário *post-mortem* do botânico Antonio Pereira Ferreira, datado de 1798, é uma das fontes que acusam a existência do piano. Além desse, vários outros recortes de anúncios de venda e compra de pianos atestam o uso do instrumento nas residências, conforme podemos observar em alguns dos primeiros anúncios de venda de piano na Gazeta do Rio e Janeiro:

Vende-se um *Piano forte* muito bom, quem o quizer comprar, falle na Rua Direita nas loges das casas nº15 (GRJ, 26/04/1809) [...]

Antonio José de Araújo, morador da rua do Alecrim, n.135, tem para vender hum *Forte - piano* Francez de Eraud (GRJ, 25/07/1810, p.3, grifo nosso) [...]

Na rua Direita nº28, defronte do Banco vende-se hum grande sortimento de fazendas Francezas, como *pianos*, violas, musica [...] (GRJ, 25/01/1817, p.4, grifo nosso). (PEREIRA, 2009, p.258).

A imprecisão quanto à data de chegada do piano no Brasil não é determinante para entendermos as relações existentes entre as novas configurações econômicas, políticas e sociais, uma vez que estas últimas afetaram, sobretudo, a vida cultural brasileira. Nesse sentido, a aquisição pela elite de novos hábitos culturais, como a presença do piano nos espaços domésticos, era mais um aspecto que nos indica à permanente busca que aquela elite pensava em termos de conquista de civilidade, conforme já apresentaram muitos estudos, tais como o de Vasconcelos (2005) e o de Carvalho (2012).

Assim, entre os mais usuais costumes desse novo comportamento sócio cultural estava o da apreciação da música erudita, particularmente da ópera italiana. Essa já havia chegado nos teatros do norte do Brasil (inclui-se a atual região Nordeste) no início do século XIX. Há notícias, por exemplo, que em 1829, ocorreram concertos no Recife quando foram executados vários trechos de óperas italianas (MARIZ, 1994). Esses concertos musicais também foram apresentados na Parahyba do Norte, particularmente, em Areia:

[...] Do Recife chegavam a Areia conjuntos teatrais, que deixavam de existir-se na capital da Província pelo desestímulo do meio. O teatro Santa Rosa, que hoje existe na capital, só foi inaugurado ao apagar das luzes do Império, quando o de Areia já contava 30 anos de existência. Até companhias de opereta, como a de Helena Balsemão, representaram no recreio dramático. Dramalhões célebres no repertório da época, como Inês de Castro, Milagres de Santo Antônio, Pedro Cem, Anjo da Meia Noite, a Morgadinha, arrancavam soluços e aplausos da platéia, levados à cena pela gente da casa (ALMEIDA, 1980, p.129).

A vinda dessas companhias musicais para a Paraíba estimulou a criação de diversos teatros que passaram a se constituir como locais de apreciação da cultura musical e teatral. Segundo Freire (1998, p. 101), “o primeiro é o Minerva, de Areia, 1859; o segundo, O Santa Cecília, de Mamanguape, da primeira metade da década de 60 do século XIX, há muitos anos abandonado, em ruínas; o terceiro é o Santa Roza, de João Pessoa, 1889”.

Além do costume da apreciação da música europeia, outro hábito terminou por se consolidar na sociedade brasileira e paraibana, qual seja: o cultivo por aprender a tocar piano, constituindo-se assim um símbolo de refinamento do comportamento sociocultural das famílias mais abastadas. Foi a partir, portanto, de meados do século XIX que começou a ocorrer um grande desenvolvimento da atividade musical no país, particularmente da arte pianística. O piano tornou-se um instrumento de desejo nacional, especialmente, das oligarquias fundiárias agroexportadoras, revelando-se desde os seus primórdios um símbolo de refinamento associado, particularmente, à figura feminina (AMATO, 2008). Segundo Andrade (1991, p.12) a escola:

[...] pianística de São Paulo era uma excrescência social, embora lógica em nossa civilização e no esplendor do café, se prova não apenas pela sua rápida decadência, como pela pouca função, pela quase nula função nacional e mesmo regional dessa pianolatria paulista [...].

Sem nos atermos em detalhes da citação, veremos adiante no capítulo V, que a “pianolatria”, a que se refere Mario de Andrade, reproduziu-se na Paraíba como a “pianomania” propagada pela elite social e encabeçada pela escola do professor Gazzí de Sá.

Logo após essa fase inicial, o piano passou a ser difundido de forma mais generalizada, inclusive nas classes médias urbanas. Segundo Amato (2006b), a cultura pianística se expandiu na capital do Império ao ponto de se encontrar até nos domicílios mais modestos. Essa popularização do instrumento se deu devido a dois fatores: primeiro à abertura dos portos às nações e aos Tratados de 1810 firmados com a Inglaterra que “permitiram um impulso à importação do piano, instrumento criado no século XVII e em plena efervescência no cenário artístico europeu” (AMATO, 2008, p. 168); e segundo, ao processo de feitura do piano em larga escala.

A produção em série do instrumento repercutiu na sociedade brasileira, tornando o piano um objeto de consumo e fomentando a constituição de uma cultura pianística. Segundo Weber (1995, p. 148-150) na sua obra: *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*,

[...] A grande produção maquinal do instrumento proliferou inicialmente na Inglaterra (Broadwood), mas posteriormente na América (Steinway), onde o excelente ferro favoreceu os quadros de metal e pôde ajudar a superar as dificuldades climáticas significativas – que também se opõem ao seu emprego nos Trópicos – de uma naturalização do piano. Já no início do século XIX ele tinha se tornado um objeto do comércio regular, sendo mesmo produzido para armazenamento. A concorrência selvagem das fábricas e virtuosos, com os meios especificamente modernos de imprensa, exposições e finalmente – algo análogo à técnica de venda das cervejarias – a criação de salas de concerto próprias ao lado das fábricas de instrumentos (entre nós sobretudo em Berlim), levaram àquela perfeição técnica do instrumento, que pôde satisfazer as exigências técnicas sempre crescentes dos compositores [...]. [...] A construção do piano é condicionada pela venda em massa, pois o piano também é, de acordo com sua essência musical, um instrumento doméstico burguês. Se o órgão, para desenvolver suas melhores qualidades, exige um espaço gigantesco, o piano exige um espaço moderado.

O entusiasmo nacional pelo piano alastrou-se e a Parahyba do Norte seguiu um movimento análogo aos principais centros urbanos. Entre os parques indícios e escritos encontrados, podemos destacar os relatos sobre a existência e a aquisição de pianos; e sobre o transporte do instrumento até as cidades do interior paraibano. A chegada do primeiro piano, em Cajazeiras, por exemplo, de propriedade da professora Eulina Rolim, foi um grande acontecimento. Eulina era casada com o juiz Joaquim Gonçalves Rolim, que o

importou da França, tendo sido “desembarcado no porto de Macau e transportado em carro de boi até Cajazeiras” (RIBEIRO, 1982, p. 8). Ao ficar viúva este instrumento foi transportado para a capital paraibana.

[...] Comenta-se que o acontecimento constituiu um verdadeiro dia de festa, tanto era a admiração da cidade por aquele instrumento caprichosamente presenteado por seu esposo, o Juiz Joaquim Gonçalves Rolim. O piano, após a morte do esposo, foi transportado para João Pessoa e serviu para deleitar o mestre Coriolano através da primorosa execução de peças de sua preferência após seu casamento com D. Eulina Medeiros. Costumava organizar em sua residência saraus artísticos, e nele participavam figuras proeminentes da sociedade paraibana. (RIBEIRO, 1982, p. 8).

Destacamos, ainda, um panorama geral sobre a difusão do referido instrumento musical, em Alagoa Grande, outra cidade do interior paraibano, onde nasceu D. Júlia Guerra Nóbrega, uma de nossas professoras entrevistadas. Alagoa Grande chegou a contabilizar quinze pianos na década de 1930, fato inusitado para uma cidade do interior da Paraíba. Freire (1998, p. 57) relata que, destes quinze instrumentos, três pertenciam ao Colégio do Rosário²² e que o restante pertencia às famílias abastadas da cidade. Apesar da década de 1930 ser referência para o autor, já no final da década de 1920 encontramos informações que nos indicam a presença do instrumento em Alagoa Grande.

A referência que ratifica a data mencionada acima se encontra no depoimento de D. Júlia. Relata a professora que o piano chegou à residência de seu avô por volta de 1919 ou 20 aproximadamente, quer dizer, no início da década de 20 e não no final, como afirma Freire (1998). Outro indício na literatura escrita, que evidencia a confusão das datas, aparece em Moura (2001), que relata ser em fins de 19 e começo da década de 20 onde se processaram as maiores obras de modernização da cidade, inclusive a aquisição de vários pianos pelos moradores de Alagoa Grande. Há uma congruência entre as datas indicadas por Moura (2001) e as evidenciadas nas memórias de D. Júlia. Fato tão marcante para uma cidade interiorana e para a família nas primeiras décadas do século XX, que nos parece pouco provável que haja um engano na memória de nossa entrevistada.

²² Posteriormente aprofundaremos questões relativas ao ensino do piano nessa instituição.

Outro detalhe não menos importante é relatado neste trecho da entrevista que trata dos lugares para onde seu tio Félix Guerra viajava: “[...] *foi um tio que trouxe o piano dos Estados Unidos, pra minha tia né?*” (Júlia Nóbrega). Em outro trecho, Freire (1998, p. 57) nos relata sobre uma viagem de Félix Guerra quando o mesmo comprou o primeiro caminhão - um International Norte-americano - do brejo paraibano, entre 1918 e 1920. Assim, muito provavelmente, foi nessa viagem que o piano foi adquirido, uma vez que a viagem posteriormente realizada foi para a Inglaterra.

Félix de Araújo Guerra, ex-prefeito e ex-deputado estadual, foi de navio à Inglaterra e lá comprou 2 motores, um para gerar energia elétrica para a cidade (o motor Otto Diesel instalado em 1920 pelo prefeito Heretiano Zenaide (*sic*) estava paralisado) tendo montado uma ‘empresa de luz’, e outro para seu curtume São José, o atual relógio da Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem e um piano para sua residência (FREIRE, 1998, 57).

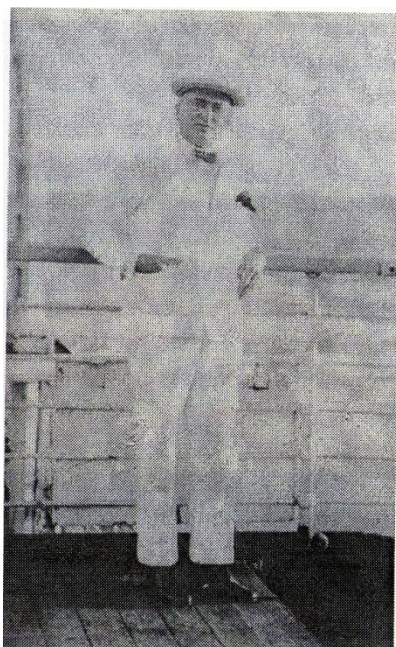


Foto 1. Prefeito e deputado estadual Félix de Araújo Guerra.
Fonte: Freire (1998, p. 315).

Esse piano relatado nos escritos acima ao que tudo indica não parece se tratar do mesmo instrumento que fora trazido para a casa da família Guerra, conforme antes mencionado. Assim sendo, é provável que Felix Guerra tenha comprado posteriormente outro piano. O instrumento que ficava na casa de

Manoel Corrêa Guerra e Rosalina de Araújo Guerra, avós de D. Júlia, veio dos Estados Unidos e foi trazido também pelo tio desta, que havia exercido o cargo de prefeito e deputado estadual da cidade. O piano chegou como um presente para sua tia, um passatempo, já que ela era solteira e não tinha seu tempo preenchido com os afazeres domésticos de esposa e mãe. O piano americano de excelente qualidade era compartilhado por D. Júlia Nóbrega, conforme nos relatou:

[...] O piano veio para casa de meu avô, né? Porque minha tia era solteira. Ele trouxe também uma pianola pra ele, né? Aí, depois que eu me casei o piano ficou lá, estragou-se, depois foi vendido, aí o meu esposo [Raul Onofre Nóbrega] comprou a pianola do meu tio, né? Que é esse piano que eu tenho aí, né? era uma pianola. Tá com mais de 70 anos, foi fabricado em 1920.²³



Foto 2. D. Julinha ao lado de seu piano RICCA. Trata-se na verdade de uma pianola que depois de adaptado serve até hoje como um piano para seus treinos. Acervo particular da autora, 2011.

Citamos apenas dois momentos que retratam a chegada e as aquisições de pianos em cidades no interior da Paraíba. Foram esses momentos pontuais ou a escassa documentação não nos permite perceber a existência de uma grande movimentação musical? Qual seria então o primeiro piano a chegar em

²³ Primeira entrevista concedida em 2010.

terras paraibanas? Ainda faltam informações que nos levem a uma resposta precisa.

Outro fator importante ao fomento da cultura pianística, para além da simples aquisição do instrumento, foi toda uma prática gerada em torno dele que possibilitou a ampliação de conhecimentos e da literatura musical pianística, disseminada no primeiro momento, em âmbito doméstico. Essa associação do piano com o ambiente doméstico foi um fator determinante para a “permissão social” do lugar de pianista e de professora de piano dado à mulher mais tarde. Havia, portanto, mais que um ato artístico-cultural, o dedilhar sobre o piano era um ato social, visto que permitiu à mulher a interação com o mundo de fora do âmbito doméstico, ao mesmo tempo, que incitou, mesmo que timidamente, sua conquista pela aquisição cultural e profissional.

Inicialmente, o piano foi visto como um agente que pressupunha, de um lado, a existência de um conjunto de indivíduos que apreciava o hábito de tocá-lo. Isso, de outro lado, estimulava a existência de um ser social que cultivava esse hábito. O estímulo funcionava por vezes, também, em sentido inverso, isto é, o agente que tocava, em conjunto com outras ações, incitava a formação do público ouvinte. O grupo de indivíduos tanto podia ser o público ouvinte do teatro como os fãs ou os frequentadores de um salão ou de uma residência, os parentes mais próximos e assim por diante. Portanto, trata-se de ver o ato de tocar piano como um ato social, em que sempre se presume que haja um ouvinte ou um apreciador (TOFFANO, 2007, p. 55)

Foi assim que surgiram os saraus, comuns no século XIX. Os saraus eram pequenos encontros sociais que se realizavam em casas de famílias importantes da cidade, donde as moças que recebiam a instrução pianística passavam a exhibir seus dotes artísticos.

[...] enquanto não se concretizaram sua institucionalização e profissionalização plenas, o ato de tocar o instrumento esteve selado pela cumplicidade da sociedade manchada pelo regime autoritário, escravocrata e paternalista e pelo regime que privilegiava exclusivamente aqueles que estavam próximos ao poder. Era o instrumento eleito pela elite como ponto central de suas reuniões sociais, tanto nos saraus como nos teatros, nos clubes ou nas residências (TOFFANO, 2007, p. 58).

Narra Domingos de Azevedo Ribeiro que as atividades sócio-artísticas eram comuns nas residências das famílias mais abastadas paraibanas, onde ocorriam os saraus musicais como recreação.

[...] famílias de destaque, da capital paraibana, promoviam, em suas residências, saraus, nos quais eram executadas valsas, árias de óperas italianas, duo para piano e violino, canções para soprano e piano, trechos de ópera para barítono e piano, de compositores estrangeiros e paraibanos (RIBEIRO, 1994, p. 12).

A prática social viabilizada pelo ato de tocar piano, além de inserir socialmente a mulher, disseminou uma importante literatura pianística. Tal fato ocorreu inclusive na Paraíba, conforme podemos acompanhar a partir de um trecho do programa do sarau musical realizado em uma chácara do comerciante e músico Eduardo de Melo Fernandes, no dia 15 de março de 1902.

[...] *Moret* – Sinfonia P. Clarinete, Violinos, Flauta, Violoncelo e Piano. S^{as}. D. Maria Carolina Falcão, Rodolfo Santos, Joaquim Silva, Manoel da Cunha, M. Barbosa. M. Siqueira. *Carlos Gomes* – O Guarani – Fantasia a 4 mãos p. piano. D. Maria José S. Fernandes e Sr. Elias Pompílio. *Mascagni* – Cavaleria Rusticana – Intermezzo p. violino, flauta, clarinete e piano [...]. (RIBEIRO, 1994, p. 11-12).

Começou a ocorrer, portanto, à disseminação de um repertório em voga na Europa que passou a ser adotado pela elite brasileira e mais particularmente paraibana.²⁴ Os pianistas que atuavam na localidade tocavam cavatinas²⁵, aberturas, fantasias, reverie²⁶, mazurcas de salão, polcas de autores estrangeiros

[...] bem como de músicos nordestinos e outros editadas pelas Tipografias de Victor Preälle, Litografia Alemã, Eduardo Paiva, e da Coleção 'recreio dos Pianistas', de árias, cavatinas, ouverture e fantasias, da Casa A. J. de Azevedo, todas do Recife. A valsa 'Goreio dos Passarinhos', de autoria de F.

²⁴Existem referências em Domingos de Azevedo Ribeiro que apontam a existência de composições e de um repertório específico para piano de compositores paraibanos, mas isso não será possível analisarmos neste trabalho, uma vez demandaria mudanças nos objetivos deste estudo.

²⁵ De modo geral, o termo é empregado para uma canção escrita para instrumento.

²⁶ Composição instrumental de caráter sonhador.

Aguiar, editada pela Tipografia do 'O Policano', da capital paraibana, era muito executada (RIBEIRO, 1984, p. 9).

O percurso social do ato de tocar piano na Paraíba, ao que tudo indica, parece acompanhar às regras 'impostas' pela capital brasileira, caracterizando o que podemos chamar de uma sociedade de imitação. Notamos esse aspecto, ao ser adotado um padrão de prática e execução do instrumento onde predominava o repertório francês, além dos citados acima e, também todo um padrão comportamental que imitava modelos de conduta europeia, tanto dos executantes como dos ouvintes. Seria, na verdade, de se estranhar que tal processo se diferenciasse do restante do país, visto que, "o padrão de cultura pianística no Brasil, foi desde o início, baseado nos moldes importados da França" (AMATO, 2008, p. 190). Portanto, na Paraíba, segundo Ribeiro (1994), essa forma de propagação de uma cultura musical pianística se prolongou até os finais da década de 1920 e se desenvolveu de modo quase que idêntico ao exemplo da capital do Brasil, uma espécie de assimilação por imitação dos hábitos musicais, de uma forma quase que impensada, sem sequer haver uma adaptação aos hábitos nativos. Podemos assim identificar a imitação desses padrões, principalmente, pelos programas de concerto encontrados, pelas descrições dos comportamentos e dos vestuários das plateias que frequentavam os concertos, pelos achados de partituras usuais na época que eram importadas da Europa (Ver Imagens 1 e 2).

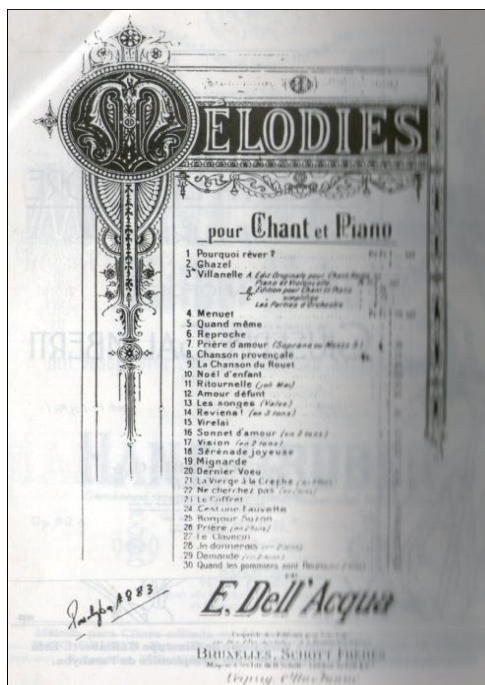


Imagem 1. Capa de um compêndio de melodias (partituras) provavelmente utilizado na Paraíba, datado de 1883.
Fonte: Ribeiro (1994, p. 104).

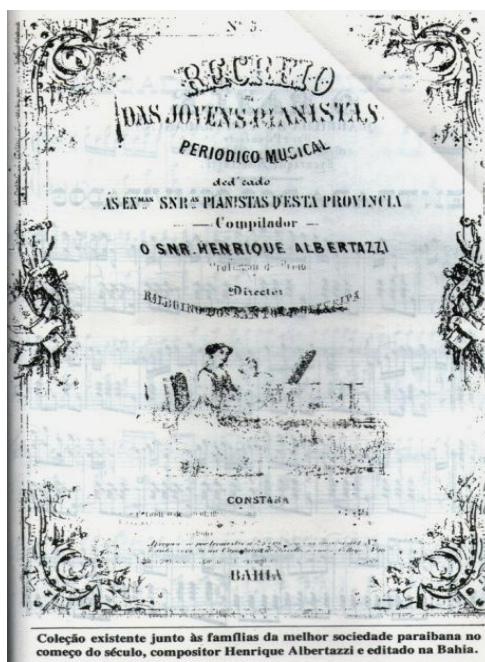


Imagem 2. Coleção do professor de piano Henrique Albertazzi usada no começo do século XX e provavelmente por famílias paraibanas.
Fonte: Ribeiro (1994, p. 93).

Em um dos trechos encontrados, o retrato do comportamento da elite paraibana é evidenciado em um evento ocorrido na primeira década do século XX. Segundo Ribeiro (1994, p. 18),

Tais eventos representavam, na época, o ápice da cultura musical paraibana. A elite comparecia aos concertos, ricamente vestida de trajes cerimoniais. A elegância dos cavalheiros chamava a atenção. Trajavam casemira inglesa, ou roupas de tecidos franceses, com seus coletes multicores de talhes elegantes e no dedo, portavam anéis de brilhantes, enquanto as senhoras enchiam os salões de graça e beleza, ostentando ricas jóias. A estes saraus, o presidente do Estado sempre comparecia, juntamente com seu secretariado. Uma guarda especial da Força Policial, com farda de gala, postava-se, à entrada do teatro, onde seria apresentado o concerto (RIBEIRO, 1994, p. 18).

A sociedade paraibana também almejava os ares da civilidade e a ascensão intelecto-cultural, assim, os atos de tocar e o de ouvir piano a colocava em consonância com a capital. Este fato nos chamou a atenção, pois tanto nos escritos encontrados, como nas falas de nossas professoras entrevistadas, há uma congruidade dos comportamentos sociais expressos em relação aos exemplos nacionais. E na Paraíba esse fato ocorreu, tanto na sua capital quanto em cidades do interior, como já mencionado, desde os fins do século XIX. Todavia, foi a partir do século XX, que a Paraíba presenciou a popularização do instrumento piano e do ato de tocá-lo²⁷.

No primeiro momento, semelhantemente aos grandes centros urbanos, especialmente o Rio de Janeiro, prevaleceu à função social do tocar e ouvir piano “revestido de um caráter predominantemente de deleite social” (TOFFANO, 2007, p. 60); a atividade prática realizada mais como um passatempo e a aquisição de conhecimento, mais como exibição do dote cultural; prevalecia na atividade, portanto, o caráter informal. Não havendo, assim um

compromisso pedagógico em razão da conjuntura dos dois lados, da sociedade musical e da mulher. A primeira não dispunha de recursos técnicos e humanos; a segunda não tinha previsto em seu estatuto o exercício de uma profissão. (TOFFANO, 2007, p. 56).

²⁷ A Paraíba, através de Gazzi de Sá, que havia estudado no Rio de Janeiro, manteve uma ligação com a Escola de Música do Rio de Janeiro, especialmente com o eminente Villa Lobos.

Com certeza observamos neste primeiro momento exemplos da instrução pianística, que era ministrada pelos professores particulares e pelos colégios religiosos. Estes últimos ofereciam o ensino de piano na sua grade curricular, mas a disciplina de música nestas escolas estava revestida ainda do caráter social da atividade, ligado essencialmente às prendas sociais femininas. Essa instrução propagada tinha como objetivo primordial de servir à elite dominante, mas, apesar disso, foi paulatinamente, conduzindo ao fomento da atividade do pianista e da instrução musical pianística especializada, passos importantes que antecederam o processo de profissionalização da atividade propriamente dito.

São vários os fatores que vão contribuir para atenuar o forte caráter social que se imprimiu ao ato de tocar piano. O contexto urbano e suas configurações, tais como os novos interesses em ideias positivistas, a formação de uma classe média urbana e intelectual, a industrialização e o mercantilismo, presentes também no comércio e nas promoções musicais, constituem pontos de inflexão na passagem para a profissionalização. Não se pode esquecer, ainda, da imitação da sociedade européia, mais uma vez expressa por meio da própria adoção do piano como instrumento de concerto (TOFFANO, 2007, p. 58).

Na difusão das práticas musicais e da sua instrução, mesmo que ainda precária, sobressaiu-se, o piano, como instrumento de concerto, o que podemos considerar como sendo uma nova fase de sua história no Brasil. Essa segunda fase apresentava uma concepção nova, decerto copiada dos padrões desenvolvidos pela sociedade europeia, fez com que a prática de tocar piano se distanciasse pouco a pouco dos lares, transformando-o em objeto essencialmente do mundo do trabalho.

O concerto tal qual é hoje surge como resultado de um longo e complexo processo histórico e social, apresentando particularidades em cada local onde a prática é desenvolvida. Para que ocorra um concerto, há vários processos culturais e sociais envolvidos, tais como um artista com um preparo técnico acurado e um público interessado. Há ainda entidades promotoras, como bilheteiros, produtores, divulgadores na mídia e outros elementos provenientes da revolução tecnológica, os quais reduzem e superam todas as distâncias e o tempo de interação sociocultural. (TOFFANO, 2007, p. 35).

Para Toffano (2007), o pianista concertista começou a ocupar um lugar social importante na medida em que foi se tornando uma espécie de intérprete da sociedade moderna que avançou no mundo ocidental de forma inexorável. As suas *performances* alcançaram o *status* de grande experiência musical. Dessa concepção que passou a caracterizar os profissionais da música, surge toda uma gama de atividades técnicas ligadas às ações pianísticas, tais como: os afinadores, os comerciantes do instrumento, das partituras e principalmente os profissionais docentes de música que surgem para atender as demandas de um ensino mais especializado. Foi nesse momento que a função educativa começou a prevalecer sobre a atividade sócio cultural recreativa ou artística (de *performances*), que visava tão somente à higiene mental, o diletantismo de consumir algo que alimentasse a alma.

A função educativa do piano, portanto, foi se colocando paulatinamente no interior da sociedade brasileira. A mulher, como já ressaltado anteriormente, em um primeiro momento exerceu um papel social nos saraus musicais. Entretanto, consideramos importante ressaltar que as meninas quase sempre se tornavam pianistas e os rapazes se tornavam pianistas e professores das "moçoilas"²⁸. Foi aos homens, portanto, destinada a responsabilidade "[...] pela valoração do piano no mercado, como campo profissional e emancipado da ópera e do canto" (TOFFANO, 2007, p. 60).

Segundo Saffioti, 1976 *apud* Toffano, (2007, p. 51-52) havia uma predominância do gênero masculino nas instituições musicais, mas

[...] a partir do último decênio do Império, sempre predominou o elemento feminino, pois a música foi e ainda é tida como atividade apropriada ao sexo feminino. Enquanto existiu a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, houve uma ligeira predominância do sexo masculino sobre o feminino, sendo a proporção do ano de 1857 de 52 alunos por 40 alunas. O seu equilíbrio foi atingido dois anos mais tarde, com 46 alunas e 48 alunos. Extinta a Imperial Academia, em 1860, o Conservatório de Música passa a contar com uma clientela predominantemente feminina. Em 1861 realizaram os cursos do conservatório com 77 alunos, dos quais 42 eram do sexo feminino; em 1882, 100 alunas contra 37 alunos.

²⁸ Com raras exceções encontramos mulheres professoras neste período onde a função social do piano predomina.

Assim sendo, foi somente no século XX que a mulher começou a ocupar o papel de pianista-concertista²⁹, ou mesmo de professora de piano. Este terceiro momento da história pianística é caracterizado pela profissionalização da atividade docente de música. Foi a partir daí, que a docência musical passou a ocupar um lugar social relevante e essa atividade aprofundou a sua conotação educativa, especialmente envolvendo à profissionalização e emancipação da mulher, aspecto que discutiremos mais adiante neste trabalho.

2.2 – Experiências de instrução pianística - os cursos de música e as Sociedades Musicais na consolidação da instituição de ensino musical na Paraíba

A educação nas casas foi responsável pela proliferação do conhecimento musical no século XIX. Em virtude, no entanto, da parca documentação oitocentista referente ao ensino musical efetuado pelos mestres de música na Parahyba do Norte, muito pouco podemos aprofundar sobre como se davam as práticas cotidianas desse ensino.

Os poucos registros encontrados são de Almeida (1980, p. 123)³⁰, que faz referência às filhas de Manuel de Cristo, particularmente, Bahia como era mais conhecida, Maria do Rosário Brasileira Melo. Esta, prestou serviços à cidade de Areia como professora de letras e música. Em 1855, Bahia assumiu a cadeira de ensino de D. Ana Umbelina que tinha sido a primeira professora da escola criada em Areia, em 1834. Nos conta Almeida (1980), que Bahia “jubilou-se com o ordenado de 37 mil réis por mês, depois de haver ensinado a duas gerações, vindo a falecer em extrema pobreza.” (ALMEIDA, 1980, p. 123).

Outra indicação na cidade de Areia refere-se à professora, compositora e instrumentista Júlia Verônica dos Santos Leal (1868-1970). Nos relata Ribeiro (1992) a existência de um Curso que funcionou na residência da referida professora que, além de lecionar letras e religião, ensinava também artes cênicas, música e, particularmente, piano. O domínio do conhecimento musical permitia que a professora transitasse de maneira cômoda do ensino de teoria e

²⁹ Temos como exemplos femininos as pianistas Antonietta Rudge (1885-1974), Guiomar Novaes (1896-1979), Magdalena Tagliaferro (1893-1991).

³⁰ Além disso, há notícias do primeiro professor de piano brasileiro que deu aulas de piano, teoria e contraponto no ano de 1829, em Recife (JACKSON, 2010, p.3).

de instrumento à *performance* instrumental como organista da Igreja Nossa Senhora da Conceição. Além disso, regia e compunha, são de sua autoria obras como: Ladainha de Nossa Senhora da Conceição, Salve 3 de maio, Mulheres de Areia, Minha Querida Cidade, entre outras obras (RIBEIRO, 1992, p. 161).

Ainda no século XIX, no compasso da transformação rumo aos novos modelos, somaram-se a essas experiências, novas formas de ensino musical, inclusive formalizado, que foram, principalmente, difundidos pelas escolas religiosas católicas instaladas na Parahyba do Norte. Essas escolas tiveram um lugar importante no sentido de propagar uma educação musical europeizada, sendo que, esses colégios se constituíram em grandes espaços onde ocorreram instruções musicais e instrumentais, especialmente do piano.

No contexto paraibano do século XIX³¹, podemos, portanto, destacar algumas outras experiências de ensino musical nas instituições escolares mais importantes da Província, tais como: O Lyceu Parahybano criado em meados de 1836, destinado à elite masculina que visava ingressar no ensino superior, isto é, na Academia Jurídica de Olinda ou na Faculdade de Medicina da Bahia; o Colégio de Nossa Senhora das Neves, destinado à elite feminina criado em 1858; a Escola de Aprendizes e Artífices para órfãos criado em 1859 e a Escola Normal que tinha como objetivo a formação de professores e foi criada em 1874. Com exceção do Lyceu Parahybano, todas as outras instituições apresentavam nas suas programações o ensino da música. Todavia, no caso dessa instituição, estava previsto na Resolução nº 288, de 11 de novembro de 1885, no seu segundo parágrafo que: “o ensino de música, do desenho e da ginástica ficará reservado para quando a Assembléia Legislativa Provincial conceder o necessário crédito.”³²

Quanto ao Colégio de Aprendizes e Artífices estava determinado a partir do Regulamento Nº 7 de 6 de dezembro de 1865, em seu artigo 4º, que o mesmo

³¹ Importa mencionarmos, que a partir do decreto nº 1.331 A de 17 de fevereiro de 1854, que aprovou e regulamentou a reforma do ensino primário e secundário no Município da Corte, o ensino da música passa a fazer parte da estrutura de ensino escolar.

³² Cf. em Pinheiro; Cury (2004, p. 111). A partir da documentação por nós consultada, temos alguns indícios de que o ensino de música no Lyceu Paraibano somente tenha ocorrido a partir do final da primeira metade do século XX. Entretanto, até o momento não encontramos mais informações sobre esse tipo de atividade de ensino na referida instituição.

alimenta, veste e trata em suas enfermidades todos os educandos; e, além da educação moral e religiosa, ensina-lhes a ler, escrever e contar, noções de gramática nacional, música vocal e instrumental, e um ofício mecânico.³³

Sobre esse mesmo Colégio, segundo estudo realizado por Lima (2008, p. 76 - 77)

o ensino de música teve maior importância se compararmos com outras instituições congêneres. Assim, uma das matérias que obteve bastante atenção por parte dos dirigentes do Colégio, e que, segundo os mesmos, apresentava os melhores resultados, estava relacionado ao ensino de música.

[...] Os educandos eram distribuídos nas aulas de música do modo seguinte:

Em 1869 haviam 36 (*sic*) educandos os quais se dividiam em:

-música marcial 17 educandos.

-música oral ou de rudimentos e solfejos 9 educandos.

[...]

Em 1873 entre os 33 educandos dividia-se da seguinte maneira

-música marcial 14 educandos;

-musica oral ou de rudimentos e solfejos 19 educandos.

[...]

Diante das dificuldades financeiras e do precário espaço físico para o funcionamento das oficinas, as aulas de música passaram a ter mais importância que a formação nas artes mecânicas, passando a ser vista como um meio eficaz para habilitar os educandos e dar-lhes condições de prover seu próprio sustento. De acordo com o Diretor do Colégio, Antônio de Souza Govêa em seu Relatório de 1873:

Tenho, como já disse, por mui conveniente que se deve tornar permanente o ensino de instrumento de musica, ensino que, de todos os meios que poderão sem lembrados, é sem duvida o que na actualidade se deve considerar o mais efficaz para mais prontamente habilitar os educandos a adquirirem por si mesmos a sua subsistência, e até algumas das commodidades da vida. No entretanto será isto objeto, que poderá ser tractado appropriadamente se V. Excia. assim o entender.

A convicção que nutro sobre as vantagens que o ensino da musica offerece aos alumnos me anima a insistir de novo na proposta que nos anteriores relatórios tenho feito de dar a este ensino toda a expansão de que é susceptível.

Há que observar o caráter profissionalizante dessa instituição e logo a inserção do ensino instrumental na programação de ensino da escola tinha, também, esse objetivo. Por se tratar de colégio destinado aos órfãos e aos

³³ Cf. em Pinheiro; Cury (2004, p.120).

mais carentes, incluía em suas matérias atividades que visavam preparar os alunos ao seu próprio provimento. Nesse sentido, a formação da banda teve como objetivo a profissionalização, não contemplando, porém, o ensino de piano, principalmente, por se tratar de instrumento bastante elitizado e caro, o que dificultou, muito provavelmente, que os órfãos do Colégio tivessem acesso a ele.

A Escola Normal ou Externato Normal também apresentava em sua programação o ensino de música. Segundo o Regulamento de 14 de janeiro de 1886, em seu artigo 4º § 1º, o ensino da religião, de desenho, de ginástica, de música, e de trabalhos de agulhas deveriam ser ministrados a todas as alunas, sem distinção de anos. Entretanto, havia a ressalva de que os referidos ensinamentos somente seriam desenvolvidos caso fossem compatíveis com a disponibilidade dos recursos financeiros para a escola.³⁴

Outra importante experiência acerca do ensino musical ocorreu no Colégio Nossa Senhora das Neves onde podemos destacar o ensino de piano. Esta instituição foi criada conforme a Lei nº 13 de 04 de novembro de 1858, pelo então presidente da Província da Parahyba do Norte, Henrique de Beaurepaire Rohan. Todavia, a regulamentação sobre as matérias de ensino estavam nos artigos: 7º e 8º, da Lei nº 439 de 15 de dezembro de 1858. Vale ressaltar, que para as despesas com o ensino das artes (música, desenho e dança) teriam que ser pagos 5\$000 mil réis mensais por cada arte.

Relata Egito (2008) que, apesar de mantido em grande parte com o orçamento público, o Colégio Nossa Senhora das Neves também contou com mensalidades pagas pelas alunas. Mesmo assim o referido Colégio encerrou suas atividades em 1860, por motivo de economia, em virtude de uma grave crise econômica que tomou a Província paraibana.

Em 1895 o Colégio foi reaberto e nele o ensino do piano passou a ser previsto no conjunto das matérias de ensino, com o intuito, principalmente, de formar a mulher para a vida doméstica e social. Egito (2008) traça em seu estudo um caminho significativo para conhecermos como se dava a educação feminina, “a formação intelectual e cultural das meninas paraibanas” (p. 125-126). Assim o autor destaca:

³⁴ Cf. em Pinheiro; Cury (2004, p. 137).

Havia no século XIX uma preocupação em formar uma mocidade feminina não necessariamente letrada, mas que atendesse aos preceitos morais cristãos, e também atendesse à necessidade do papel social exercido pelas meninas ricas e também de classes menos abastadas: a sua condição de dona de casa. Portanto, necessitava-se de uma mulher prendada, e é a escola que a partir daí fica responsável, também, por esse tipo de ensino prático, ensinando às meninas prendas como cozinhar e bordar, entre outras, e também prendas, digamos “sociais”, como música e dança, já que essas prendas, também, eram bem vistas pela sociedade nas apresentações das meninas ricas em bailes, por exemplo. (EGITO, 2008, p. 137)

O Colégio Nossa Senhora das Neves, portanto, visava atender a elite paraibana, principalmente a feminina, já que na época as práticas educativas destinadas às meninas se faziam primordialmente por tutoras ou preceptoras como nos relata Egito (2008). Há que salientar que o ensino de piano ocupou o plano de curso do Colégio de Nossa Senhora das Neves além do ensino de canto e de prendas domésticas.

Nas instituições acima referenciadas, tais como o Lyceu e a Escola Normal, o ensino de música foi marcado por uma concepção de ensino musical generalizante, uma vez que os mesmos apresentavam o que hoje chamamos de musicalização, ou seja, apresentavam um corpo de conhecimentos ministrados com a intenção de tornar o indivíduo um ser musicalizado. Havia, portanto, muito provavelmente, o ensino da, teoria musical, do canto, e raramente de instrumentos musicais.

Nessa fase inicial de formalização das atividades, o ensino musical adquiriu formatos distintos. A instrução pianística, porém, permaneceu na domesticidade das práticas e exclusivamente nos Colégios Confessionais. Na Parahyba, tal instrução era encontrada na casa dos primeiros professores de piano, imigrantes europeus que seguindo o que ocorrera em outras regiões do Brasil, conforme relatamos anteriormente, começaram a atuar na Capital da Parahyba do Norte. Ciro Ciarlino, de origem italiana, e Maya Fauser, que era uma alemã considerada virtuose do piano, eram os mais conhecidos. Maya Fauser fundou o Instituto Spencer, situado à rua Visconde de Pelotas (SILVA, 2006, p. 28), que trouxe uma contribuição marcante na formação artística dos

paraibanos³⁵. Por sua vez, segundo Ribeiro (1994, p. 79), o professor Ciarlino chegou à Paraíba em 1889 com apenas 28 anos, formado pelo Conservatório de Música de Bologna na Itália e, instalou sua Escola de Ensino Musical na Rua Conde D'Eu³⁶, permanecendo lá até 1904, quando se mudou para Recife. Ciarlino foi professor de Elias Pompillo e de “várias famílias aqui residentes e gozava de real estima, não só pelos seus dotes artísticos bem como pela fidalguia de que era possuidor” (RIBEIRO, 1994, p. 48). A contribuição musical dada por sua escola foi tão intensa na formação de pianistas, cantores, violinistas e violoncelistas que incitou à formação de uma orquestra que fazia parte do Club Symphonico da Parahyba, a qual foi regida por Elias Pompillo³⁷.



Foto 3. Maestro Elias Pompillo na segunda fila, sexto da esquerda para direita, de bigode e gravata borboleta com a orquestra do Club Symphonico.
Fonte: Ribeiro (1994, p.19).

Como ressaltamos anteriormente, a presença dos imigrantes foi determinante, em todo o país, para o fomento cultural nos séculos XIX e XX. É

³⁵ Dentre as "personalidades" que estudaram nessa escola destacamos Gazzzi de Sá, que foi fundador da Escola de Música Anthenor Navarro e intelectual de destaque no fomento à atividade musical e do ensino da música na Paraíba.

³⁶ Atual Maciel Pinheiro.

³⁷ Este, além de exímio pianista, era cirurgião dentista e regente.

comum demarcar a presença deles nas turnês que desembarcavam aqui, se apresentando em teatros e, também, nos saraus e recitais realizados. O papel dos *Clubs* e das Sociedades como disseminadores da cultura musical também se destaca na vinda destes virtuosos. Segundo Toffano (2007, p. 61-62), a iniciativa de organizar sociedades privadas com o manifesto objetivo de divulgar e cultivar a música erudita nasceu como forma de organização no Brasil Império. Inicialmente estas sociedades tinham um objetivo de caráter social permitindo a propagação da música erudita como forma de entretenimento. Muitas dessas sociedades, porém passaram a financiar o nascimento de escolas musicais, inclusive de ensino pianístico. Os sócios, geralmente, intelectuais influentes na sociedade interessados no crescimento social e cultural de cada localidade, eram visionários e utilizavam os recursos dessas agremiações em prol da educação e cultura.

Na cidade da Parahyba (atual cidade de João Pessoa), por exemplo, o Club Symphonico da Parahyba foi fundado em 1902, à exemplo dos Clubs Mozart e Beethoven situados no Rio de Janeiro. Apesar de sua curta existência, uma vez que funcionou até 1906, teve contribuição marcante no desenvolvimento das habilidades e gosto musical do paraibano, partindo deste a célula inicial da Orquestra Sinfônica da Paraíba³⁸. Outra entidade importante foi o Club Musical Guarany³⁹, fundado em 1912, localizado na Rua Cardoso Vieira nº 25, destinava-se a incentivar a prática musical e a formação de plateia patrocinando a vinda de concertistas (RIBEIRO, 1982b, p. 7).

Somente nas décadas de 1930 e 1940 surgiram, na cidade de João Pessoa, diversas sociedades entre as quais podemos citar: a Sociedade Musical Parahybana, fundada por Gazzi de Sá nos moldes das que funcionavam no eixo sul do país. Entretanto, pouco sabemos a respeito dessa sociedade, que foi criada em 1930 e atuou até 1939, período em que conseguiu, segundo Silva (2006, p. 118), trazer um bom número de artistas. Essa entidade funcionou na rua Duque de Caxias nº 592 com o objetivo de garantir recursos para a divulgação da música em João Pessoa, além de permitir a manutenção do curso particular de piano de Gazzi de Sá. Outras

³⁸ Era uma sociedade sem fins lucrativos adotando o sistema de sócio contribuinte.

³⁹ Além deste, citamos o Club Benjamin Constant, Club Musical Carlos Gomes, Sociedade dos Amantes da Música, Club Recreativo Musical, Club Euterpe (RIBEIRO, 2000, p.147).

sociedades na década de 1940 foram criadas, tais como: a Sociedade de Cultura Musical, em 1943 (como veremos mais detalhadamente no capítulo V) e a Sociedade dos Amigos da Música em 14 de novembro de 1946, também por Gazzi de Sá. Na foto a seguir, um momento de sua inauguração:



Foto 4. Inauguração da Sociedade dos Amigos da Música, em 14 de novembro de 1946. Orador foi o Padre Carlos Coelho. Acervo do EMAN.

Podemos assim afirmar que sem essas sociedades, provavelmente, pouco teria sido feito em solo tão árido e "avesso" à tradição musical de origem europeia (música erudita). As sociedades musicais, destacadas acima, conjugadas às escolas dos professores imigrantes e às escolas confessionais principiaram a organização do estabelecimento do ensino musical, particularmente, do pianístico na Paraíba.

O ensino particular de piano, portanto, ministrado nas casas das alunas ou nas casas dos próprios professores passou a ser o primeiro foco instrucional de ensino de piano na Paraíba. Assim sendo, o ensino realizado por professores particulares deram os primeiros impulsos à educação pianística paraibana. Essa forma de ensino de piano nunca deixou de existir, permanecendo até hoje como alternativa educacional, mas com o tempo, surgiram novas modalidades de ensino e instituições educativas. Algumas ofereciam o ensino especializado de música, outras, passaram oferecer o ensino da música, especificamente de piano em sua grade curricular, como parte das prendas sociais. Coexistiram, portanto, formas diferentes de ensino

musical, mesmo quando este se difundiu na classe média, e a função educativa começou a prevalecer sobre a função social, meramente recreativa e diletante.

Naquele período, as meninas que antes estudavam o piano apenas como mais uma prenda doméstica, passaram a cultivar a atividade e a exercê-la se tornando, principalmente, professoras de piano. Dessa forma, podemos identificar que esse movimento de se tornarem professoras de piano, acompanhou as novas mudanças processadas a partir da criação da Escola Normal. As professoras, agora normalistas, proporcionaram um evidente deslocamento do papel social que a mulher passou a desempenhar na sociedade brasileira, sociedade essa que se encontrava em plena urbanização e modernização.

[...] Essas mudanças são um sinal de mudança na sociedade, pois a Escola Normal já havia se estabelecido fortemente na capital do agora estado paraibano, e era visto como uma alternativa de emprego para as mulheres da classe média. (EGITO, 2008, p. 142).

A função educativa do piano se firmou, portanto, trazendo um novo espaço profissional para a mulher, já que foi no âmbito da instrução que se passou a reconhecer mais um campo de trabalho para as meninas de família menos abastadas e, ao mesmo tempo, serviu como fator de emancipação social para as moças de famílias abastadas.

Assim, podemos perceber que a história do ensino pianístico pode nos apontar muitas interfaces, que vão desde a sua história enquanto instrumento musical até o seu papel social, tanto na perspectiva das *performances* artísticas quanto do seu ensino e, conseqüente, processo de formação profissional de professores e, especialmente, de professoras de piano.

Todavia, não podemos desconsiderar que mesmo antes do processo de oficialização do ensino pianístico na Paraíba, ocorreram muitas outras experiências em torno do ensino de piano, entre elas as processadas nos Colégios Confessionais: Nossa Senhora das Neves, na capital paraibana; no Colégio Nossa Senhora do Rosário, em Alagoa Grande e no Colégio Santa Rita, na cidade de Areia. É, portanto, sobre essas experiências que passaremos a analisar no próximo capítulo.

PARTE II

PRENÚNCIO DA INSTITUCIONALIZAÇÃO DO ENSINO INSTRUMENTAL NA PARAÍBA

CAPÍTULO III

OS COLÉGIOS CONFESSIONAIS E AS PRÁTICAS DE ENSINO DE PIANO

O surgimento das instituições escolares paraibanas, de modo geral, se deu em virtude da demanda social, principalmente oriunda da elite local. Assim, tanto na capital da Parahyba do Norte como no interior foram criadas instituições públicas e confessionais. Essas últimas, não raras vezes, subvencionadas pelo governo e pela elite local se tornaram responsáveis pela educação da sociedade local. (PINHEIRO, 2008).

Conforme discutimos no capítulo anterior, muitas foram às instituições educacionais e escolares que desenvolveram atividades em torno da educação musical. Todavia, ressaltamos também que foram especialmente nas escolas confessionais que, a partir do final dos oitocentos, passou a ocorrer de forma mais sistemática e generalizada, o ensino musical e, especialmente, o ensino de piano. Assim, neste capítulo, nos deteremos a analisar essa questão, qual seja: o papel e a importância sócio cultural que tiveram dois colégios confessionais paraibanos, no que concerne ao processo de constituição do ensino de música e de piano na primeira metade do século XX, tomando como principal base documental os depoimentos de duas professoras de piano que atuaram em diversas instituições escolares paraibanas, e que receberam sua principal base de instrução musical e pianística em colégios confessionais.

Contudo, temos a informação que em fins da década de 1940 e primórdios de 1950, na cidade de João Pessoa existiam outros colégios confessionais, tais como: o Colégio Pio X – Marista; o Colégio Nossa Senhora de Lourdes (Lourdinas); e o Colégio Nossa Senhora das Neves; que ministravam o ensino de música. Para Ribeiro (2000), porém, além do ensino musical que acontecia no Colégio Nossa Senhora das Neves, e esteve a cargo das professoras irmãs Tereza Angela e Inês de São José, esse tipo de educação musical também ocorreu no Colégio Nossa Senhora da Conceição, onde era conduzido pela professora Anatilde Camará (RIBEIRO, 2000, p. 148).

Parte das informações apresentadas anteriormente nos foi dada por outra professora, Dona Glenda Jorge de Oliveira Romero, que nasceu no dia 12 de março de 1937, na Rua General Osório, no centro da cidade de João Pessoa. Segundo o seu depoimento, ela tinha 9 anos quando começou a estudar piano na Escola de Música Anthenor Navarro com a professora de música Arimar Coimbra. No entanto, sua professora, em pouco tempo mudou-se para Recife, e Glenda passou a estudar piano com D. Luzia Simões. Seu primário foi feito no Grupo Escolar Antonio Pessoa, onde recebeu as primeiras noções de teoria musical e solfejo. Formou-se pelo Conservatório de Canto Orfeônico, em 1960 e atua até hoje como professora de piano na Escola de Música Anthenor Navarro, apesar de já ter se aposentado desde 1985.

A professora acima apresentada nos revelou muitas facetas do ensino musical na Paraíba, já que o mesmo passou a ser inserido na instrução ainda no nível primário. Apesar de suas lembranças ficarem mais exatas somente a partir de seus 11 e 12 anos de idade, segundo a professora, não haviam muitas opções de escolas especializadas à época, além do estudo da música como o que ocorria na Escola de Música Anthenor Navarro. Na cidade de João Pessoa, por exemplo, as escolas ofertavam a disciplina⁴⁰ Música, mas, não a disciplina Piano, como faziam as instituições confessionais católicas. Assim, em virtude da opção religiosa de sua família, que era evangélica, Glenda foi impedida de estudar nesses colégios confessionais: *“a gente não estudava no colégio porque era religioso, de ordem católica, então eu estudava no grupo escolar, e depois fui pro Liceu, Liceu Paraibano”*. Logo, seu primário foi feito no Grupo Escolar Antonio Pessoa,⁴¹ situado na Av. B. Rohan: *“Eu morava na General Osório, era pertinho”*, e depois no secundário, ela passou a estudar no Liceu. Seu relato traz à tona a situação do ensino musical nas escolas de nível primário e secundário.⁴² No grupo escolar onde estudou, por exemplo, a disciplina Música era ensinada por D. Lúzia Simões:

⁴⁰ Tomamos aqui o termo disciplina proposto por Chervel (1991, p. 68) como uma matéria de ensino, ou mesmo, como uma forma de disciplinar a mente, procurando métodos, regras para introduzir diversos campos do pensamento, do conhecimento e das artes.

⁴¹ Criado por decreto nº 957 de 20 de março de 1920 (PINHEIRO, 2002, p. 208).

⁴² Há referências que indicam a presença do ensino de música também na Escola Técnica atual IFPB.

[...] o ensino obrigatório de música nas escolas, com a criação da Superintendência de Educação Artística, no governo de Argemiro de Figueiredo, teve como Superintendente o professor Gazzi de Sá, e como auxiliares foram contratadas as professoras: Virgínia Xavier, Maria da Natividade Guedes, Elza Cunha e Luzia Simões para lecionar canto orfeônico nos sete Grupos escolares da capital. São eles: Thomaz Mindelo, Eptácio Pessoa, Antonio Pessoa, Isabel Maria das Neves, Pedro II, Duarte da Silveira e Escola de Aplicação (SIMÕES 1978 *apud* SILVA, 2006, p. 72).

Quando passou a frequentar o ginásio no Liceu Paraibano, D. Glenda teve como professor de música o regente de coral Augusto Simões, que era irmão de D. Luzia Simões (SILVA, 2006). Nos relatou, ainda, que as aulas com o professor Augusto eram especiais e que ela amava assisti-las. Logo, no Liceu as aulas de música contemplavam além da musicalização, um coral que “cantava a 4 vozes de ouvido”, isto é, sem o recurso da leitura musical a partir de partituras. Como naquele momento ela também já estudava teoria e piano na Escola de Música Anthenor Navarro, os assuntos apresentados pelo professor Augusto Simões já eram de seu conhecimento, isso fazia com que, quase sempre, a turma ‘avançasse’ *“em cima de mim em termos de prova, porque era da turma quem sabia música [...]”*.

O talento nato e a formação musical sólida desde tenra idade permitiu a Dona Glenda ser capaz de ler aos 12 anos de idade as Valsas e Noturnos de Chopin o que lhe deu acesso ao palco do teatro pela primeira vez, em 1949, conforme podemos observar na foto que segue:



Foto 5. Em 1949, com 12 anos, Glenda sentada ao piano.
Fonte: Acervo pessoal de Glenda Romero.

A sua formação musical que permitiu sua atuação como professora ocorreu, portanto, nas dimensões especializada e generalizada. Nos grupos escolares havia uma proposta diferenciada da que ocorria na Escola de Música Anthenor Navarro, que, por exercer o ensino especializado, contemplava em sua proposta educacional o ensino pianístico. De outro modo, tanto nos grupos, como nas outras escolas, a musicalização ocorria com base em uma proposta mais abrangente, objetivando a valorização de conteúdos musicais educativos, que primassem por uma mentalidade de nação, incentivando o civismo e não simplesmente a educação das aptidões musicais, como normalmente é feito nos dias atuais. Nesse sentido, podemos inferir que em algumas instituições públicas ocorria o ensino musical, entretanto, verificamos a ausência do ensino instrumental e especialmente o de piano. Segundo a referida professora, normalmente o que se ensinava era o canto orfeônico. Portanto, o que se aprendia

[...] não era musicalização, ensinava os hinos patrióticos, era o canto orfeônico, quando apareceu, canto orfeônico, né?. Com Villa Lobos, né? E o primário meu e depois, adolescência...eu fiz. [...] Sim! Também eles faziam o Coral, a 4 vozes, cantava, cantava a 4 vozes... de ouvido, mas cantava, e, ... eu gostava muito da aula de música, a coisa melhor que existia era aula de música e, passei a estudar, quer dizer, já estudava na escola de música e tinha facilidade, qualquer coisa de teoria, que ele colocava, lá no Liceu [...] (Glenda Jorge Romero, 2010).

Esse aspecto acima relatado pela professora nos parece muito importante, uma vez que, particularmente, a partir da década de 1930, o ensino musical assumiu, com a institucionalização do canto orfeônico, um caráter notadamente nacionalista, como forma de expressão do civismo, respeito à Nação e enaltecimento da cultura musical brasileira. Ocorreu, portanto, uma predominância do ensino orfeônico nas instituições públicas, enquanto que nas escolas particulares de música (que aqui estou denominando-as de escolas especializadas) e nos colégios confessionais, dos cursos de música, propriamente dito. Nesses últimos, grosso modo, havia uma proposta de ensino teórico e mesmo de música vocal cívica, mas, principalmente, adotaram o ensino da música instrumental que era mais elitizada e baseada no ensino tradicional estabelecido a partir do modelo conservatorial. Podemos constatar esse aspecto a partir do depoimento de Luzia Simões⁴³:

[...] esta audição foi ilustrada com uma palestra sobre a obra de Villa Lobos, proferida por Anthenor Navarro, crítico de arte, e que seria futuramente o nosso Interventor Federal, em 1931. Foi um grande incentivador da criação de uma escola de música oficial, na capital do Estado, uma vez que os cursos de música eram particulares do Colégio de Nossa Senhora das Neves, onde as moças da sociedade paraibana estudavam piano, violino, canto, teoria e solfejo, sob a orientação da Irmã Tereza Ângela, religiosa da Sagrada Família, com quem estudei as primeiras notas, em um período muito curto da minha meninice. (SIMÕES, 1978 *apud* SILVA, 2006, p. 277).

O depoimento acima reforça aquilo que já havíamos destacado anteriormente em relação ao ensino musical desenvolvido nos colégios confessionais da capital. Entretanto, neste estudo trabalhamos com as narrações e memórias sobre o ensino pianístico desenvolvido em duas instituições localizadas no interior do estado, quais sejam; nos Colégios Nossa Senhora do Rosário, em Alagoa Grande e Santa Rita, situado em Areia. Essas instituições tiveram duas importantes protagonistas, testemunhas vivas do ensino de piano nos colégios católicos citados, que foram: Dona Júlia Guerra Nóbrega e Dona Therezinha Perazzo da Nóbrega, respectivamente. Entretanto, antes de adentrarmos ao universo escolar dessas duas instituições, matizado

⁴³ Sobre esta professora discutiremos mais detidamente no capítulo V deste trabalho.

pelo “olhar” das professoras e ex-alunas dos referidos colégios, apresentamos seus dados biográficos muito brevemente. Vejamos:

Dona Júlia Guerra Nóbrega que foi aluna do Colégio Nossa Senhora do Rosário, nasceu em 28 de maio de 1912, no município de São Mamede que à época pertencia a Santa Luzia de Sabugi, atual Santa Luzia. Em 1920, com apenas oito anos de idade, D. Júlia começou a estudar música - o piano e a teoria musical - que eram ministrados no Colégio Nossa Senhora do Rosário, dirigido pelas irmãs Dorotéias (ordem italiana de Gênova). Em 1940, com 28 anos, D. Júlia Nóbrega passou a residir em João Pessoa, mantendo suas atividades como professora particular e pianista. A partir da década de 1960, começou a atuar como professora de piano na Escola de Música Anthenor Navarro, permanecendo na Instituição por 18 anos, até 1978, quando então, se aposentou por problemas de saúde. Apesar disso, manteve o ensino particular em sua casa, onde na medida do possível, recebia algumas alunas e orientava-as.

Quanto à professora Maria Thereza Perazzo da Nóbrega, nasceu em 24 de novembro de 1939, na cidade de Areia. Iniciou os estudos musicais e de piano no Colégio Santa Rita, onde estudou até sua diplomação no Curso da Escola Normal em 1960. Antes de sua formatura iniciou as experiências na docência musical nas próprias dependências do Colégio. Permaneceu ensinando no colégio até 1965, pois devido ao seu casamento e a necessidade de acompanhar o seu cônjuge, passou a lecionar em outros lugares. Só em 1981 retornou à Paraíba, passando a trabalhar em João Pessoa na Escola de Música Anthenor Navarro, além de ministrar aulas particulares em sua casa. Concluiu o Curso de Educação Artística obtendo o grau de Licenciatura Plena em Educação Artística com habilitação em Música no ano de 1986, período 86.2, e se aposentou pelo Estado em 2001.

3.1. Colégio Nossa Senhora do Rosário, em Alagoa Grande: memórias de D. Júlia Nóbrega⁴⁴

Júlia Guerra Nóbrega, a mais idosa de nossas entrevistadas, completou 100 anos em maio de 2012 e nos relatou detalhes sobre a época em que fora estudante no Colégio Nossa Senhora do Rosário.

Nas primeiras décadas do século XX a cidade de Alagoa Grande passou por um momento especial, de grande desenvolvimento econômico e social. Situada no brejo paraibano, vizinha a cidade de Areia, já na década de 1920, segundo Moura (2001, p. 28), “era a Rainha do Brejo, com seus 26 engenhos moendo o açúcar da região e a Wharton Pedroza beneficiando e exportando a produção algodoeira”. A linha férrea, controlada pela empresa inglesa *Great Western Railway*, que havia sido construída pelo empenho de Apolônio Zenaide, desde 1901 encurtava as distâncias, facilitando a chegada e escoamento de produtos, além de promover o intercâmbio cultural e de informações que chegavam da capital, Parahyba e de Recife, tais como as que eram veiculadas pelos jornais *A União* e o *Diário de Pernambuco*. A energia elétrica inaugurada em 08 de dezembro de 1920, na gestão de Heretiano Zenaide Peregrino de Albuquerque, determinou um novo momento na cidade que aspirava o progresso sócio cultural. Nessa época foram inaugurados: o primeiro cinema da cidade - Cine Brasil; o primeiro hospital - O Centenário; o Clube Recreativo 31; o Nordeste Esporte Clube; a Caixa Rural; a beneficiadora de algodão Anderson Clayton; e as duas primeiras revendedoras de automóveis do interior do estado – uma da Ford e outra da Chevrolet.

O Colégio Nossa Senhora do Rosário foi construído nesse cenário de prosperidade econômica com a subvenção de pessoas influentes da cidade, segundo Moura (2001, p. 28), “o dinheiro circulante permitia à elite local não aguardar pelas ações do poder público. Dava-se a esses mimos, respirando ares de civilização”. No livro *Alagoa Grande: sua história*, Freire (1998) indica, a partir de nota publicada em 20 de novembro de 1920, no jornal *O Monitor*, o progresso da cidade e a conclusão de várias obras, entre as quais destacou: o Colégio Nossa Senhora do Rosário, o Colégio São Luiz, a Banda de Música Peregrino de Carvalho, além de seis escolas primárias instaladas na cidade.

⁴⁴ Entrevista concedida em 2011.

O Colégio Nossa Senhora do Rosário servia a mais “polida e fina” camada da sociedade alagoa-grandense, da qual Dona Júlia Nóbrega originara-se. D. Julinha, como ficou mais conhecida, nos relatou ter sido uma das primeiras alunas a estudar no Colégio que foi fundado em 1919⁴⁵, graças ao empenho do padre Firmino Cavalcanti de Albuquerque.

Eu fui uma das pioneiras, 1919 [...] a estudar no colégio. Porque ele foi fundado em 1919. Então, nessa época eu tinha 7 anos. No ano seguinte eu comecei a estudar piano. Comecei com a teoria com a diretora do colégio chamada Julieta (Júlia Nóbrega, 2011).



Foto 6. Em 1919, Júlia Nóbrega aos sete anos de idade em sua primeira comunhão no Colégio de Alagoa Grande. Nessa idade ela já estudava piano.
Fonte: Acervo particular de D. Júlia Nóbrega.

A história dessa instituição é um capítulo importante na história de Alagoa Grande, pois ela acompanhou e formou gerações, sendo considerada uma das três melhores da Paraíba. Mas o sonho do padre Firmino de construir em Alagoa Grande um colégio de freiras só se concretizou com o apoio de grande parte da cidade que, mobilizada, ultimou forças para tentame. Segundo Freire

⁴⁵ Segundo informações em Correia (2010) o Colégio foi fundado em 1918.

(1998, p. 82) houve um verdadeiro mutirão com a participação de todos os segmentos da sociedade que deram sua parcela de contribuição, desde o prefeito, plantadores de algodão, senhores de engenho, fazendeiros, comerciantes, até pessoas de baixa renda. O terreno onde foi alocado o Colégio, que seria utilizado para erguer uma cadeia, teve as obras paralisadas por interferência do juiz Francisco Peregrino Montenegro e do prefeito Felix Guerra. Assim o terreno foi comprado e posteriormente doado pelo coronel Eufrásio de Arruda Câmara para a edificação do Colégio. A madeira utilizada na construção, foi doação do capitão Raimundo Onofre Marinho, proprietário da Fazenda Gurinhenzinho. Parte dessa história encontra-se resumida abaixo:

Nos idos de 1918, três freiras da 'Ordem das Dorotéias', vinham do convento da cidade de Olinda, para a cidade de Bananeiras em nosso estado, com destino ao colégio dessa Ordem ainda hoje lá existente. A viagem era de trem, e quando chegaram ao povoado de Camarazal, atual cidade de Mulungú, onde havia uma estação (parada) e um cruzamento de linhas de trem, houve a costumeira baldeação, e elas que haviam descido com outros passageiros, no momento de 'pegarem' o trem em que viajavam, se enganaram e 'pegaram' o trem que vinha para a nossa cidade. Quando perceberam o engano já era tarde demais. Aqui chegando, procuraram a Casa Paroquial e se apresentaram ao padre coadjutor alagoagrandense Firmino Cavalcanti de Albuquerque (o vigário era Luiz José de Araújo, itabaianense) posteriormente vigário e cônego, que as tranquilizou e providenciou a hospedagem das mesmas na residência de uma solteirona muito católica, conhecida como 'Dona Cidade', na hoje Rua Getúlio Vargas, 658, nas proximidades da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem. No dia seguinte, o padre Firmino, comunicou o ocorrido à provincial (superiora delas) em Olinda, e fez ver à religiosa que não permitiria a saída das mesmas de nossa cidade, pois das três precisava para começar a luta pela construção de um Colégio de Freiras. (FREIRE, 1998, p. 82)



Foto 7. Colégio Nossa Senhora do Rosário, em Alagoa Grande. In: http://severaescritora.blogspot.com.br/2010_07_01_archive.html. Acesso 06/10/2012.

No Colégio Nossa Senhora do Rosário as meninas tinham aulas, entre outras matérias, de música e trabalhos manuais. O aprendizado musical, que primordialmente, fazia parte de um ideário da formação escolar feminina, estava presente de forma cristalizada em um programa de ensino que continha “disciplinas que favoreciam o desempenho da mulher como mãe, esposa e dona de casa” (TOFFANO, 2007, p. 51). Destacavam-se nesse ideário feminino as atividades de bordado, aprendizagem de línguas, geralmente francesa, e atividades artísticas de dança e música, sendo as mais frequentes – a música vocal e o piano.

Consta nos registros da época que a música tinha um lugar sedimentado no currículo das disciplinas oferecidas, principalmente nos colégios particulares ou no ensino em domicílio, como um das prendas domésticas femininas ou como forma estreitamente associada a essas prendas. (TOFFANO, 2007, p. 51)

O conhecimento musical ministrado, em sua maioria, era reproduzido de instituições europeias de onde cada freira-professora era originada, algumas ordens, no entanto, possuíam irmãs que chegavam a se especializar em

centros mais avançados brasileiros como é caso de Sor Braga, do Colégio Nossa Senhora do Rosário, que fez uma especialização no Rio de Janeiro.

[...] me lembro... a diretora do colégio era Julieta Braga, e a minha professora de piano, a primeira foi... a gente chamava Sor, né?, Sor Lima, aí depois de Sor Lima, foi Sor Braga. Era Julieta Braga o nome dela, a gente chamava Sor Braga, essa era muito competente, tinha um curso.... no Rio de Janeiro, né? Na Universidade de lá, aí, eu fiquei estudando até...até parece 29 ou 30. (Júlia Nóbrega, 2011).

O ensino da música nos colégios religiosos era possuidor de confiabilidade, uma vez que o mesmo fazia parte da formação de “damas bem educadas”. O dedilhar do piano estava restrito às famílias de posses que eram as que poderiam ter acesso à aquisição tanto do bem cultural, como do material – o instrumento piano. Era um instrumento, portanto, que se adequava às necessidades prementes de ascensão cultural da elite paraibana.

Toffano (2007) acredita que o mundo pianístico era um mundo feminino, principalmente porque era uma atividade ligada as coisas domésticas, além disso, tocar piano era sinônimo de possuir refinamento e cultura, qualidades estas que toda moça deveria possuir para ser um bom partido para o casamento. Desse modo, o ensino pianístico nas escolas religiosas era de acesso restrito ao gênero feminino, visando uma proposta educativa, porém não profissionalizante. Nas instituições de ensino religioso masculinas raramente se encontravam o ensino de música e, menos ainda, o ensino de piano.

Tal fenômeno de aculturação pianística partia de um objetivo de formar, sob uma orientação humanista, a mulher da época. Nesse sentido, consideramos pertinente para o contexto as ideias propugnadas por Chervel (1991, p.109), quando nos indica que:

las disciplinas escolares intervienen asimismo en la historia cultural de la sociedad. Su aspecto funcional reside en la preparacion de la aculturación de los alumnos de acordo com determinados objetivos: es el aspecto que explica su genesis y constituye su razón social.

Assim, observamos nesse contexto, que a disciplina piano inicialmente estabelecida nesses Colégios para orientar a condição social feminina, passou

a exercer um duplo papel formativo, visto que, a função inicial reproduzida na cultura escolar foi se ampliando, gerando um novo padrão comportamental, já que, aos poucos, essas mulheres foram ultrapassando os limites determinados para o cumprimento de seu papel na sociedade. Desse modo, apesar de o ensino de piano nas instituições confessionais não terem o objetivo de preparar pianistas ou formar professoras de música, esse foi o caminho percorrido. Como poderemos ver mais adiante nos relatos de Dona Júlia Nóbrega, quando ressaltou que a entrada no Colégio do Rosário foi determinante para a sua futura independência e à profissionalização.

Naquele momento histórico, estudar em um colégio, mesmo que confessional, significava uma atitude ousada para a mulher, principalmente porque possibilitava o acesso ao conhecimento, que era restrito ao mundo masculino. Nesse compasso, o conhecimento musical foi permitido, pois não oferecia tanto ‘perigo’ aos homens e à sociedade. Desse modo, foram surgindo professoras de piano e pianistas sem uma preocupação mais explícita com o desenvolvimento de habilidades para o exercício de uma profissão de musicista. Aprender tocar o piano

[...] embora estivesse incluído num contexto da educação formal, o instrumento não alcançava em nenhum momento valor algum em termos de profissionalização. Era apenas mais um item no acervo das chamadas ‘prendas domésticas’ necessárias para se fazer um bom casamento e, assim, exercer as funções de esposa e mãe dedicada, papéis para os quais a educação feminina deveria ser orientada e bem cristalizada. (TOFFANO, 2007, p. 52)

Na cidade de Alagoa Grande, além do ensino musical que era desenvolvido no interior do Colégio Nossa Senhora do Rosário existia, também, uma outra escola de ensino musical. Freire (1998, p. 31) nos traz notícias da existência dessa escola de música que funcionou desde 1908, ou seja, onze anos antes da fundação do Colégio. Essa escola de música de Alagoa Grande possuía cerca de 100 alunos e “[...] nos tempos áureos, cinco em cada mil habitantes chegam a frequentar suas salas de aula [...]” (MOURA, 2001, p. 29). Segundo Freire (1998, p. 31), o ensino na escola:

era uma espécie de ensino rudimentar ou primário, nem por isto menos útil à vida local, visando primordialmente a formação de bandas que tivemos: a Peregrino de Carvalho e a Maciel Pinheiro, filiadas a clubes e políticas rivais, a última, fundada por Ernesto Cavalcanti.

Como temos poucos relatos sobre esta escola de música em Alagoa Grande, fica difícil aquilatar como era o seu ensino e se existia o ensino de piano nessa entidade. Podemos apenas concluir que, se era uma escola rudimentar, primordialmente para a formação de bandas, coisa muito comum nas cidades interioranas do nordeste, dificilmente poderia haver o ensino de um instrumento como o piano e, provavelmente, o lugar da mulher nesta escola era quase inexistente.

Nas primeiras décadas do século XX, em Alagoa Grande, o aprendizado pianístico, de forma genérica, era ainda elitizado, no entanto, já havia um movimento educativo musical, tanto nacional quanto local, no sentido de estender o acesso a este tipo de conhecimento a um maior número de pessoas. Em Alagoa Grande, porém, e particularmente D. Julinha, ainda se encontrava sob as convenções sociais e preceitos educativos, descritos anteriormente, que eram impostos às mulheres de seu tempo. Por pertencer a uma família influente da cidade, uma vez que o seu tio Felix Guerra foi um dos prefeitos de Alagoa Grande, D. Júlia teve plenas condições para desenvolver as suas habilidades pianísticas, já que possuía acesso ao conhecimento musical formal e ao instrumento para dedilhar.

Como já mencionado, foi no Colégio Nossa Senhora do Rosário que Dona Júlia aprendeu a arte pianística. Segundo seu depoimento, ela foi incentivada pela família, a despeito do senso comum presente à época que tratava tal atividade sem nenhum compromisso mais profundo com a produção intelectual artística. Tal fato, a respeito da mentalidade inculcada na sociedade local, é retratado, mesmo que brevemente, nas suas memórias quando nos relatou que: *“fiz dois anos no curso normal, depois eu fiquei noiva, aí o meu avô disse: Ah! Quem vai casar não precisa [mais] estudar, (risos) aí eu deixei, né?”*. (Júlia Nóbrega, 2011).

Todavia, contra os prognósticos da época, e tendo deixado a Escola Normal, D. Julinha se profissionalizou e, mesmo após seu casamento com Raul

Onofre Nóbrega, em 1933, se manteve atuante como professora de piano e pianista da cidade.

[...] o piano continuei estudando. Sempre tocava nas festas lá de fim de ano, né? Toquei muito com Dulce Montenegro, não sei se você conheceu Dulce Montenegro?

[...] Ela era uma professora de piano, ela foi aluna também do professor Gazzzi, e foi assim a minha vida de colégio.... Aí, em 1933 eu me casei. Em 1940, vim morar aqui e aqui fiquei, sempre lá, ensinava particular, em Alagoa Grande. (Júlia Nóbrega, 2011).

Paulatinamente, portanto, novos paradigmas socioculturais foram sendo construídos na sociedade paraibana acompanhando, até certo modo, os novos rumos impressos pela capital brasileira. Nesse contexto a profissão de professora de piano e de pianista tomou rumos mais efetivos.

No Colégio Nossa Senhora do Rosário, o ensino de música, segundo Dona Júlia, acontecia numa rotina semanal, na qual uma hora de aula eram ministradas duas vezes por semana, inclusive com aulas de piano e teoria musical. As vezes essa rotina era quebrada quando, por razões outras, as irmãs ministravam aulas de piano aos sábados. As freiras ensinavam a técnica pianística, a partir de métodos como o Hanon – o pianista virtuose⁴⁶ e Czerny⁴⁷ que eram aplicados ao lado de outras obras do repertório erudito. Segundo D. Júlia, Sor Lima ensinava a iniciação ao piano e, Sor Braga ministrava aulas às alunas mais adiantadas do curso médio e superior: *[...] Olha eu estudei no Colégio, como eu lhe falei, em Alagoa Grande, com essas duas irmãs. Sor Lima e Sor Braga né?[...] a primeira iniciação e a segunda era mais adiantada curso médio e superior [...].*

As atividades no Colégio aconteciam de modo a contemplar duas vertentes importantes da formação do pianista e do professor de piano. Trata-se do campo das práticas pedagógicas, vislumbradas nos métodos empregados pelas freiras e na proposta pedagógica de formação musical que contemplava o ensino teórico e o ensino do instrumento. No campo das

⁴⁶ Hanon *O pianista Virtuoso* é um método para piano para o desenvolvimento da técnica, através de 60 exercícios de velocidade de passagem de dedos, escalas, arpejos e acordes em todas as tonalidades maiores e menores. No método são trabalhados arpejos, escalas, exercícios para adquirir agilidade, independência, força e igualdade, além de extensão dos dedos, passagem do polegar, trinos entre outras dificuldades.

⁴⁷ Coletânea de exercícios para piano composta de vários volumes em grau de dificuldade crescente.

práticas de *performance*, era contemplada a partir das frequentes apresentações musicais que as freiras organizavam e que, segundo D. Júlia, aconteciam nos finais de cada ano e em datas festivas. Tais apresentações tinham caráter avaliativo, além disso, eram também momentos de confraternização com as famílias das moças, que compareciam às audições para assisti-las tocar piano.

Durante o tempo em que esteve vinculada à instituição D. Júlia sempre participou das aulas de música e das atividades musicais promovidas pelo Colégio.



Foto 8. D. Júlia, com as colegas do Colégio Nossa Senhora do Rosário, em 1932 (segundo informação da foto). Da esquerda para direita é a segunda.

Fonte: Acervo pessoal de D. Júlia Nóbrega.

OBS: A mureta sob a qual as meninas estão sentadas é da casa ao lado do Colégio Nossa Senhora do Rosário. Observar a foto anterior.

Contudo, a professora Júlia pouco recordou a respeito das instalações físicas do Colégio e de onde e como funcionavam as atividades musicais, ou seja, de como estavam dispostos fisicamente os pianos e de como aconteciam às aulas. Há também poucas lembranças de como se davam as atividades de *performance* no referido Colégio. Entretanto, podemos entender um pouco desta prática a partir das recordações de outra professora de piano, Therezinha Perazzo da Nóbrega que estudou e ensinou no Colégio Santa Rita, escola religiosa situada na cidade de Areia.

3.2- Colégio Santa Rita, em Areia, e a atuação da professora Thereza Perazzo da Nóbrega

Outra colaboradora de nossa pesquisa foi Dona Maria Thereza Perazzo da Nóbrega⁴⁸ que, a partir de 1946, principiou a sua escolarização no Colégio Santa Rita. A referida professora percorreu todos os níveis e cursos que a escola possuía: iniciou no primário, de 1948 até 1953; o ginásio de 1954 até 1957; depois frequentou o Curso Normal (Pedagógico), iniciado em 1958 e concluído em 1960, com sua formatura e diplomação como professora. Além da formação escolar e, conseqüentemente, da formação musical contemplada genericamente na grade curricular do Colégio, a professora Therezinha participou das aulas específicas de música que ocorriam na escola, e que perduraram durante todo o período que a professora esteve na instituição, de 1946 até 1960.

O Colégio Santa Rita, destacava-se como uma instituição de excelência na formação das moças paraibanas e logo se transformou em ponto de convergência e de referência da educação elitizada. Em seu auge como instituição chegou a abrigar em torno de 400 alunas que vinham de várias partes do estado em busca da tradição e da educação de boa qualidade.

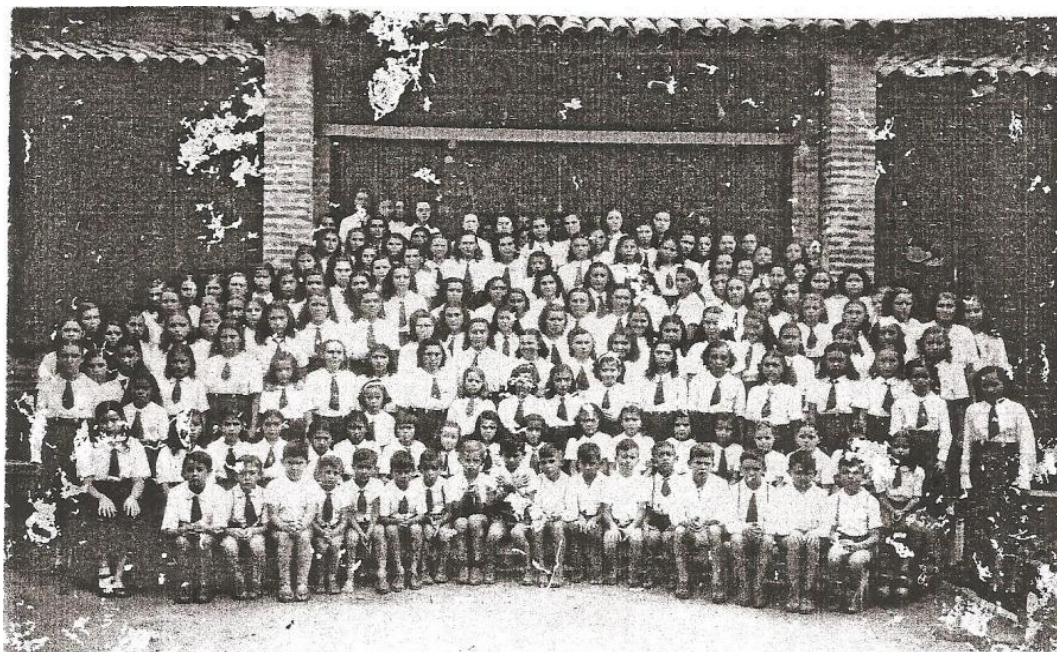


Foto 9. Alunos do Colégio Santa Rita. s/d.

Fonte: Acervo do site oficial da Instituição. Acesso em 11 de abril de 2012.

⁴⁸ Entrevista concedida em 2011.

O prédio foi erguido, em 1910, sob os escombros do antigo Santuário existente na cidade e, inicialmente, deveria abrigar um hospital da cidade, tendo sido, inclusive, o prédio inaugurado por D. Adauto Aurélio de Miranda Henriques, em 04 de dezembro de 1910. Todavia, o mesmo recomendou ao Cônego Odilon Benvindo de Almeida e Albuquerque (1846-1912) para que o prédio fosse utilizado para fins educativos, o que levou o Cônego a fundar o Colégio que foi destinado à educação das moças.

Mediante o fato inusitado, em 1911, a Igreja providenciou a chegada de religiosas da ordem da Sagrada Família (ordem francesa) que passaram a lecionar até o ano de 1920 no educandário, quando então resolveram se afastar de seu desiderato (CORREIA, 2010, p. 118-119). Quando as irmãs da Sagrada Família deixaram a cidade de Areia, o prédio passou a abrigar o *Curso Júlia Leal*, mantido pela professora areiense Júlia Verônica dos Santos Leal (1868-1970). Este curso trouxe profundas contribuições à formação dos cidadãos de Areia, destacando-se entre seus alunos José Américo de Almeida, conforme já mencionamos no capítulo anterior deste trabalho.

Em meados da década de 1930 o Curso Júlia Leal deixou as instalações do colégio e passou a funcionar na casa da professora. Dois anos depois, em 1937 o Colégio foi reaberto e passou a ser administrado pela Ordem das irmãs Franciscanas de Dillingen, originaria da Alemanha.



Foto 10. Entrada principal do Colégio Santa Rita, em Areia.

Fonte: Acervo de fotos do site do Colégio Santa Rita. Acesso em 11 de abril de 2012.

A partir da chegada das irmãs de Dilligen, o Colégio Santa Rita passou a oferecer à elite areiense uma educação, inclusive musical, de caráter europeizado. Dentre os cursos ministrados no Colégio estavam o primário, normal livre (grau secundário), Ginásial, Normal (grau médio), e o Industrial. A Educação pensada para a elite feminina areiense não foi obra do acaso. O grande destaque que esta instituição teve na formação das moças paraibanas, e a qualidade estabelecida neste educandário tão apregoadas, tanto pela professora Therezinha Perazzo quanto por outras personalidades, deve-se a um conjunto de fatores. Desde as instalações físicas adequadas, às disciplinas escolhidas para a grade curricular do colégio e a escolha das freiras que viriam para o Brasil, que ficaram encarregadas do ensino de cada matéria no Colégio. O ensino de excelência estabelecido foi fruto, segundo Correia (2010, p.133), das exigências educativas oriundas da elite local. A partir das correspondências realizadas entre a beneditina Flávia Schulte – superiora provincial das beneditinas de Olinda à franciscana Maria Laurentia Meinberggerm – superiora geral das franciscanas de Dillingen – foram estabelecidas as disciplinas e as freiras “especializadas” que viriam para Areia compor o quadro docente do Colégio. Entre os conteúdos desejados e expostos na carta estavam: desenho e pintura, bordados e confecção de flores, educação doméstica e musical, línguas, canto, ciências, entre outras.

Desse modo, atendendo aquelas prerrogativas de ensino, aportaram no Brasil as freiras educadoras que fundaram a instituição, trazendo doze caixões que “transportavam a bagagem e as primeiras ferramentas de trabalho das irmãs, entre elas, um piano, um harmônico, uma máquina de costura e uma máquina de escrever.” (CORREIA, 2010, p.130). Entre as fundadoras estavam:

Ir. Maria Floresia Kirchmayer – natural de Günz/Memmingen que ensinava religião, matemática e ginástica no Curso Normal livre;

Ir. Maria Venantia Schmid – natural de Munique que ensinava música;

Ir. Maria Urbana Schöberl – natural de Schierling na baixa Bavieira que trabalhava como cozinheira;

Ir. Maria Illuminaris Allger – natural de Steibis/kempton que ensinou matemática, geografia, ciências, educação física no curso ginásial e no curso normal livre e colegial normal, biologia, física, química, didática geral e as práticas de ensino coordenando o estágio das futuras professoras. Além

dessas atividades, a Madre Iluminares era pianista e atuava como professora de música acompanhando e ensaiando com as alunas, como retrata a professora Therezinha em suas recordações;

Ir. Maria Trautlinde Frichholz – natural de Bärnau, professora de trabalhos manuais em todos os cursos;

Ir. Maria Ildefonsa Stauss – natural de Erlasee/Kalstadt que atuou como professora de matemática, álgebra francês, inglês, história geral no curso ginásial;

Ir. Maria Raphaela Hitzler – natural de Höchstadt que ensinava no ginásial e normal desenho, e no ginásial educação física e inglês;

Ir. M. Friedheide (Frida) Späth – natural de Lemming/Furt im Walde que ensinava as crianças da instituição.

Outro grupo de freiras chegou, em Areia, antes da Segunda Guerra Mundial, foram elas: Ir. Maria Gonsalez Hermann, Ir. Maria Carolina Schwarz, Ir. Maria Siegfrieda Heinrich, Ir. Maria Justitia Kastner, Ir. Maria Engelsindis Holfelder, Ir. Maria Theodolinde Brenner, Ir. Maria Philippine Schneider, Ir. Maria Irmholda (Eleonore) Brumm e Ir. Maria Inviolata Scheckenbach. Esta última era da cidade de Wurzburg, na Baviera. Após a 2ª Guerra Mundial outras freiras vieram para o Brasil em anos distintos, além de irmãs que se congregaram na instituição passando a fazer parte do corpo docente. Podemos citar: Ir. Maria Veneranda Sagstetter, Ir. Maria Isabel de Souza e Ir. Maria Filomena Salgado, entre outras.

Ao iniciar seus estudos no Colégio Santa Rita, em 1946, com apenas sete anos de idade, Maria Thereza Perazzo da Nóbrega encontrou uma instituição sólida, devidamente estruturada fisicamente, com ideais pedagógicos estabelecidos, e reconhecida pela sociedade como uma instituição de prestígio. O fato de ser uma instituição dirigida pelas freiras alemãs dava um *status* diferenciado ao Colégio, que era lembrado como sinônimo de tradição, seriedade e disciplina. São marcantes as recordações da professora, pois trazem à tona esse contexto recorrente na educação das escolas confessionais, na qual se associava a ação educativa ao estabelecimento e cumprimento de normas disciplinadoras.

O ensino de piano se encaixava nessas prerrogativas e as freiras de olho em algum talento oculto escolhiam, muitas vezes, as crianças que deveriam

receber a instrução musical e as ensinavam dentro de uma série de condutas de modo a desenvolver a disciplina que facultaria o desenvolvimento das habilidades musicais. Chervel (1991, p. 72) indica entre os objetivos do ensino escolar, os religiosos, os sociopolíticos, os psicológicos, os culturais entre outros. Entre os objetivos culturais, determinava-se "desde el aprendizaje de la lectura o la ortografía hasta la formación humanística tradicional, pasando por las ciencias, las artes y las técnicas". A disciplina de piano, portanto, fazia parte das ações disciplinadoras ofertadas pela Instituição, se encaixando também, em uma função de socialização do indivíduo.

Objetivos más sutiles, de socialización en sentido amplio del individuo, de aprendizaje de la disciplina social, el orden, el silencio, la higiene, la urbanidad, los comportamientos decentes, etc (CHERVEL, 1991, p. 72).

Tais objetivos comportamentais faziam parte de um "repertório de gestos e poses modelados pelas normatizações do meio musical" (CARVALHO, 2012, p.13), quando eram observadas as normas posturais, ensinadas para as pianistas, que deveriam, por exemplo, sentar retamente e de maneira adequada (as pernas fechadas), portar-se adequadamente nas audições públicas, ter horários para o estudo do instrumento e para os ensaios musicais etc.

No Colégio de Areia, particularmente o ensino instrumental, possuía características peculiares ao ensino feito em escolas especializadas. As aulas de música aconteciam nas dependências da escola, fundamentalmente em duas perspectivas educativas. A primeira previa o ensino de música nas aulas do ensino básico, que aconteciam pelo turno da manhã com aulas de teoria musical e solfejo, além de canto e coral. Na segunda perspectiva, as aulas de música eram particulares e aconteciam no turno da tarde. Estavam previstas aulas de instrumento e prática de conjunto, cabendo às alunas optar pelas disciplinas de instrumento ofertadas pelo Colégio, que eram piano, violino, viola e acordeão. Cada criança escolhia o instrumento de sua predileção, D. Terezinha, por exemplo, escolheu o piano.

Estas propostas diferenciadas estavam expressas, principalmente, nos horários estabelecidos para as atividades e na sistemática imposta às aulas de música que obedeciam à divisão de ensino teórico e ensino prático

instrumental. As atividades musicais vespertinas eram de fato extra-curriculares. A música instrumental fazia parte do currículo do Colégio desde a sua fundação, contando com o ensino teórico e de canto-coral. Todavia, o que de fato ocorria, era uma dissociação entre o ensino especializado que o Colégio oferecia (no turno da tarde) em relação ao ensino musical básico que era oferecido no turno da manhã. Esse aspecto será um fato recorrente nas instituições de ensino religioso, inclusive, no Colégio Santa Rita.

Tal forma de organização do ensino de música marca, até hoje, uma proposta educativa que não prevê o ensino de instrumentos musicais como parte curricular das escolas de ensino básico e fundamental. O ensino da música instrumental, inclusive e principalmente o de piano, pela sua especificidade, foi alocado apenas nas escolas confessionais (como cursos independentes) e nas escolas especializadas em ensino musical. Outro fato que corrobora esta perspectiva organizativa e pedagógica, é que as mensalidades do colégio eram pagas separadamente das mensalidades das aulas de música, conforme nos relata a professora Therezinha Perazzo:

[...] era muito interessante esse ensino. Esse ensino era particular, a gente pagava né? [...] meus pais pagavam o Colégio e pagavam a música né?. Quer dizer, a parte da prática do piano, do instrumento. E depois, pronto. Ai, tinha várias professoras lá. Antigamente era, era Madre Venâncio [...] (Therezinha Perazzo da Nóbrega, 2011).

3.2.1 – Procedimentos de ensino nas aulas de música: o piano

A primeira professora de piano de D. Therezinha Perazzo foi a Madre Venâncio, também conhecida como, Madre Venantia, que era uma alemã muito dedicada ao Colégio. Natural de Munique, ensinava música, piano, harmônico, acordeão, além de dedicar-se a cópia de partituras e de letras de músicas. Estava ao seu encargo à iniciação das alunas ao instrumento, o que, normalmente, ocorria com a sua exploração. Em seguida eram ensinadas as notas musicais e de como as mesmas estavam dispostas no piano, além de como fazer para executá-las.

Madre Venantia adotava o método de iniciação musical de Francisco Russo – *Primeiro Método Infantil Para Piano: com ilustrações*, tal método era adotado oficialmente pelo Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, pelo Instituto Musical de São Paulo, no curso infantil de piano, anexo ao Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, entre outras escolas de música espalhadas pelo Brasil. Este método de ensino de piano contempla uma proposta didática que abrange o desenvolvimento das habilidades motoras de cada mão em clave de sol. Exercitava-se com a mão direita e a esquerda na referida clave até o condicionamento e coordenação dos movimentos estarem desenvolvidos, só então se começava a ensinar a clave de fá, na mão esquerda. Apesar do método determinar a aprendizagem mútua das mãos direita e esquerda, segundo Dona Therezinha, a freira adotava uma metodologia de ensinar as mãos separadamente, condicionava primeiramente a mão direita, depois a esquerda para, por fim, juntar as duas mãos.



Imagem 3. Capas de duas edições do *Método Infantil para Piano* de Francisco Russo.

OBS: A foto que está à esquerda é de um livro do acervo particular de D. Therezinha Perazzo, enquanto a capa à direita é uma edição mais recente retirada de:

<http://www.google.com.br/imgres?q=m%C3%A9todo+francisco+russo&hl=ptBR&sa=X&biw=1280&bih=654&tbn=isch&prmd=imvns&tbnid=AhkQgfBg1qs1UM:&imgrefurl=http://www.hpgmusical.com.br/produtos>.

Depois da iniciação ao piano e de se terem desenvolvido algumas habilidades musicais nas aulas de música, que ocorriam no turno da manhã, era iniciada a prática do solfejo, do canto, do coral e também das aulas de

teoria musical. A partir do momento que as alunas adquiriam um certo domínio do conhecimento artístico e a experiência do que já fora ensinado, passavam ao aprendizado da aula prática de uma forma mais intensa, visando o desenvolvimento das habilidades motoras que poderiam ser explorados mais rapidamente através de métodos mais complexos, que exigiam outro nível de refinamento dos movimentos motores. Madre Venâncio aplicava paulatina e gradualmente outros métodos de estudos de piano, como o Czerny – primeiro mestre do piano, o Beyer, o Hanon e o Pishna, sendo que este último era um método a quatro mãos.

[...] E pronto, e depois ela... começou também a pedir o Czerny - primeiro mestre de piano, o Beyer, e qual é o outro? Sim, o Pishna as quatro mãos, me lembro demais do Pishna a quatro mãos. E qual era o outro meu Deus?, o Hanon... Mais adiante, né?. E ia, gradativamente né?. E elas também não exigiam muito livros não. Ia aos poucos. Pronto. Ai depois eu passei pra...qual foi a professora? Sim, Creusa Teixeira, foi minha professora também [...] (Therezinha Perazzo da Nóbrega, 2011).

Além disso, havia aquelas alunas que possuíam mais facilidade para o *metier* e por estarem estudando o instrumento musical nas aulas particulares à tarde, acabavam aprendendo mais rápido as aulas teóricas, ministradas geralmente em grupos matinalmente.

[...] quem tinha também mais talento pegava logo, né?. Então ela começava com o Dó, então a gente também solfejava, a gente batia aquele valor da nota, sabe?. [...] Então, a gente... Na roda bem grande, a semibreve, né?. Então vamos bater, aí ela cantava, tinha a voz muito bonita. E a gente acompanhava. E isso... isso aí ... eu era fanática pela música, sabe?. [...]

(Therezinha Perazzo da Nóbrega, 2011).

O programa de estudo de cada aspirante à pianista era individualizado e idealizado semestralmente. Os livros, métodos de estudo e a quantidade de peças que cada estudante deveria executar estava condicionado ao nível técnico de cada aluna e ao seu desempenho individual nos estudos. Por esse motivo, as alunas tinham acesso aos instrumentos do Colégio podendo utilizá-los para estudar e preparar as obras musicais que deveriam estar prontas para as solenidades da escola e datas comemorativas, como por exemplo, o Natal.

Em virtude do pequeno acervo de livros teóricos e práticos existentes no Colégio as freiras adotavam como recurso para a consolidação do aprendizado os “cadernos didáticos”, que eram cadernos de pauta para escrita normal, onde às lições e assuntos ministrados nas aulas de música, teórica e prática, eram copiados pelas professoras, ou pelas juvenistas⁴⁹ e, até pelas próprias alunas. Vinão (2008, p.19) traz um conceito bastante simples e sucinto sobre o que se pode entender como caderno didático: “um conjunto de folhas encadernadas ou costuradas de antemão em forma de livro que formam uma unidade ou volume e que são utilizadas com fins escolares”. Apesar da maioria dos escritos tratar os cadernos escolares como uma produção da cultura escolar escrita, realizada pelos alunos, aqui, como podemos apreender do pequeno universo do acervo da professora Therezinha e de seus depoimentos, tal produção era compartilhada entre professoras, alunas e juvenistas.

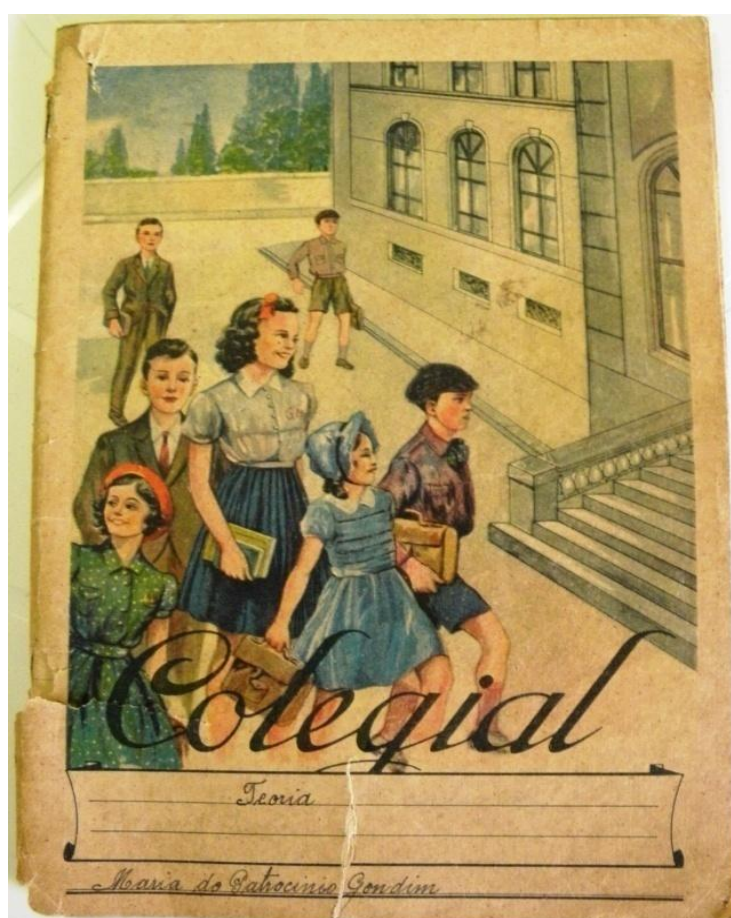


Imagem 4. Capa do caderno de teoria copiado pela professora Maria do Patrocínio Gondim. s/d
Fonte: Acervo particular da professora Therezinha Perazzo da Nóbrega.

⁴⁹ Eram moças que se preparavam para o noviciado e também queriam aprender música.

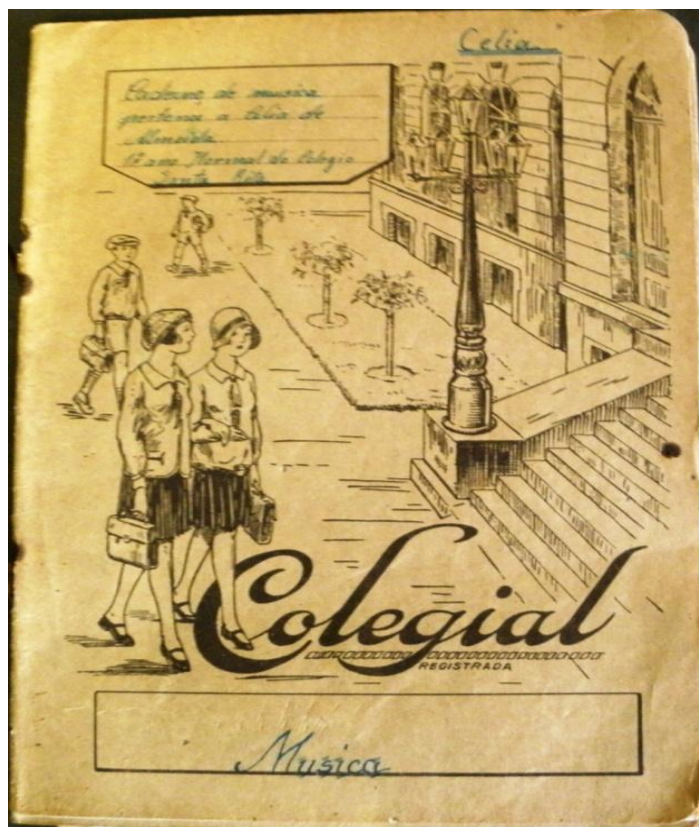


Imagem 5. Capa de caderno didático de Música pertencente à Célia de Almeida. Conteúdo referente ao 1º ano Normal do Colégio Santa Rita. s/d.
Fonte: Acervo particular da professora Therezinha Perazzo da Nóbrega.

Os cadernos pertenciam ao acervo do Colégio, ficavam nas mãos das freiras que os emprestavam e distribuíam às alunas de música. Alguns desses cadernos, no entanto, ficaram com a professora Therezinha Perazzo já que a mesma passou, alguns anos depois, a atuar como professora da instituição.

[...] Não, a gente não tinha esses programas, esses cadernos, elas ficavam com eles. [...] Eu tenho muito caderno ainda de Madre Inviolata, esses cadernozinhos, ela teve, sempre me dava.[...] e eu até guardava das outras também. [...] eram uns Cadernos de teoria também, sabe? [...] É interessante, mais eu não sei se você pode pegar, coisa velha, né? Teoria musical para criançinha. Aqui era de uma tia minha. Também a gente sempre estudava também, ... era muito interessante. Aqui a gente tinha a teoria, não é?. Com esses livrinhos. Depois aqui... Era tudo teoria, a gente copiava, ela lá, dava programação, a pessoa copiava e a gente passava pra os nossos cadernos. É isso aqui ó!. (apontou para o caderno) Porque antigamente não tinha também muito... Você não pode pegar não é? (risos) É hoje tá todo apagado né?. Olha os livros ó (apontou para o caderno.) Tinha marcação rítmica,

metrônomo. Tudo isso, a teoria, a base de teoria, e elas copiavam tudo pra gente. Relações e tensões, leitura métrica, olha...olha aí...[...] Leitura.. aqui ó... (apontou para o caderno), grupos alterados, semitons, diatônicas, sonatas. [...] A gente copiava também, quando a gente tinha tempo, a gente copiava ou então, quando a gente não tinha, ela pedia as juvenistas, que eram mocinhas que estavam se preparando.... Pra fazer os cadernos, pra gente. [...] (Therezinha Perazzo da Nóbrega, 2011).

Nos cadernos didáticos de música eram copiados assuntos que iam desde a iniciação teórica até assuntos mais complexos de teoria musical. Como podemos ver na imagem 6 abaixo, que retrata as noções preliminares de leitura musical, tais como, pentagrama, espaços e linhas, além do ordenamento das notas nestes; e na imagem 7, podemos observar o ensino de conceitos mais complexos, tais como escalas maiores e menores, harmônicas e melódicas.

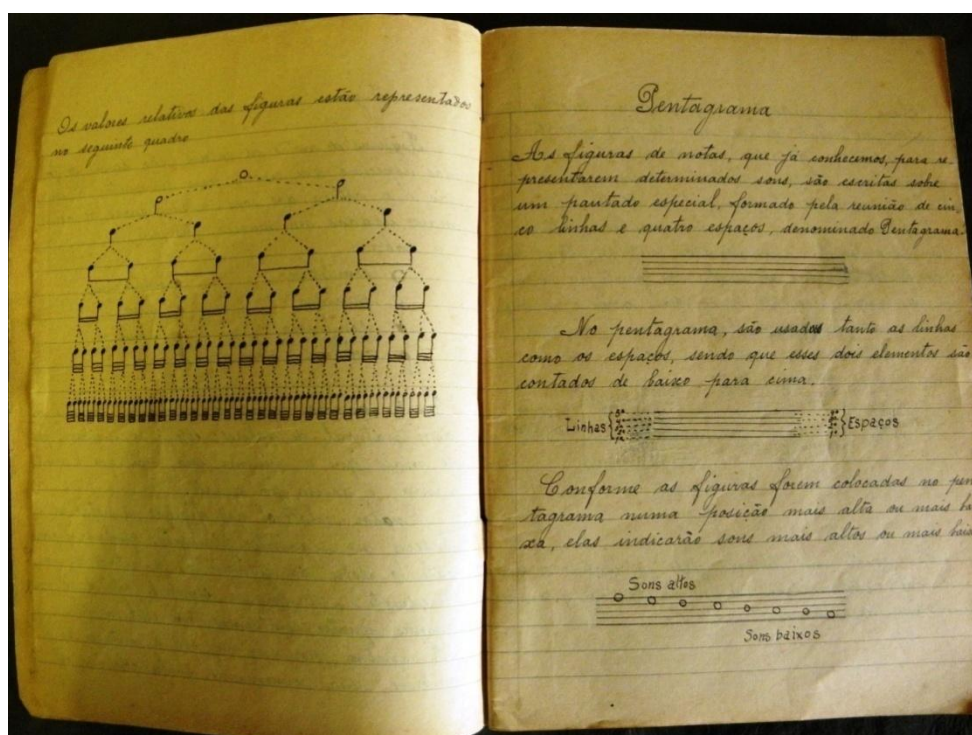


Imagem 6. Páginas internas do Caderno didático da professora Maria do Patrocínio Gondim. Observar a confecção da partitura, utilizando as linhas já existentes de um caderno comum.

Fonte: Acervo particular da professora Therezinha Perazzo da Nóbrega.

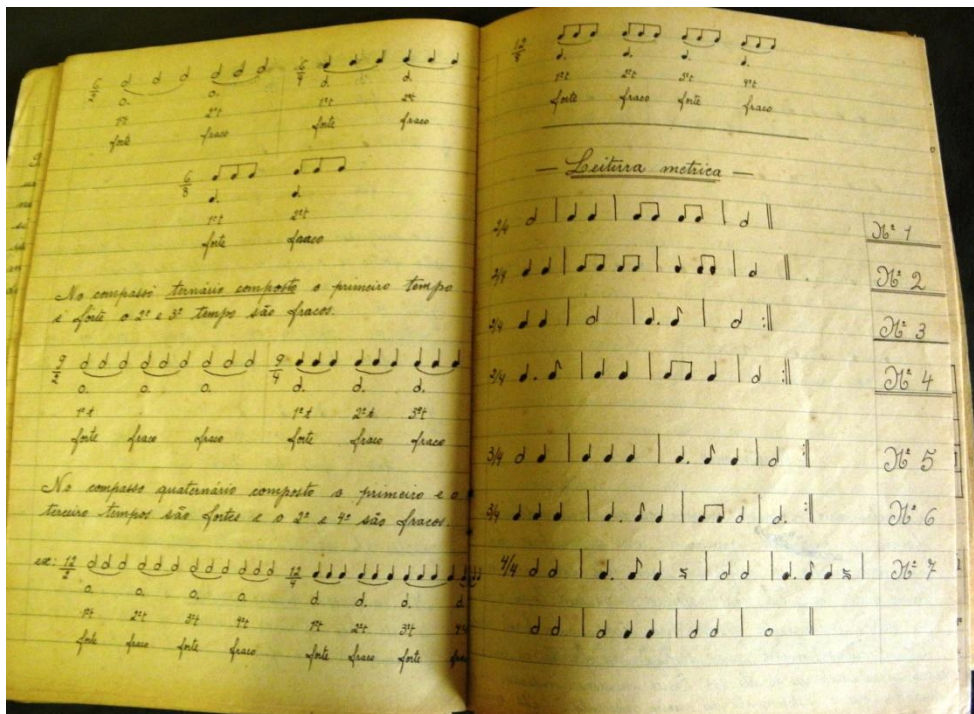


Imagem 8. Páginas internas do Caderno didático da professora Maria do Patrocínio Gondim. Observar os elementos rítmicos dispostos para o treino de solfejo. s/d.

Fonte: Acervo particular da professora Therezinha Perazzo da Nóbrega.

Constava também nos cadernos pequenos trechos de história da música ou biografias de compositores importantes, tais como no exemplo abaixo, na imagem 9, que ilustra um trecho da vida do compositor brasileiro Carlos Gomes. Todos os assuntos contemplados nesses cadernos trazem à tona marcantes características estéticas, tais como podemos observar "à limpeza e à ausência de manchas, folhas arrancadas ou anotações e desenhos intempestivos ou 'selvagens', não controlados" (VINÃO, 2008, p. 23) que marcam para o referido autor um "efeito estético" peculiar a estas produções e, que aqui, indicam também a sua origem.

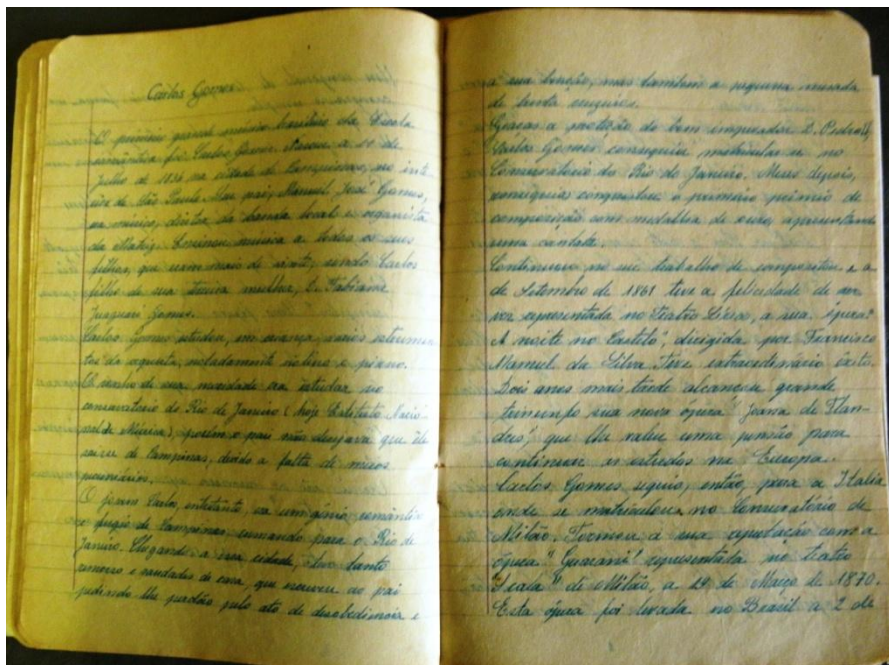


Imagem 9. Páginas internas do Caderno didático de Célia de Almeida, com a biografia do compositor Carlos Gomes. s/d.

Fonte: Acervo particular da professora Therezinha Perazzo da Nóbrega.

Por outro lado, os cadernos também consagram o campo da disciplina instituída. Para Chervel (1991, p. 88)

Entre los diversos componentes de una disciplina escolar, el primero por orden cronológico, y quizá también por orden de importancia, es la exposición por el maestro o el manual de un contenido de conocimientos. Es el componente que la señala de inmediato, porque es el que la distingue de todas las demás modalidades no escolares de aprendizaje, las de la familia o la sociedade.

Assim, apesar dos cadernos conterem predominante informações sobre a teoria musical e solfejos rítmicos e cantados, não podemos desconsiderar um momento da fala de D. Therezinha que indica a presença de exercícios pianísticos presentes nos cadernos didáticos. Inferimos, portanto, que as freiras os utilizavam como recurso de fixação do aprendizado pianístico, tal qual podemos depreender do seguinte depoimento:

[...] Então, quando eu, o piano estava bem exercitado tinha mais técnica, então ela ia ensinar a outra mão. Agora tudo mão..tudo com clave sol., né? (hum, hum). Nada clave de fá. Tudo clave de sol. Então, a gente fazia aqueles exercícios, elas

até copiavam os cadernos pra gente fazer aqueles exercícios e mãos, mãos...Como é que se diz..?? De ordem direta e ...e ordem contrária, [...] ordem dir...a ordem direta e a ordem contrária. Quer dizer, as mãos, a mão direita tudinho e a mão esquerda tudinho, e, depois, era o contrário. Era muita técnica, elas ensinavam muita técnica. Mas, isso era lentamente. [...] (Therezinha Perazzo da Nóbrega, 2011).

Os aspectos acima mencionados são indiscutivelmente indispensáveis para melhor compreendermos como se processaram alguns dos aspectos relacionados ao funcionamento da escola, no que lhe é de mais particular, que são as práticas pedagógicas exercidas por professores e alunos/as. Todavia, outra instância nos parece fundamental para compreendermos toda a complexidade que envolve a história de uma instituição escolar ou das disciplinas que nelas são desenvolvidas, ou seja, a formação que os professores recebem. Os tipos, as características, os desejos, as vontades, as inspirações são deles emanados quando atuam em sala de aula, são eles que contracenam permanentemente, que dão vida à escola, juntamente com outros sujeitos educativos. É sobre um pouco da formação deles que passaremos a tratar no próximo item deste capítulo.

3.2.2 - Formação de professoras de música no Colégio Santa Rita

Em meados da década de 1950, com aproximadamente 15 anos de idade, D. Therezinha Perazzo passou a estudar com a professora Creuza Teixeira, que havia sido aluna do Colégio Santa Rita e depois se tornou professora da mesma instituição escolar.

Com a transferência de D. Creuza para João Pessoa⁵⁰, passou a Irmã Veneranda, freira que havia chegado em 1952 da Alemanha, a lhe ensinar música. Todavia, algum tempo depois, passou a ser a professora de piano e regente de coral D. Marilza Silva e, em seguida, a Madre Inviolata (1907-1982), que havia chegado à Areia, em 1938, tornando-se em poucos anos a principal professora de música do Colégio Santa Rita.

⁵⁰ Creuza Teixeira ensinou em João Pessoa, na Escola de Música Anthenor Navarro e na Universidade Federal da Paraíba.

Madre Inviolata possuía uma sólida formação musical devido ao fato de ter sido aluna do Conservatório de Música de Munique, inclusive havia sido premiada, entre duas mil candidatas, com uma bolsa de estudos para continuar na instituição alemã, devido a seu grande valor artístico. A freira tornou-se uma educadora musical de grande destaque no estado da Paraíba. Ensinou no Colégio Santa Rita piano, violino, violão, canto, acordeão e flauta tendo como assistente as Madres Venantia e Maria do Patrocínio Gondim (ver no item anterior caderno didático copiado por ela), filha de Areia que havia se agregado à ordem. (RIBEIRO, 1992).



Foto 11. Therezinha Perazzo com colegas normalistas e freiras da instituição. Em pé da esquerda para direita: Ir. Mariquinha, Ir. Jandira, Ir. Fátima, Mirian do Monte, Ir. Margarida, Madre Carolina, Berta, Madre Idelfonsa, Maria do Carmo Barbosa, Penha e Maria José Salles. Sentadas da esquerda para direita, Herlanda Fonseca e Therezinha Perazzo. Ano 1960.

Acervo particular da professora Therezinha Perazzo da Nóbrega.

Observamos que na medida em que o tempo foi passando as próprias alunas que estudavam música na instituição e terminavam o curso pedagógico passaram a pertencer ao quadro docente do Colégio, como foram os casos de Creuza Teixeira, Marilza Silva, Sílvia Perazzo (prima de Therezinha), Maria do

Patrocínio entre outras. Este também foi o percurso da professora Therezinha Perazzo que, de aluna aplicada, passou antes mesmo de concluir o pedagógico, à professora aprendiz da escola. Era uma espécie de estágio remunerado que as meninas faziam sob os olhares das freiras.

O Colégio Santa Rita a partir de seu Curso Pedagógico formava professoras e professoras de música. Não que houvesse um preparo especializado nesta formação, mas havia uma preocupação constante do Colégio em ofertar um ensino qualificado na área de música, uma vez que era matéria obrigatória da grade curricular da instituição. Talvez pelo interesse constante no aprimoramento das professoras e, conseqüentemente, do ensino ofertado pela Instituição, é que as professoras freiras do Colégio procuravam sempre o que havia de melhor em centros maiores e mais avançados, a fim de concretizarem uma educação atualizada, a exemplo do aconteceu também no Colégio Nossa Senhora do Rosário, em Alagoa Grande. As novas teorias e práticas eram assimiladas no intercâmbio com outros estados e mesmo com a capital, João Pessoa, tanto que muito da metodologia e dos livros adotados pelo Colégio de Areia eram quase idênticos aos adotados pela Escola de Música Anthenor Navarro.

Como relata D. Therezinha Perazzo, havia uma intensa comunicação entre a Escola de Música da capital, pela pessoa de Luzia Simões, diretora da instituição, com o Colégio das freiras. Esse aspecto pode ser ilustrado, por exemplo, com a ida das Madres Veneranda e Maria de Fátima, em fins da década de 1950, para cursarem o Curso de Canto Orfeônico, oferecido pelo Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba, instalado na Escola de Música Anthenor Navarro. As irmãs se formaram na turma de 1960 junto com a professora Glenda Jorge de Oliveira Romero. Além do citado curso, em Correia (2010, p.1 56) encontramos outras referências a cursos frequentados pelas Madres Veneranda e Inviolata, que respectivamente realizaram os cursos de direção de coral e música, na Faculdade de Filosofia de Pernambuco, em Recife no ano de 1960. Por sua vez, Madre Veneranda, cursou, também, música sacra de 1958 até 1960, promovido pela prefeitura de Recife.



Foto 12. Turma de 1960 do Curso de Canto Orfeônico da Escola de Música Anthenor Navarro onde estão da esquerda para a direita: Ir. Maria de Fátima, Glenda Jorge de Oliveira Romero, Eulina Maia, e Ir. Veneranda.
Fonte: Acervo da EMAN.

A similitude do ensino musical ofertado pelas duas instituições, Colégio Santa Rita e Escola de Música Anthenor Navarro (Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba), dava-se por inúmeros motivos, entre os principais destacamos a influência europeia das instituições brasileiras e particularmente das paraibanas. A forma de organização das escolas de música especializadas particulares ou estatais, além das aulas que funcionavam nos colégios confessionais, obedecia ao modelo do Conservatório de Paris, que fora instituído no país desde o século XIX, conforme discutimos no capítulo II deste estudo.

Este modelo europeizado se impregnou nas instituições onde se ensinava música na Paraíba, a exemplo do que ocorreu no Colégio Santa Rita e na Escola de Música Anthenor Navarro. A grande diferença entre essas instituições eram os níveis de graduação formal, ou seja, enquanto o Conservatório de Canto Orfeônico visava uma formação de nível superior, diplomando os professores para o exercício da docência musical, o Colégio de Areia, não tinha este objetivo, diplomava professores é certo, mas não educadores musicais. Além disso, o diploma concedido pelo Colégio não

fornecia a habilitação para o ensino especializado das professoras de música o que só acontecia a essa época no Conservatório, em João Pessoa. Daí a grande importância do intercâmbio entre o Colégio Santa Rita e a Escola de Música Anthenor Navarro, conforme podemos depreender a partir do seguinte relato da professora Therezinha Perazzo:

O ensino era com esses livros, com essa metodologia, idêntica, quase idêntica a Escola de Música do Anthenor Navarro. Porque D. Luzia Simões, tia de Vólia, era diretora da Escola de Música Anthenor Navarro. E, ela se comunicava muito com Areia, sabe? Então as alemães tinham muito intercâmbio com ela, sabe? Então era quase igual... Quer dizer, não era igual, porque antigamente tudo era mais atrasado. Não tinha muita visão como hoje. Muito...quer dizer ... livros, também partituras. Assim, aqui a gente nota...que há que preparar o aluno pra um curso superior...Como era a escola de música, de teoria, né? [...] Musicalização. O aluno já vai preparado pra fazer o... curso superior, já vai preparado pra fazer um curso na universidade e obter boas notas, né? [...] Tem muita base o curso, aí da escola de Vólia. É muito bom esse curso de teoria, de musicalização. Muito bom mesmo. Lá em Areia já não tinha isso. Lá não tinha isso, né? Assim, elas davam somente pra gente ter uma base na música, não era que a gente ia. [...] (Therezinha Perazzo da Nóbrega, 2011).

Desse modo, mesmo sem uma diplomação especializada, o Colégio Santa Rita formou inúmeras professoras de música que atuaram e continuam atuando no cenário musical paraibano, reproduzindo em outras instituições o ensino ministrado no Colégio. Particularmente é o caso da professora Therezinha Perazzo que nos narrou que tudo o que aprendeu na instituição lhe serviu para a carreira de professorado exercida na Escola de Música Anthenor Navarro, a partir da década de 1980.

Em 1956, a Madre Inviolata, que passou a ser a coordenadora das atividades musicais do Colégio Santa Rita, convidou D. Therezinha para ensinar na escola. Ainda por terminar o Curso Pedagógico, a professora D. Therezinha passou a ensinar aos sábados para as juvenistas, dando continuidade aos métodos e metodologias que eram adotados no Colégio desde quando iniciou a sua formação: “[...] *Era bom, porque me desenvolveu muito, muito. Eu ainda tive um, um ensinozinho de órgão, harmônico também né? Com Madre Inviolata.*” (Therezinha Perazzo da Nóbrega, 2011).

Em 1962, a partir de iniciativa de Madre Inviolata, D. Therezinha regularizou a situação de docência ao tornar-se professora estadual a disposição do Colégio Santa Rita. (Ver imagem 10 e 12).

[...] do Estado. Porque antes, elas me pagavam particular também. E, após Em 62 eu fui nomeada por Pedro Gondim, para professora ... do colégio de Areia. Ai eu ensino no Colégio, aí eu fiquei lá, ensinando [...] (Therezinha Perazzo da Nóbrega, 2011).

Sobre a rotina das aulas de música da professora Therezinha, destacou esta, que as mesmas começavam às 13 horas da tarde, enquanto que as aulas de piano e acordeão iam até às 15 horas, quando todas as atividades eram suspensas para um breve intervalo de 20 minutos, e era oferecido um lanche. Às 15h20, todas as alunas e professoras se dirigiam à sala para dar continuidade as atividades de música. Algumas vezes, as alunas iam ensaiar com os grupos nas aulas de prática de conjunto, outras, iam para as aulas individuais. Geralmente após os ensaios em grupo D. Therezinha dirigia-se a sua classe de música onde voltava para as atividades individuais. Possuía por volta de treze alunas entre meninas e moças, inclusive alunas de outras partes do estado e até de Recife.

Eu ensinava a tarde todinha, todinha. Às três horas era o lanche e três e vinte, a gente ia ensaiar à quatro mãos, música à quatro mãos. Era, música à quatro mãos de Haydn, de Beethoven, de quem mais meu Deus? era... de...eram tantas..., eram lindas as músicas. Muito bonitas. E eram acompanhadas de violino também. De violino, de viola. [...] (Therezinha Perazzo da Nóbrega, 2011).

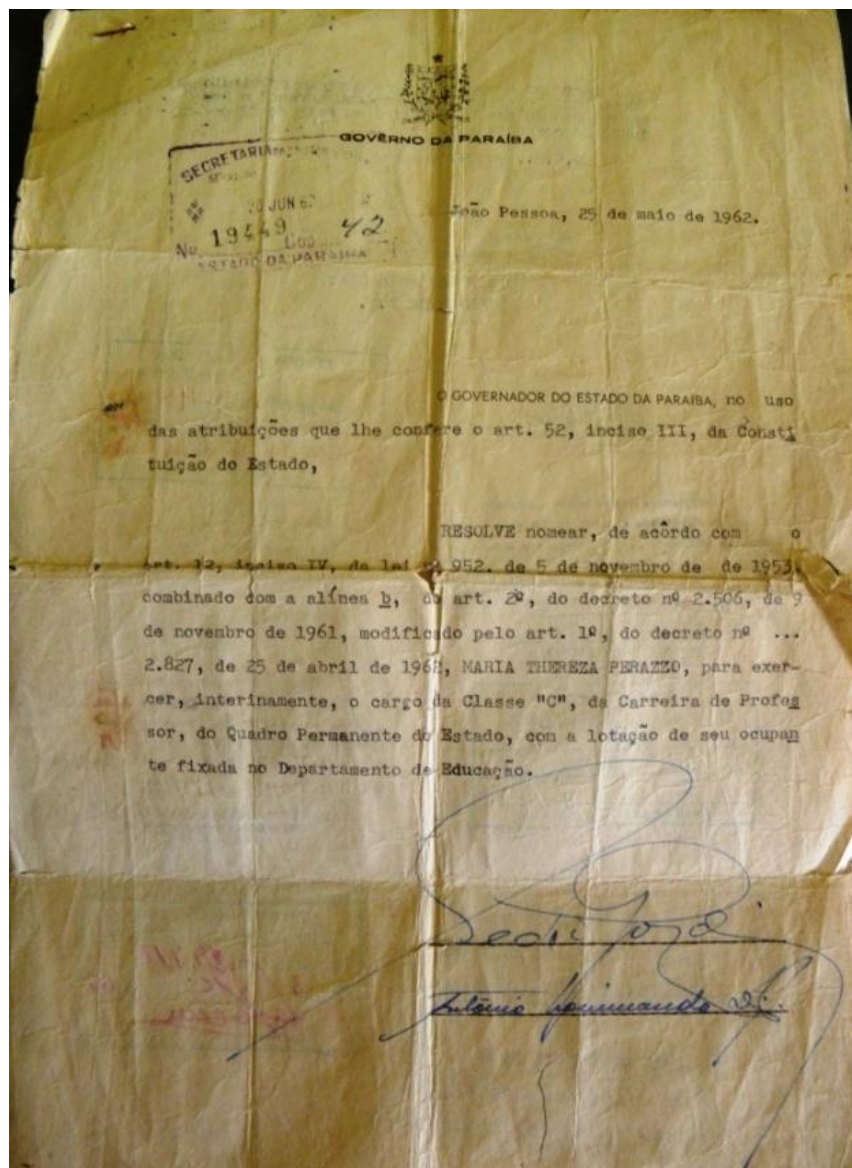


Imagem 10. Documento de nomeação da professora pelo Estado.

Fonte: Acervo pessoal de D. Therezinha Perazzo da Nóbrega.

Os métodos e as obras musicais empregadas por D. Therezinha no ensino no Colégio eram aqueles que também foram utilizados pelas freiras, durante a sua formação, traduzindo assim uma tendência de reprodução do ensino e dos métodos pela imitação. Alguns destes já foram mencionados anteriormente, porém, aqui destacamos, mais especificamente, àqueles que emergem na lembrança da professora e que se tornaram importantes na sua carreira de professorado, são eles: Beyer; Czerny - *Primeiro Mestre de Piano*; o Francisco Russo - *Método Infantil*; Hanon - *O Pianista Virtuoso*; Pischka - 48 Exercícios Progressivos; Félix Couppey - *ABC do Piano: método elementar e*

progressivo; H. Wohlfahre - O amigo das crianças para piano à 4 mãos op.87. Entre as obras, citamos de J. S. Bach - *O Pequeno Livro de Anna Magdalena Bach e Invenções à 2 e 3 vozes*; de M. Clementi - *As 12 Sonatinas*; de Chopin - *A Valsa do Adeus* entre outras obras; de Ernesto Nazareth - *Remando*, Odeon. Além das obras de Francisco Russo, de Sttreabook e as peças: *La violetta* e *Alla Stella confidente* entre outras. Reproduzimos a capa de um dos métodos exposto acima, que se encontra, conforme podemos observar, na imagem abaixo.

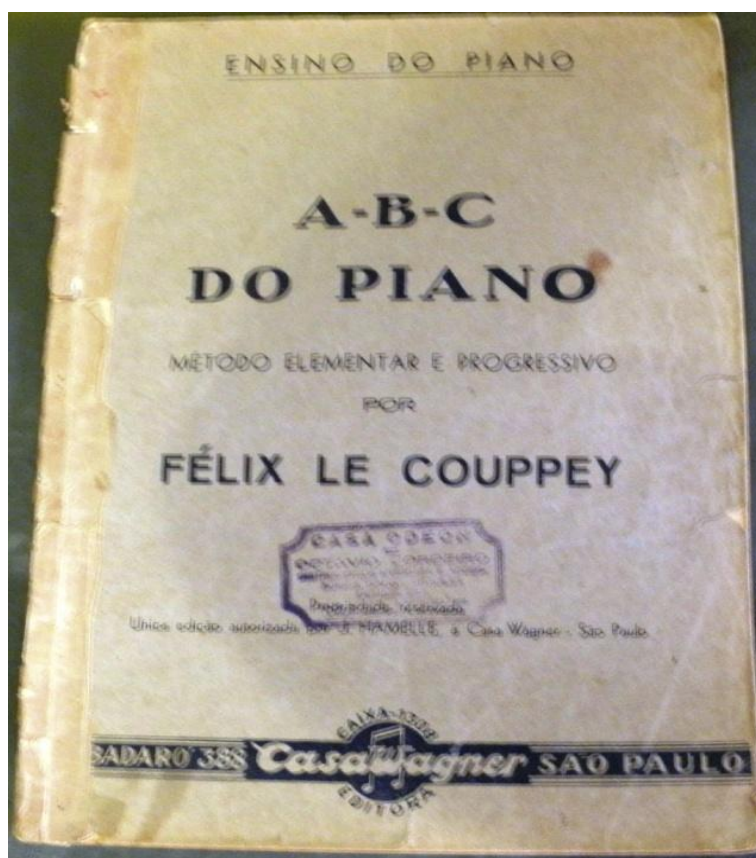


Imagem 11. Capa do ABC do Piano, de Félix Couppey, s/d.

Fonte: Acervo pessoal de D. Therezinha Perazzo da Nóbrega.

D. Therezinha nos relatou que deixou a docência no Colégio em 1965 porque se casou e saiu de Areia, acompanhando o marido em suas andanças como Agrônomo. Na semana em que casou ainda lecionava no Colégio:

[...] Eu fiquei até 65.[...] Porque foi o ano que eu me casei.[...] Olha, eu nunca sai do colégio.[...] Nunca. Foi. Eu sempre fiquei lá. Então em 65 eu me casei. Em setembro, na semana em que

eu me casei eu ainda ensinava no colégio, sabe?. E saí já na mesma semana. Olha os cadernos, como eram interessantes.... Muita coisa... [...] (Therezinha Perazzo da Nóbrega, 2011).

No mesmo ano a professora Therezinha foi designada para lecionar no Acampamento Federal de São Gonçalo do Município de Souza, conforme podemos observar no documento abaixo.

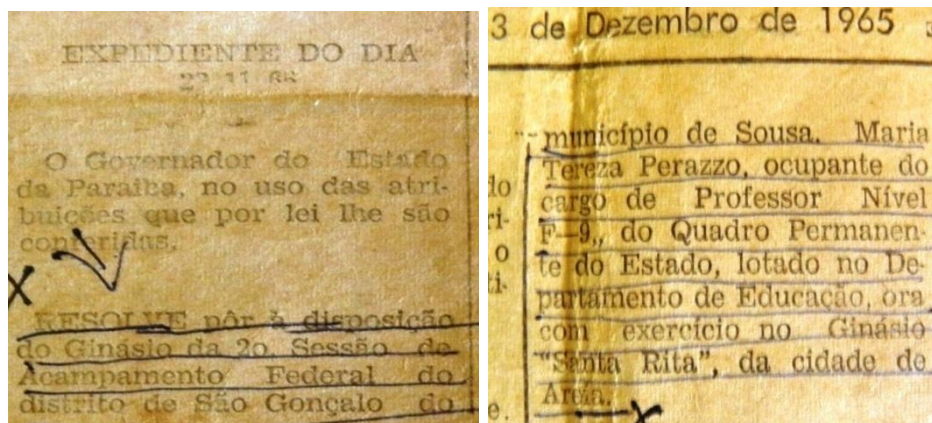


Imagem - 12. Fragmento do Diário Oficial onde podemos observar os termos da nomeação e lotação da professora no Colégio Santa Rita, em 1965.

Fonte: Acervo pessoal de D. Therezinha Perazzo da Nóbrega.

3.2.3 - Os espaços de ensino e para as *performances* musicais do Colégio

O espaço físico do Colégio de Areia, instituição de muito prestígio, possuía instalações adequadas ao funcionamento das disciplinas oferecidas. Havia uma constante preocupação das freiras em ofertarem o melhor para a educação das moças da elite local. Por essa razão, o Colégio passou por inúmeras reformas a fim de oferecer as melhores condições para o funcionamento do externato e internato.⁵¹

As instalações para o ensino e exercício das atividades musicais comportavam lugares específicos de ensino, de estudo e de prática de ensino individual e em grupo. As salas de aulas para o ensino de música - ensino

⁵¹ Minuciosa análise, na perspectiva foucaultiana, sobre uso disciplinar e pedagógico do prédio do Colégio Santa Rita, foi elaborado por Correia (2010).

instrumental - possuíam cada uma delas um piano onde as alunas recebiam as instruções musicais e onde podiam também estudar. Apesar de ser externa, a professora Therezinha Perazzo nos narrou que passava quase o dia todo no Colégio, indo apenas almoçar em casa, uma vez que não possuía um piano em sua residência para estudar. *“Eu estudava no Colégio mesmo. [...] Eu passava o dia quase todo no Colégio. Porque depois, Madre Inviolata me chamou pra ensinar no Colégio.”* (Therezinha Perazzo da Nóbrega, 2011).

Segundo D. Therezinha, havia muitas salas de música no Colégio, umas poderiam ser utilizadas para o ensino e o estudo individual, além dos ensaios de prática de conjunto. Outras, eram lugares que comportavam os ensaios de grandes agrupamentos de moças. Eram utilizados para os ensaios das peças teatrais, os ensaios de canto coral, as aulas de teoria e aulas de solfejo coletivas. A referida professora quando passou a lecionar na instituição recebeu uma sala individual de piano onde passava horas e horas desenvolvendo as atividades que lhe eram destinadas.



Foto 13. Pátio interno do Colégio Santa Rita, em Areia.

Fonte: Site do Colégio Santa Rita, acesso realizado em 11/04/2012.



Foto 14. Espaço que servia aos ensaios em grupos e também para as apresentações.

Fonte: Site do Colégio Santa Rita, acesso realizado em 11/04/2012.

No que concerne as *performances* musicais que aconteciam no Colégio Santa Rita, podemos dizer, que além de sua função diletante, serviam também como parte de um sistema de avaliação das alunas. A apresentação do conteúdo apreendido pelas educandas era exposto para a comunidade e familiares das moças e normalmente aconteciam em ocasiões especiais, como nas festas de formatura, datas comemorativas e festivas, a exemplo do Natal e do Dia das Mães. Todavia, não havia um lugar destinado às performances artísticas, como um teatro, por exemplo. Como aluna, D. Therezinha recorda-se de haver sempre audições para a apresentação das músicas estudadas. Geralmente eram músicas e bailados para datas comemorativas,

[...] como o dia das mães. O dia de Santa Rita, que era a padroeira. Ela preparava também uma festa, uma obra de arte para uma pessoa que vinha do Rio de Janeiro, veio até um presidente uma vez, para quem nós nos apresentamos né? [...] (Therezinha Perazzo da Nóbrega, 2011).

Assim sendo, as audições e festas civis e religiosas, bem como as de formatura aconteciam nos salões do próprio Colégio ou no Claustro do

Convento, uma vez que somente, em 1967, é que foi inaugurado o Auditório.⁵² Eram momentos musicais de *performances* em grupos: piano e violino; piano e viola; violino, acordeão e piano; flauta, escaleta, acordeão e piano; piano à quatro mãos; ou grupo de vozes; o que não impedia que se apresentassem também individualmente, mas era mais difícil este tipo de *performance* pianística.

A professora Therezinha ressaltou em suas narrativas que realizou muitas *performances* de piano a quatro mãos, principalmente com uma colega de nome Mirones, mas, também, com Mirian e Sílvia Perazzo.

[...]Era da nossa turma, contemporâneas, né? E... tocava também com...quem mais? Com Sílvia Perazzo, eu toquei também a quatro mãos. E os violinos acompanhavam, né?. E quando haviam as dramatizações, no fim do ano, então elas preparavam aquelas músicas com antecedência... porque as alemães, são muito prevenidas, não é? São como japoneses. (risos). No mês de agosto, a gente começava logo a ensaiar [...] ensaiava duas vezes por semana. Então as três horas a gente lanchava, as três e vinte já começava a ir para a sala de madre Inviolata, para o ensaio... até quatro horas. De quatro horas em diante eu continuava com minhas aulas. Porque a gente passava o dia todinho no colégio, né? (Therezinha Perazzo da Nóbrega, 2011).

As *performances* musicais muitas vezes estavam conjugadas à dança. Eram comuns os bailados na instituição e representavam uma marca diferenciada das práticas educativas musicais patrocinadas pelas freiras de Areia, que combinavam elementos da cultura europeia e brasileira. Na imagem 13 podemos visualizar um programa de recital, que foi organizado para a comemoração da visita da Superiora Provincial e do Frei Geraldo Post, capelão e professor. Observemos que foi programado vários tipos de apresentações, intercalados por autores estrangeiros e dois jograis e um coro a 3 vozes sobre as obras de Cecília Meireles e Fagundes Varela.

⁵² Informações obtidas no site do Colégio acessado em 11 de abril de 2012.

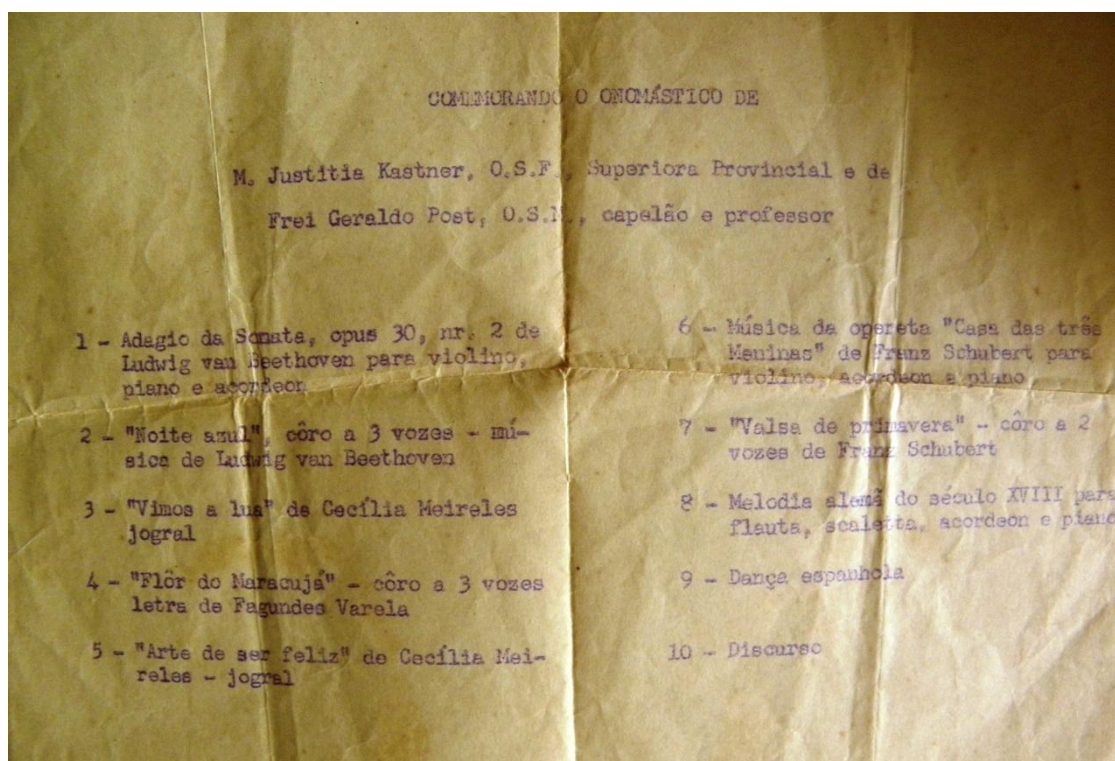


Imagem 13. Uma Programação de Recital, provavelmente de fins da década de 50, s/d. O único que restou no acervo particular da professora Therezinha Perazzo.

Além das atividades musicais exercidas no Colégio sob a direção de Madre Inviolata, tinha também o canto exercido nos corais e os bailados. Os bailados exerciam um verdadeiro fascínio sobre D. Therezinha, conforme nos relatou. Compunham-se de danças clássicas que eram acompanhadas de música de compositores eruditos. Às freiras alemãs cabiam os ensaios e os acompanhamentos ao piano dos bailados sendo que cada freira ficava responsável pela preparação de partes destes programas lítero musicais. Para estes, a sistemática de aprendizado previa ensaios organizados por partes, nas quais a Madre Luminares ficava encarregada, de por exemplo, levar as crianças para o pátio da escola e, dia a dia, ensinar partes do bailado, que depois de aprendidos pelas meninas eram postos à prova sob os olhares de Madre Inviolata, que as acompanhava ao piano e ou violino completando o conjunto musical. Cabia a freira, ainda, musicalizar os textos apresentados nas audições de formatura. Também era responsável pela preparação de outras festas que aconteciam na cidade de Areia, quando se precisava da música. Madre Reverenda, por sua vez, trabalhava o coral e o coro falado; Ir. Siegfrieda assumia também os ensaios das cenas dramáticas, geralmente com recitais e

coro falado; Ir. M. Irmholfs (Eleonore) Brumm e Ir. M. Illuminaris assumiam os bailados e danças; Ir. M. Rafaela Hitzler e Ir. Eleonore trabalhavam na confecção dos cenários e idealizavam os trajes.

As festas de formatura das normalistas eram famosas e se tornavam não raras vezes em momentos de culminância das atividades artísticas do Colégio. Encontramos no *site* do Colégio Santa Rita informações mais detalhadas a respeito dessas festas, a relação dos temas de cada turma e de cada festa organizada pela instituição, desde o ano de 1943⁵³.

Os títulos das festas são quase sempre muito sugestivos e nos revelam aspectos de momentos sociopolítico e culturais que estavam sendo vivenciados pelo Brasil à época, como, por exemplo, o tema da festa de 1943: “Tudo pelo Brasil”. Lembremos, pois, que o título fazia todo o sentido uma vez que naquele ano o Brasil estava em plena ditadura varguista, ou melhor, no Estado Novo. Período marcado pelo nacionalismo exacerbado.

De forma semelhante percebemos em relação ao ano de 1970, cujo tema “O homem a procura de paz” foi escolhido pela turma de formandas. Parece irônico, mas tratava-se também de um momento em que o Brasil encontrava-se no auge da Ditadura Militar. Em 1960, ano que a professora Therezinha Perazzo se formou, o tema da festa (Ver imagem 14) foi “Lindóia, a Bela Adormecida Brasileira” e o Bailado “Campone”. Segundo a referida professora esse título fez alusão ao estado de adormecimento do Brasil, como retrata

⁵³ Os temas são: 1943 – “Tudo pelo Brasil”/ Cena Dramática: “Na encruzilhada da vida”; 1944 – Bailando e poesias, glorificando as belezas da Primavera; 1945 – “Sursum”/ Bailado interpretando o tema; 1946 – “Labor omnia vincit”/ Bailado de flores e abelhas, interpretando o tema; 1947 - “Pro Brasília fiant eximia” / “Tudo pelo Brasil” Recitações; 1948 - “Psallite Domino cum cothara” / “Louvai ao Senhor ao som de cítara / Bailado interpretando o tema; 1952 - “A luz nas trevas brilha”/ Cena Dramática: “Nas asas da luz /Bailado do Sol, interpretando o tema”; 1954 - “Liberdade, Liberdade, abre as asas sobre nós”/ Cena Dramática: “Liberdade, santa amada”/ Bailado Escravidão Independente; 1955 - “Que as mães glorifiquem a Pátria”/ Cena Dramática: “A canção das Mães” / Bailado “A Mãe do belo amor”; 1956 – Coro Falado: “Cantai ao nosso irmão, o Sol”; 1957 - “As estrelas aspirai, aspirai as alturas”/ Cena Dramática: “A lenda da Vitória Régia”; 1958 - “E acendei as chamas nos pátrios altares”/ Bailado das Vestais interpretando o tema; 1959 - Cena Dramática: “Pindorama, Terra de Santa Cruz”; 1960 - Cena Dramática: “Lindóia, a Bela Adormecida Brasileira”/ Bailado: Campone; 1961 - Cena Dramática enfocando a submissão ao Decálogo; 1962 - “Cantai Salmos ao Senhor”/ Cena Dramática: “Lenda de Persival”; 1963 - Cena Dramática: “As estrelas, enfim, falaram” do conto alemão “Sternta”; 1964 - Cena Dramática: “Cinderela somos nós”; 1965 - Cena Dramática: “Branca de Neve” de Dom Marcos Barbosa; 1966 - “Labor Omnia Vincit”/ Cena Dramática: “No Nordeste”; 1967 - Auto: “Ordem e Progresso”; 1968 - Cena Dramática: “Tobias e Sara” extratos do drama de Paul Claudel; 1969 - “E vem ninguém para despertar a consciência desta criança, a sua imoral”/ Cena Dramática: “A Professora”; 1970 - “O homem a procura de paz”/ Cena Dramática: “A figueira feliz” extrato da peça de Martim Descalzo.

também o título da capa do convite de formatura intitulado "Verde pátria acorda! teus filhos clamam por ti" (Ver imagem 15).

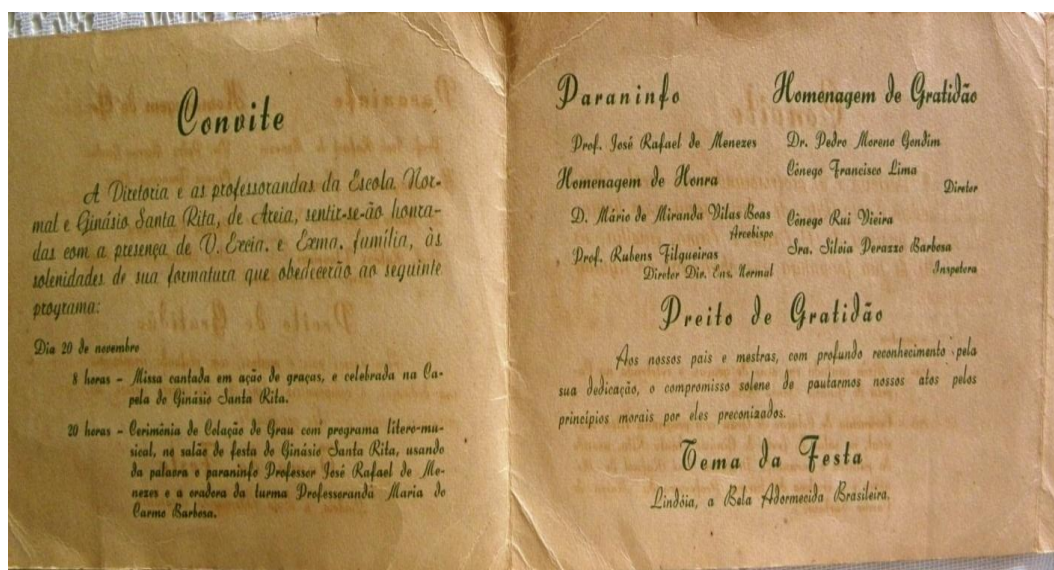


Imagem 14. Convite de Formatura do Curso Normal, em 1960, do Colégio Santa Rita.

Acervo particular da Professora Therezinha Perazzo.



Imagem 15. Capa do convite de Formatura do Curso Normal, em 1960, do Colégio Santa Rita.

Acervo particular da Professora Therezinha Perazzo.

Ainda sobre o ano de colação de grau de D. Therezinha Perazzo, temos abaixo uma bela foto, na qual podemos observar o esmero do vestido, bem como os delicados adornos (brincos, colar, pulseira, *trouce*) da formanda, preparada para o baile de formatura da futura professora de piano.



Foto 15. Formatura do Colégio Santa Rita, em 1960.
Acervo particular de D. Therezinha Perazzo.

Desejamos concluir este capítulo ressaltando que o que nos norteou nesta discussão, aqui empreendida, foi o conceito de *cultura escolar* da qual nos apropriamos e que entendemos ser um aspecto extremamente relevante no sentido de construirmos uma história de uma disciplina escolar, qual seja: o ensino de piano, no contexto de dois colégios confessionais paraibanos que muito contribuíram, a partir da ação educativa implementada por algumas de suas professoras, para a constituição de uma tradição escolar. Tradição que, apesar de todos os percalços e dificuldades, auxiliaram no processo de configuração da educação musical paraibana.

CAPÍTULO IV

ESCOLAS PARTICULARES DE PIANO NA PARAÍBA

No capítulo anterior deste trabalho nos detemos em analisar as experiências de ensino musical e, mais particularmente, sobre o ensino de piano em dois importantes colégios confessionais paraibanos. Neste capítulo nos deteremos em discutir as experiências ocorridas acerca do ensino musical e de piano processadas nas escolas particulares do professor Gazzzi de Sá e das professoras Carminha Gouveia e Zulmira Botelho. Para tanto, utilizaremos as memórias da professora Therezinha Avellar de Aquino⁵⁴ e de Glenda Jorge de Oliveira Romero, como principal base documental deste capítulo.

A professora Therezinha Avellar de Aquino logo nos relatou que na década de 1930, em João Pessoa, existiam três cursos de música que eram os mais conhecidos, quais sejam: A Escola de Piano Soares de Sá e, posteriormente, Escola de Música Anthenor Navarro, dirigida por Gazzzi de Sá; a Escola de Música Guiomar Novaes, administrada por Carminha Gouveia e a Escola de Música Santa Cecília onde ocorria o curso de piano dirigido por Zulmira Botelho.

[...] Era escola de música, a dela. Como é que ela chamava a escola? Guiomar Novais. Escola de Música Guiomar Novais. Agora eram escolas particulares.[...] aí, tinha uma Zulmira Botelho, também tinha uma escola de música. Eram, acho que, as principais. E dona..., ao lado disso, tinha dona Luzia e professor Gazzzi. Era professor Gazzzi, né? Primeiro, o principal. Era escola de música...já era... Acredito que já era Anthenor Navarro. Depois é que eu passei a estudar com dona Luzia, o piano e depois com o professor Gazzzi [...] (Therezinha Avellar de Aquino, 2011).

Tais informações são constatadas também na carta escrita por Luzia Simões Bartolini; e que foi apresentada de forma inédita no trabalho de SILVA (2006, p. 279).

Luzia Simões Bartolini nasceu em 1911 na vila de Araçagi, município de Guarabira, educadora, regente e professora de piano, teve sua formação realizada em João Pessoa no Colégio Nossa Senhora das Neves, e os estudos de música e piano iniciados com o professor Gazzzi de Sá. A professora de

⁵⁴ Entrevista concedida em 2011.

música atuou em instituições como a Escola de Música Anthenor Navarro, Liceu Paraibano, Escola Técnica Federal, Escola Normal, Colégio Pio X, nos Grupos Escolares Thomás Mindello e Antônio Pessoa, e no Colégio Nossa Senhora das Neves. Exerceu profunda influência nas ações musicais na Paraíba, estando à frente de muitas iniciativas para a implantação e consolidação do ensino de música. Faleceu em 1978, aos 67 anos de infarto do miocárdio. (ARRUDA; MENDES; SILVA; VASCONCELOS, 2012, p. 197 - 210).

Retornando ao tema relativo à escola, além das três, acima mencionadas, encontramos em nota no jornal *A União* alusão à outra escola particular primária que possuía ensino musical, não era, ao que tudo indica, uma escola especializada para o ensino de música, como os três cursos referenciados acima. Apesar disso, esse curso merece nossa menção, pois possuía o ensino de piano que era ministrado pelas professoras Margarida M. de França Navarro e Eurydice Salles Pereira, ambas haviam sido “tituladas” pelo Colégio Nossa Senhora das Neves, conforme indica anúncio abaixo reproduzido (imagem 16). Tal particularidade da formação das referidas professoras nos remete ao ensino pianístico realizado nos colégios confessionais e, ao surgimento de professoras e cursos particulares a partir dessas formações, conforme analisamos no capítulo anterior.⁵⁵

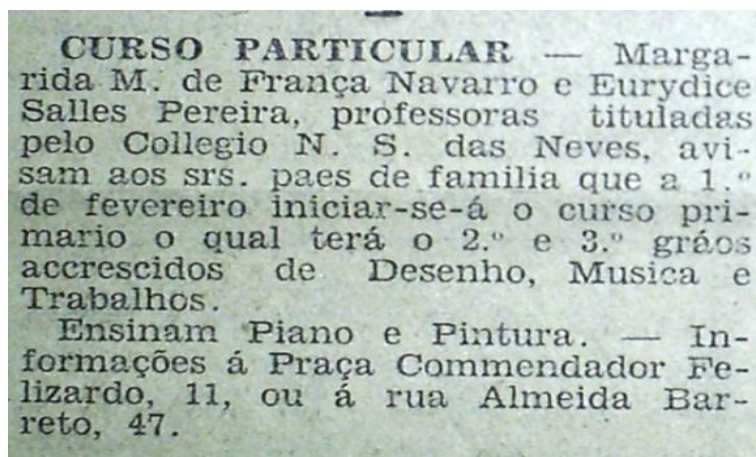


Imagem 16. Anúncio de Curso Particular, no Jornal A União de 1934.

Fonte: Acervo digital do Grupo de Estudos e Pesquisas História da Educação da Paraíba - HISTEDBR-PB. Subprojeto: História das Instituições Educacionais e Escolares na Paraíba republicana, coordenado pelo Prof. Dr. Antonio Carlos Ferreira Pinheiro.

⁵⁵ Temos também a informação que na cidade de Princesa, localizada no sertão paraibano nos anos de 1930-40 existia uma escola de música particular, mas que recebia subvenção de recursos públicos para a sua manutenção e pagamento do maestro que dirigia a Banda da cidade. Cf. em Advíncula (2012).

As escolas particulares de música e, especialmente, as de piano foram pouco a pouco ganhando importância no cenário educacional paraibano, passando a ocupar um lugar de destaque na formação especializada do músico instrumentista, particularmente do público feminino. Em contraposição a esse fato, os colégios confessionais, paulatinamente, ou foram fechando as suas portas, ou foram perdendo o lugar de destaque que tinham. Muitos, no entanto, como o Colégio Santa Rita, permaneceram ofertando o ensino musical e instrumental.

Nesse sentido, queremos ressaltar que sem as escolas particulares, confessionais ou não, pouca coisa teria sido realizada na Paraíba no campo da música. Para tanto, faz-se necessário adentrar nas inúmeras facetas do ensino musical desenvolvido por estas entidades, inclusive nas entidades particulares que, apesar de não estarem formalizadas, reproduziram também, não raras vezes, práticas de ensino já consagradas no Brasil. Tais práticas, se consolidaram e a forma de ensinar realizada por esses/as professores/as particulares deram as conformações básicas da educação pianística paraibana, inclusive a dos cursos oficiais. Há, portanto, um laço que une esses cursos particulares aos que foram sendo oficializados, inclusive com os futuros cursos de música da Escola de Música Anthenor Navarro e da Universidade Federal da Paraíba, aspectos aos quais nos deteremos nos capítulos 5 e 6 deste estudo.

4.1- De Curso de Piano Soares de Sá à Escola de Música Anthenor Navarro: Gazzini de Sá - o mestre da música na Paraíba.

Fundada em 1929, por Gazzini de Sá e sua esposa, Ambrosina Soares de Sá, com o nome de Curso de Piano Soares de Sá, a hoje conhecida Escola de Música Anthenor Navarro (EMAN) desenvolveu uma trajetória de ensino musical na cidade de João Pessoa, sendo institucionalizada na década de 1950. Silva (2006) expõe, em sua tese de doutorado, a trajetória dos espaços por que passou esta Escola, desde a época em que foi fundada. Relata que em seus primórdios a escola de música era um curso particular frequentado pelos filhos das famílias da alta sociedade paraibana. Funcionou, inicialmente, na própria residência do professor Gazzini de Sá, que ministrava aulas de piano,

coral e teoria musical secundado por Ambrosina Soares de Sá, que ficava encarregada de ministrar aulas de piano, coral e dança.



Foto 16: Em 1929, Professor Gazzi de Sá e D. Santinha rodeados por alunos.

Fonte: RIBEIRO, 1977b, p. 31.

Apesar do estudo realizado por Silva (2006) apontar que a criação do curso ocorreu no dia 06 de outubro de 1929, temos a informação de que a sua primeira audição de piano, no Salão Nobre da Escola Normal, havia sido realizada já em 16 de maio de 1925, segundo nota publicada no *Jornal A União* e reproduzida por Ribeiro (1977b, p. 43). Outra informação que temos refere-se à audição, na qual Gazzi de Sá apresentou suas alunas, em atividade que foi realizada no salão principal do Sport Club Cabo Branco, conforme podemos observar no programa a seguir (Ver imagem 17).

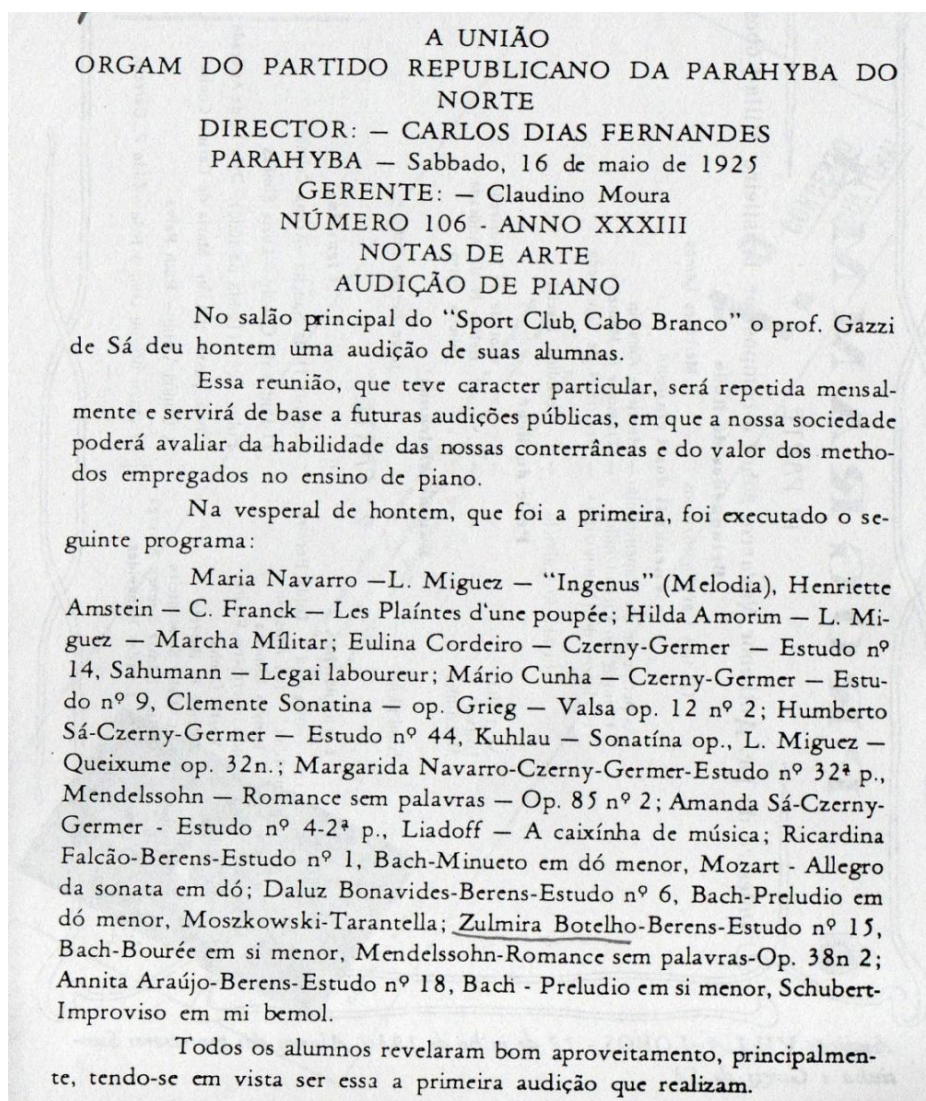


Imagem 17. Programa de piano das alunas de Gazzi de Sá de 1925.

Fonte: Ribeiro (1977b, p. 43).

A perspectiva de Gazzi era apresentar suas alunas mensalmente com o objetivo de expor as habilidades técnicas desenvolvidas por elas, como também, validar o emprego dos métodos utilizados para o ensino de piano. Nesta audição, do dia 16 de maio constatamos que as suas alunas eram iniciadas nos autores (românticos) do pianismo do século XIX, como por exemplo, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Grieg, César Franck, Leopoldo Miguez entre outros autores⁵⁶.

⁵⁶ Entre os autores brasileiros, destaca-se Leopoldo Miguez (1850-1902), compositor, violinista e regente brasileiro nascido em Niterói, autor do Hino da Proclamação da República. Foi nomeado diretor do Instituto Nacional de Música permanecendo no cargo até sua morte. Suas obras retratam o romantismo brasileiro.

Nesse sentido, Gazzi disseminou na capital pessoense o gosto pelo pianismo, aspecto esse que discutiremos de forma mais detalhada no capítulo V deste trabalho. Tal tendência em supervalorizar o instrumento piano e o repertório que lhe caracteriza, aconteceu em diversas partes do país. Em São Paulo ficou conhecida como “pianolatria”, termo cunhado por Mario de Andrade para representar a “febre” por este instrumento musical naquele estado, como já mencionamos no capítulo II.

Na Paraíba, de certa forma, Gazzi de Sá foi um desbravador, visto que antes dele, como relatamos nos capítulos II e III, pouca coisa havia sido realizada no campo musical, à exceção dos preceptores imigrantes e de suas escolas, entre as quais com destaque para o Instituto Spencer, e pela atuação da professora de piano Maya Fauser, que também foi tutora de Gazzi.

Entre as alunas do programa de recital acima apresentado, podemos destacar Zulmira Botelho que se tornou professora e diretora da Escola de Música Santa Cecília, conforme veremos um pouco mais adiante. Zulmira aparece tocando um estudo nº15 de *Berens* e uma *Bourré em si menor* de J. S. Bach.

Observamos, portanto, no decorrer dessa pesquisa que os nomes de destaque que contribuíram para formar as bases do ensino de piano em João Pessoa, fizeram parte do círculo de atuação do professor Gazzi de Sá. Por outro lado, a influência de Gazzi passou pelo bom relacionamento que tinha com figuras importantes do Governo do Estado, como por exemplo, Anthenor Navarro, que havia sido seu amigo de infância. Tudo nos faz crer que com a ajuda do interventor da Paraíba o seu Curso particular passou a ser escola e, quase foi oficializado em 1930 (RIBEIRO, 1977b, p. 16) ⁵⁷.

⁵⁷ A renomeação do Curso para Escola de Música Anthenor Navarro se deu para homenagear o seu amigo, que sofrera morte trágica em consequência de um acidente de avião. Anthenor Navarro foi político e interventor de Getúlio Vargas, na Paraíba, na década de 1930.

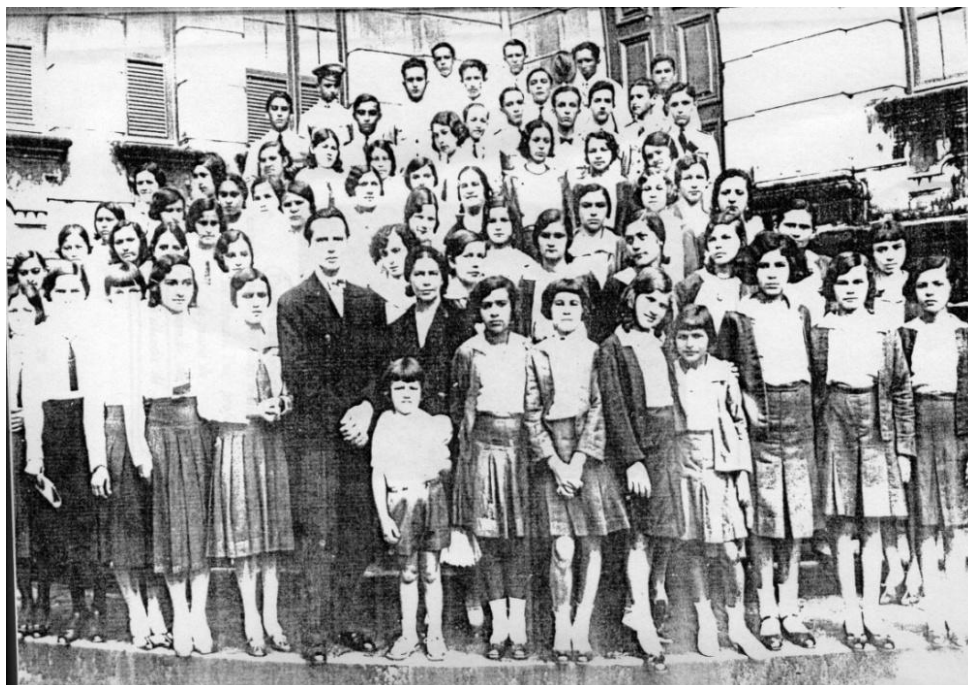


Foto 17: Em 1932, Gazzi de Sá e D. Santinha ladeados por alunos de sua Escola, da Escola Normal e do Lyceu Paraibano que formaram um coro para a apresentação da Missa de Réquiem de Perosi realizada em homenagem ao 2º aniversário de morte de João Pessoa.

Fonte: RIBEIRO, 1977b, p.33.

A mudança de nome do Curso Soares de Sá para Escola de Música (imagem 19), ainda na década de 1930, visava dar maior visibilidade e *status* ao curso de piano, trazendo à tona o pensamento que moldava a instituição nascente que era baseada no modelo de Conservatório Musical. Mesmo assim, podemos visualizar já nos programas de 1925 e 1930, essa perspectiva conservatorial, ou seja, antes mesmo da criação da Escola de Música Anthenor Navarro.

Além disso, podemos constatar, a partir do programa de 1930, (imagem 18) o fulgor nacionalista que tomaram as artes de uma maneira geral, após a Semana de Arte Moderna de 1922, que propagou por todo o Brasil compositores brasileiros, a exemplo de Villa Lobos. Ainda sobre a audição realizada pelo então Curso Soares de Sá em homenagem à Villa Lobos, no dia 12 de junho de 1930⁵⁸, podemos destacar duas alunas da Escola recém fundada, quais sejam: Arimar Coimbra e Luzia Simões, que tocaram na segunda parte do programa as Cirandas de Villa-Lobos, *Senhora Dona Sancha*

⁵⁸ Essa audição contou com a participação de Anthenor Navarro, amigo de Gazzi de Sá, que proferiu palestra sobre Villa Lobos.

e o *Pastor de Canahy* respectivamente (Ver Imagem 18). A professora Arimar Coimbra se tornou a tutora de uma de nossas entrevistadas, a professora de piano Glenda Jorge de Oliveira Romero e, Luzia Simões veio a ser a diretora da Escola a partir da década de 1950.

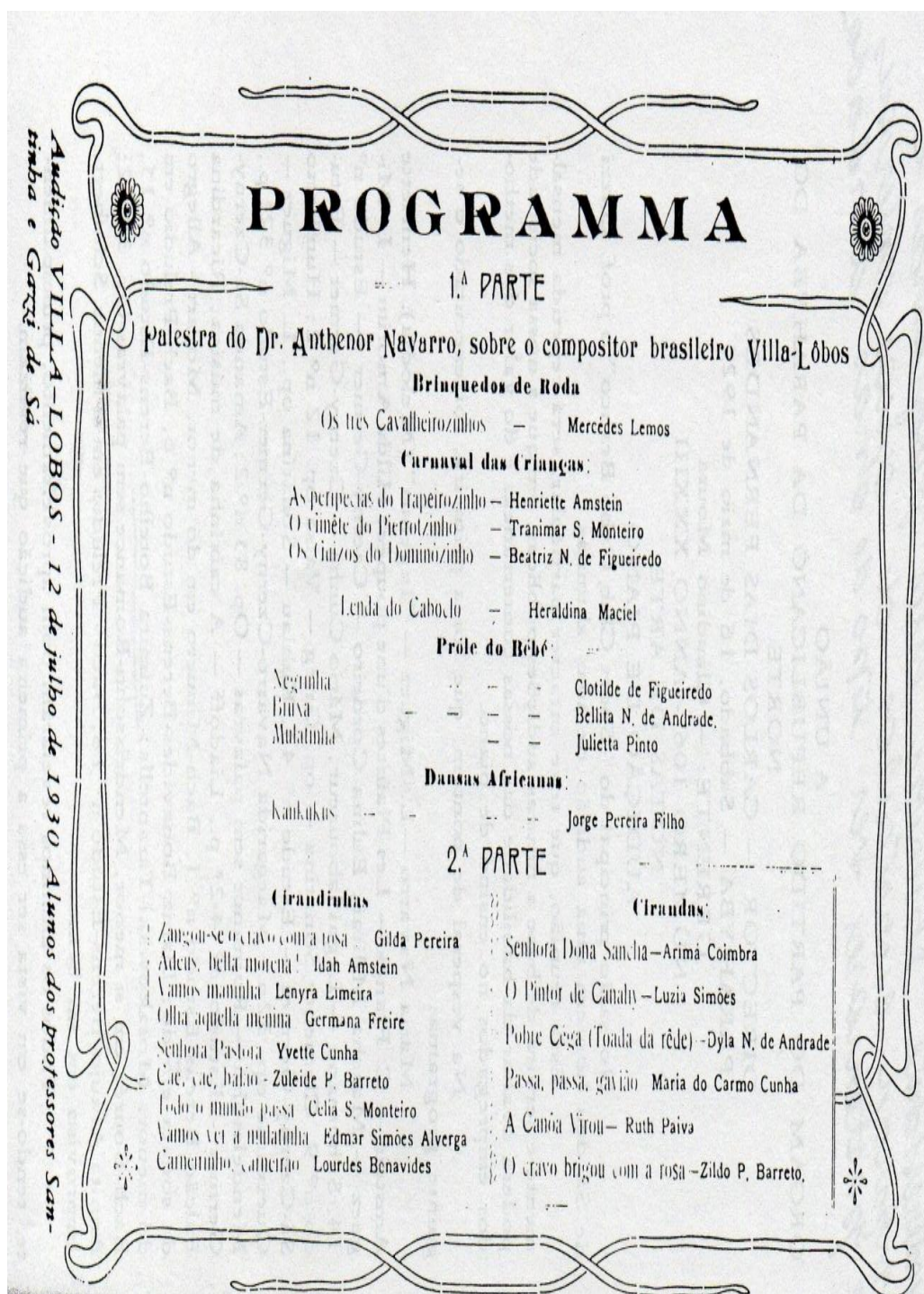


Imagem 18. Programa de recital realizado pelo Curso Soares de Sá, em julho de 1930.

Fonte: RIBEIRO (1977b p. 44).

Tanto nos programas anteriores, como no de 1931 (imagem 19), ano em que o Curso passou a aparecer como Escola nos programas musicais, verificamos uma coerente gama de estudos técnicos pianísticos e de autores do repertório erudito adotados, inclusive, nas programações de grandes conservatórios de música existentes no Brasil, como por exemplo, o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo que determinava em seu Programa do Ensino de Piano a utilização de autores similares aos adotados pela Escola, como podemos constatar no exemplar do programa apresentado por Amato (2004, p. 306-322) em sua tese de doutorado.

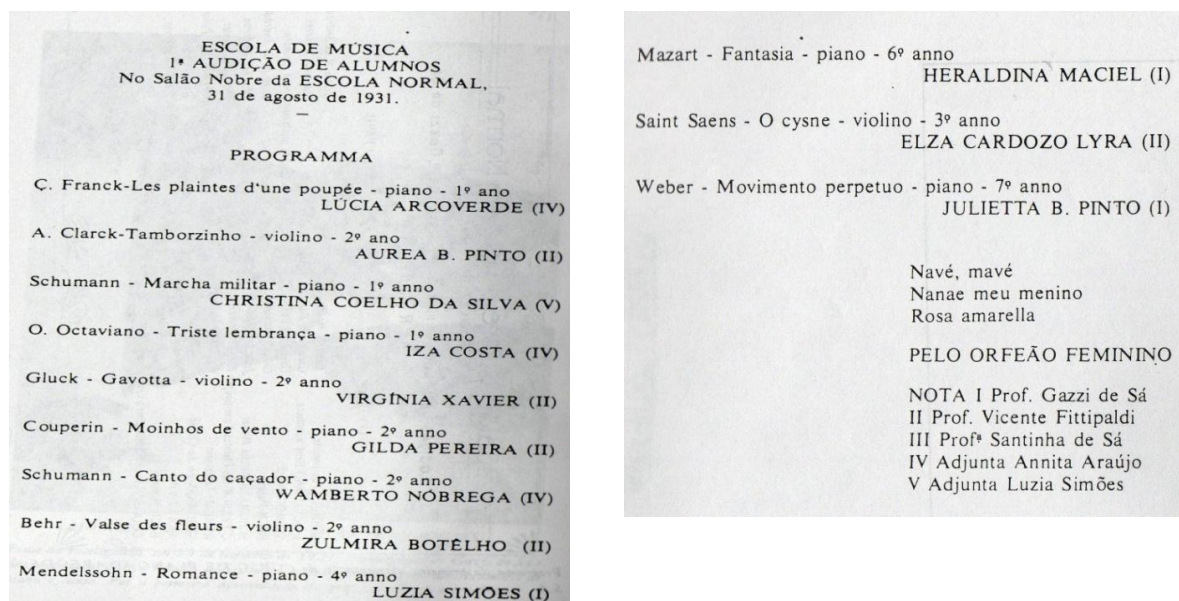


Imagem 19. Programa de 1931 em que a denominação de Escola passa a ser adotada.

Fonte: RIBEIRO (1977b, p. 45-46).

Embora fosse professor de uma escola particular de música, Gazzi de Sá procurava fundamentar a programação de ensino de sua escola em bases sólidas. A sua acuidade na orientação musical aos alunos sempre foi um dos pontos fortes do Curso e/ou Escola, que foi mantida, embora com todas as dificuldades, até se firmar como instituição oficializada e que funciona até os dias de hoje.⁵⁹

Não é nossa intenção mostrar toda a peregrinação que passou a escola até chegar ao prédio atual, no entanto, podemos enumerar alguns lugares apenas, com a intenção de situar o leitor sobre a trajetória dos espaços por que passou a referida instituição⁶⁰. Logo, além de ter funcionado na casa dos pais de Gazzi, na Rua General Osório nº164, a Escola ocupou, a casa onde hoje é o edifício mais conhecido como “18 Andares”; ocupou também, a casa de Gazzi na rua General Osório com a Riachuelo, casas alugadas como a da Odon Bezerra, na antiga rua 7 de setembro nº 390, no bairro de Tambiá, além de ter funcionado, precariamente, na residência da professora Luzia Simões, que ficava à Rua Peregrino de Carvalho nº 102⁶¹. Segundo Silva (2006, p. 50),

Era, um ambiente muito pequeno, portanto, impossibilitado de funcionar uma escola de música. Por esta razão, Luzia Simões determinou que cada professora levasse seus alunos para suas casas, onde deveriam ser ministradas as aulas. Luzia Simões também continuou ensinando nesta casa até encontrar um local adequado para o funcionamento da Escola. Percebe-se que, naquele momento, a Escola ficou totalmente dividida, mas, embora estivesse funcionando em espaços separados, mantinha-se como a Escola de Música Anthenor Navarro e não se considerava acabada. A solução para o caso surgiu com o Governador José Américo de Almeida, que tinha muita consideração por Luzia Simões. Ao tomar conhecimento da situação, fez a doação de uma casa à Escola de Música Anthenor Navarro, onde hoje é o edifício dos 18 andares, na rua General Osório. Finalmente, sabe-se que pela segunda vez, a Escola volta para casa onde havia sido a segunda residência dela e a primeira depois que mudou o nome Curso de Piano Soares de Sá para Escola de Música (SILVA, 2006, p.50).

⁵⁹ Desde 1983, funciona precariamente nas dependências do Espaço Cultural - FUNESC.

⁶⁰ Conferir em SILVA (2006) detalhes do funcionamento da Escola de Música Anthenor Navarro, seus locais de funcionamento, etc.

⁶¹ Quando passou a contar com a ajuda de duas professoras auxiliares, alunas de D. Luzia: Isabel Maria de Miranda Burity e Germana Vidal. Estas duas professoras tornaram-se professoras da UFPB quando da formação do Departamento de Música.

Essa casa (localizada na Rua General Osório) serviu de abrigo para a escola por algum tempo e nela a instituição foi oficializada, em 1952. Depois que a escola saiu dessa casa⁶², as aulas passaram a ser ministradas novamente em vários lugares não definitivos, como por exemplo: no salão do Palácio do Governo, na Biblioteca Pública, na Escola Normal (atual Tribunal de Justiça) e na Academia Eptácio Pessoa. Quando a Escola transferiu-se para a casa ao lado da Catedral de Nossa Senhora das Neves (foto 28), foi que conseguiu diplomar a sua primeira turma de Canto Orfeônico, em 1957. (SILVA, 2006, p. 54).

O tão sonhado prédio próprio nunca foi construído apesar de todas as lutas e intervenções de sujeitos que faziam parte da máquina estatal. Mesmo quando a Escola foi oficializada e passou a ser órgão do estado, esta situação não foi modificada, ao invés disso, a situação piorou uma vez que passou a dividir seu pequeno espaço com o Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba, que fora criado no contexto da mesma subvenção.

Nesse sentido, a Paraíba nunca concretizou materialmente (especialmente) o ideal da instituição conservatório, qual seja, a de ter um Conservatório Musical, nos moldes estabelecidos como existia em diversas partes do país, a exemplo do Pará, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, São Paulo, entre outros estados que possuíam instalações adequadas ao seu funcionamento. Apesar disso, a Escola cresceu e depois de institucionalizada passou a diplomar docentes de música tornando-se o principal eixo por onde passavam as atividades musicais do estado, sejam as de caráter didático, como a formação de estudantes e professores, até as atividades de cunho prático, como os concertos realizados pelos discentes e docentes da Escola e, os concertos realizados por artistas renomados que eram trazidos sob os auspícios da Escola de Música.

Todas as quatro colaboradoras de nossa pesquisa, passaram pela Escola de Música Anthenor Navarro, quer seja, como alunas ou como docentes. A importância e a respeitabilidade adquirida por essa instituição levavam as pessoas à procurarem suas instalações para iniciarem ou continuarem os seus estudos musicais. Por muito tempo a EMAN foi a única escola musical da

⁶² A casa foi demolida para ser construído o prédio, que hoje é conhecido por “18 Andares”. Esse prédio é uma importante referência no centro antigo da cidade de João Pessoa.

capital que recebeu total visibilidade pela imprensa local, ao ponto de chegarmos até a pensar que as outras haviam deixado de existir.

Foi na Escola de Música Anthenor Navarro que as professoras de piano, D. Therezinha Avellar, Glenda Jorge de Oliveira Romero e D. Júlia Guerra Nóbrega aprofundaram os seus conhecimentos musicais, encontrando um ambiente profícuo que determinou as suas profissionalizações. Além disso, as três professoras mencionadas acima, além da professora Maria Thereza Perazzo da Nóbrega, passaram a ensinar na referida Escola de Música.

Quanto às professoras Glenda Jorge de Oliveira Romero e Júlia Guerra Nóbrega, já às apresentamos anteriormente. Assim, aqui nos cabe efetivar alguns dados biográficos da professora Therezinha de Lourdes Avellar Aquino que nasceu em João Pessoa, no dia 06 de janeiro de 1933, filha de Antonia Cunha Avellar e de Genebaldo Aristóteles Cavalcante de Avellar. Aos três anos de idade travou contato com o primeiro piano, um instrumento de nacionalidade alemã da marca *Hittler Halle*, que seu pai adquiriu para a família. Foi em 1938, com apenas cinco anos de idade, que começou os estudos de piano na Escola Guiomar Novaes, local onde estudava a sua mãe. A partir dos 15 anos continuou a sua formação na Escola de Música Anthenor Navarro onde se diplomou como professora de Canto Orfeônico e começou a lecionar piano. Se transferiu para Campina Grande, onde fundou um curso particular em sua residência, somente retornando à João Pessoa 10 anos depois. Em 1973, na gestão de Linaldo Cavalcanti, começou a ensinar na UFPB como professora de piano do Curso de Música, aposentou-se em 2003.

Foi na década de 1940, por exemplo, que Therezinha Aquino e Júlia Nóbrega conheceram Gazzzi de Sá e D. Luzia Simões e são dessas duas personalidades as suas lembranças mais marcantes no que concerne aos aprendizados musicais que receberam. Glenda Romero e Therezinha Perazzo relataram que D. Luzia Simões conduziu a Escola de Música com “mão de ferro”.⁶³No próximo item destacaremos algumas passagens dessas professoras, a partir de suas memórias, de quando foram aprendizes da

⁶³Expressão utilizada por mim para destacar o temperamento da professora Luzia Simões, a partir do que foi dito pelas professoras entrevistadas. A entonação da voz, bem como os gestos utilizados pelas mesmas, me conduziram a essa ideia.

música, sob o olhar severo, contudo competente da professora e diretora D. Luzia Simões.

4.1.1 - A EMAN nas memórias das professoras de piano

Ao chegar em João Pessoa, em 1940, D. Júlia Nóbrega continuou a exercer as funções de pianista e de professora particular de piano. Concomitante a essas atividades deu continuidade aos estudos musicais que haviam sido iniciados, em Alagoa Grande, no Colégio Nossa Senhora do Rosário, conforme discutimos no capítulo anterior deste trabalho.

Na Escola de Música Anthenor Navarro recebeu aulas de teoria e solfejo musical do professor Gazzi de Sá. Já em 1945, participou do Coral Villa Lobos que era regido também pelo referido professor (Ver foto 18). Entretanto, foi somente a partir de 1959 que D. Julinha passou a frequentar a Escola de Música Anthenor Navarro como aluna regularmente matriculada. Segundo D. Julinha foi um amigo que a incentivou a realizar estudo mais sistematizado e especializado. Na época D. Luzia Simões era diretora da Escola e, por seu incentivo e orientação, fez uma prova de admissão, uma espécie de vestibular para o Curso de Canto Orfeônico, no qual foi admitida e passou a frequentar a escola com assiduidade, tornando-se professora de canto orfeônico de escolas da capital e professora de piano da mesma instituição em que estudara.



Foto 18. Em 1945 alunos de piano e coral da Escola do professor Gazzi. Na primeira fileira sentados da esquerda para direita: a segunda, Therezinha Guerra, quarta, mãe de Gazzi de Sá e no colo sua filha, ao lado sobrinha de Gazzi, seguindo D. Julinha e Arimar Coimbra (sentada com vestido floral) atrás ao fundo de bigode, filho de Gazzi. Fonte: Acervo da EMAN.

Já D. Glenda Romero, ao se recordar da Escola de Música Anthenor Navarro nos narrou que os seus estudos se deram com a professora de piano Arimar Coimbra e com D. Luzia. Depois foi aluna de D. Elza Cunha Medeiros, *“uma das melhores professoras que teve”* (afirmou após silêncio e pensativa). Em seguida complementou a importância que teve D. Elza na sua formação musical, pois inclusive estudara em sua casa. Seus estudos com a professora Elza eram de caráter particular; *“era particular...mas eu sempre continuei na Escola [...]”*.

Ressaltou, ainda, as grandes dificuldades de funcionamento da escola e das condições precárias de suas instalações. Mesmo assim D. Glenda referiu-se à Escola como de alto nível em virtude da qualidade dos professores/as que ministravam as aulas. A teoria musical era ensinada por Dorotéia de Oliveira,

uma alemã que era criada por pessoas aqui de João Pessoa, e...ela falava muito bem português e tudo mais, ela ensinava que era uma coisa maravilhosa! [...] “teoria e solfejo, né?,

antigamente era assim que chamava musicalização, era teoria e solfejo, teoria e solfejo, mas a gente aprendia muita coisa porque era um ensino muito..., muito bom, muito bem feito! (Glenda de Oliveira Romero, 2009).

A professora Therezinha Aquino, por sua vez, iniciou o estudo de piano na Escola de Música Anthenor Navarro ainda na puberdade, em fins da década de 1940, quando com 15 anos de idade deixou a Escola Guiomar Novaes e passou a frequentar as aulas de piano da professora Luzia Simões. D. Therezinha Aquino, porém, tem as suas principais recordações situadas nas metodologias de ensino e nos conhecimentos técnico pianísticos incorporados e adotados por ela como postura didática, a partir do conhecimento inovador ministrado pelo professor Gazzí de Sá. Este, por sua vez, já havia se mudado para o Rio de Janeiro, desde o ano de 1947, mas continuava atuante em João Pessoa, trazendo sua contribuição ao ensino da EMAN.

[...] tinha a escola de música, a escola de música que era a Antenor Navarro que foi também criada por Gazzí de Sá. Nessa época, eu não participei, nessa época do professor Gazzí. Depois o professor Gazzí ficou vindo aqui a João Pessoa. Então, nós tivemos aula com ele. E o método que a gente... Inclusive que a gente aprendeu foi uma técnica nova, que ele... Criação dele, do professor Gazzí. (Therezinha Avellar de Aquino, 2011).

Segundo Dona Therezinha Avellar de Aquino, havia um diferencial dos princípios técnicos ministrados pelo professor Gazzí em relação aos outros professores. A professora não esclarece quais seriam estas diferenças, porém podemos inferir, que o fato de Gazzí de Sá ter estudado nos melhores colégios religiosos de João Pessoa, como o Colégio Nossa Senhora das Neves e o Pio X, realizado estudos musicais com a famosa professora alemã Maya Fauser, no Instituto Spencer, além de ter estudado na Bahia e Rio de Janeiro, tornou sua formação musical diferenciada. Grande parte de sua formação no Rio de Janeiro foi realizada com o renomado crítico musical e pianista Oscar Guanabara o que, provavelmente, permitiu que o professor aprendesse e empregasse métodos mais modernos dos que haviam sido utilizados na sua formação anterior. Comumente o ensino de piano na época comportava:

antigas receitas, tidas como infalíveis e passadas de geração em geração, sem que ninguém se desse ao trabalho de discutir-lhe a validade, atemorizavam ânimos mais valentes e extinguiram muitos talentos promissores. Conhecemos alguns professores remanescentes dessa fase obscurantista do ensino do instrumento, bem como algumas de suas vítimas. E os seus métodos? Uma vigilante régua de madeira ou um preito bastão vibrava golpes cruéis sobre os dedos crispados dos alunos, para corrigir-lhes um erro de nota. (SÁ, 1990 *apud*, SILVA, 2006 p. 6).

Provavelmente, portanto, a metodologia adotada por Gazzí trazia preceitos diferentes dos apresentados acima. D. Therezinha de Aquino narrou que ele tinha uma metodologia própria sobre técnica e que apesar de nada ter sido escrito, ele fazia muitos cursos sobre a sua técnica pianística, transmitindo aos alunos o seu pensamento. Em temporada de três meses que passou no Rio de Janeiro, especializando-se com o professor, Therezinha detalha alguns aspectos de seu aprendizado:

[...] eu fiquei estudando piano, era o curso de piano de lá mesmo da escola. [...] estudei uma época, mas não foi muito tempo, no Rio com o professor Gazzí de Sá. [...] Ele já tinha tido aqui em João Pessoa. [...] em 53 mais ou menos, ou 52 [...] Eu estudei lá pouco tempo, não foi assim o curso completo, estudei até...eu ia ter aula na casa dele. Era particular. Aí eu vim pra cá. [...] eu passei lá uns três meses, só. Não foi um curso assim....foi mais as técnicas que ele me ensinou [...] aí quando eu vim para cá eu continuei a estudar. Ele começou a vir do Rio de Janeiro para cá. [...] antes eu tinha estudado com D. Luzia, não é? Aí, ficou dando aula pra gente. Foi a época que quando depois ele foi embora, aí veio Gerardo Parente, aí a gente ficou com Gerardo Parente (Therezinha Avellar de Aquino, 2012).

As aulas de Gazzí de Sá, mesmo intercorrentes, eram tão intensas que marcaram a professora para o resto de sua vida, colaborando e consolidando o seu desempenho como professora de piano. Segundo Therezinha Avellar de Aquino:

Era uma técnica bem pessoal a que ele dava. Ele começava....fazendo o relaxamento com a gente, exercícios mesmo, para a gente relaxar e, passava para a gente fazer em casa, nos dedos, os dedos... tudo ele fazia com a gente. Ele ensinava muito para a gente fazer os pentacordes⁶⁴. [...] todos maiores, mudando de posição. A gente fazia muito trabalho

⁶⁴ Conjunto de cinco notas seguidas tocadas sucessiva ou simultaneamente.

com as terças⁶⁵... fazia muito trabalho com....em posição de mãos. Isso aí, ele fazia muito. Fez muito. Modificou muita coisa assim... dentro do que...do pensamento dele. Não sei se alguém já falou por aí, que tem um livro que ele escreveu, toda a parte de piano [...] Fazia aqueles exercícios e botava... e a gente ia... com os dedos, com relaxamento... mão fixa. (pesquisadora indaga: Ele colocava a mão numa posição determinada e fixava a posição segurando as teclas, é isso?) Não. A gente ficava em cima e ficava tocando cada dedo, executando [...] Aí a gente ficava fazendo aqueles exercícios para botar tudo localizado e as mãos ficarem bem... e fazia também os gestos assim de... relaxamento, tocando. As quedas de braço... eu to me lembrando agora... ele fazia para gente soltar, para sentir o peso do braço. Assim alguma coisa... era a maneira dele, que ele ensinava. Aí, a partir daí... a gente já tinha uma base, partia logo para estudar o Bach quem já tinha estudado, né? Ele sempre pegava os alunos mais... um pouco mais adiantados. (Therezinha Avellar de Aquino, 2012).

Além da proposta de uma técnica pianística que levasse em consideração o relaxamento muscular, havia também a orientação para que o aprendiz musical tomasse uma maior consciência corporal e dos movimentos de execução. Entretanto, apesar de todas essas orientações inovadoras, consideramos que o professor Gazzí adotava métodos, prioritariamente, tradicionais, tais como os preconizados por Czerny e Beyer além da adoção de estudos a partir de músicas de autoria como Chopin, Mozart, Haydn e, principalmente, Bach que era seu compositor favorito.

As visitas de Gazzí de Sá à Paraíba foram se tornando escassas principalmente após 1955. Esse ano marca o retorno da professora Luzia Simões Bartollini (1911-1978), que havia voltado para a Paraíba após uma estada de dois anos no Rio de Janeiro, para realizar o curso regular e estágio para diretor e professor no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, dirigido à época por Villa Lobos. Este estágio preparou a professora Luzia para novas funções administrativas e de ensino na Paraíba. Desse modo, o professor Gazzí de Sá se viu liberado de suas obrigações para com a Paraíba, partindo definitivamente para o Rio de Janeiro.

⁶⁵ Intervalo de distância entre duas notas.

4.2- Escola Guiomar Novaes: tradição na informalidade

Foi a Escola de Música Guiomar Novaes que ofereceu as bases musicais preliminares da técnica e da interpretação musical pianística à professora Therezinha Avellar. Sua mãe, D. Antonia, adorava a música e dedilhava o instrumento quando morava ainda no interior paraibano, na cidade de Pilões. Quando D. Antonia veio residir em João Pessoa, após seu casamento, passou a estudar na escola de música de D. Carminha Gouveia – Escola de Música Guiomar Novaes. Segundo D. Therezinha sua mãe continuou a aprender piano para poder ensinar aos filhos. “[...] *Ai, ela ficava ao meu lado, ia assistir aula, pra me orientar em casa. E ela tinha já uma visão e, a visão dela, era assim que eu fosse ser professora de piano (risos).*”

A Escola de Música Guiomar Novaes situava-se na rua Duque de Caxias, no centro da cidade de João Pessoa e a época desenvolveu um trabalho muito especial na formação de pianistas. A professora Carminha Gouveia havia estudado com Guiomar Novaes (1896-1979)⁶⁶, por este motivo o seu curso levava o nome da famosa pianista. Além disso, a Escola desenvolveu as suas atividades didáticas a partir dos conceitos, procedimentos e técnicas de ensino que foram adquiridos nas classes pianísticas quando Carminha fora aluna de Guiomar Novaes:

Ela estudou com Guiomar Novaes. Tanto é que o curso dela era curso Guiomar Novaes. [...] E, então ela dava daquela maneira dela, que ela aprendeu e ela passava pra gente. Não tinha assim uma, uma técnica especial. Ai, depois foi que professor Gazzi veio e ajustou tudo. (Therezinha Avellar de Aquino, 2011)⁶⁷.

⁶⁶ Guiomar Novaes nasceu em São João da Boa Vista no Estado de São Paulo, estudou na Escola de Luigi Chiaffarelli e até hoje é referenciada como uma das maiores pianistas brasileiras de todos os tempos.

⁶⁷ Provavelmente a professora tenta destacar a metodologia do professor Gazzi, como um método mais moderno e eficiente.



Foto 19. Therezinha em sua residência com apenas seis anos de idade, tocando no piano Hittler Halle. (Esta foto foi tirada quando a mesma havia chegado da escola, por isso, está com a farda do Colégio Santa Therezinha onde fazia o curso primário).

Fonte: Acervo pessoal de Therezinha Avellar Aquino.

A Escola de Música Guiomar Novaes era uma escola de piano de ensino misto, isto é, para meninos e meninas. Contudo, de modo geral se apresentava mais como para as meninas do que para rapazes, uma vez que havia um ideário à época de que aprender a tocar piano era uma atividade destinada primordialmente ao universo feminino. Além disso, o caráter particular da escola confirmava outro preceito cultural, o do piano se constituir um instrumento elitizado e, por este motivo, frequentava as aulas quem podia ter acesso ao instrumento e pagar por elas, nesse sentido, podemos afirmar que o ônus da prática instrumental era dispendioso.

Apesar do curso de piano de Carminha Gouveia ter bases metodológicas fundadas na escola pianística paulista⁶⁸, conceitos estes que eram apregoados pela discípula do italiano Luigi Chiaffarelli, Guiomar Novaes; não encontramos nenhum dado que nos permitisse constatar a existência de um programa de ensino concebido e estruturado para a escola. Nos conta D. Therezinha que, na escola da professora Carminha, “[...] *a gente estudava...fazia pelo...Czerny, a gente estudava primeiro livro, segundo, ia seguindo. Estudava Bach..., tocava a..., ainda cheguei a tocar com ela as valsas de Chopin, depois eu passei pra D. Luzia[...]*” (Therezinha Avellar de Aquino, 2011).

Embora não tenhamos encontrado indícios de um programa formal, havia, na escola, uma programação individual que era traçada pela professora a partir dos níveis de técnica instrumental apresentados por cada aluno. As etapas distintas e progressivas do aprendizado pianístico, eram vicejadas nesses métodos adotados, que seguiam uma ordenação, qual seja: primeiro, segundo, terceiro livro etc, seguindo, portanto, os níveis de dificuldades para a execução técnico pianística.

O método e autores referenciados acima, afirmam uma concepção pedagógica fundamentada em reflexões sobre o ensino pianístico já utilizadas desde o século XIX. Nesse sentido, este período caracteriza-se por uma profusão de composições que passam a utilizar o piano em toda a sua potencialidade sonora. Tal intensa utilização do piano exigiu dos intérpretes novas posturas que, a princípio foram adotadas intuitivamente, para depois passarem a ser incorporadas de uma forma mais reflexiva. Intérpretes, compositores, professores, diante das novas possibilidades técnicas do instrumento, passaram a refletir sobre o ato de tocar e, por consequência, sobre a forma de ensinar piano. Essa concepção de ensino-aprendizagem visava dar uma formação baseada em premissas mais científicas, objetivando formar pianistas-concertistas.

⁶⁸ A escola pianística paulista foi formada a partir da chegada de alguns imigrantes estrangeiros, a exemplo de Chiaffarelli, como relatado no capítulo II. Andrade (1991, p.12) destaca a importância desse grande professor para a formação pianística no estado de São Paulo, através da criação do Conservatório de São Paulo que, segundo o autor, foi criado “visando adular a pianolatria paulista que estava com o rei na barriga, um rei que tinha o cérebro de Chiaffarelli e os vinte dedos gloriosos de Antonieta Rudge e Guiomar Novaes.” (p. 13).

Entre os compositores que refletiram sobre essas concepções técnicas, e escreveram obras para o treino da técnica do piano, estava Czerny, o compositor citado por Therezinha e por outras de nossas entrevistadas ao recordarem sobre os métodos utilizados quando estudaram piano⁶⁹. Karl Czerny (1791-1857) foi aluno de Beethoven, Hummel e Clementi, seus estudos são destinados a todas as faixas de treinamento técnico, indo desde os mais simples, que incitam ao movimento apenas dos dedos, aos de extrema complexidade técnica, que indicavam o adestramento musculoesquelético do corpo como um todo.

Outro aspecto relatado pela professora Therezinha, refere-se às apresentações musicais (*performances*), que nos remeteram a observar que as práticas de ensino de piano eram comuns em vários cursos particulares no período focado pela pesquisa realizada.

Nesse sentido, cada momento histórico imprime diretrizes e ações para o ensino que podem ser evidenciadas como elementos constitutivos da cultura escolar⁷⁰ produzida por cada instituição educativa. O conceito sobre cultura escolar que nos norteou, baseou-se nas ideias de Juliá (1991, p. 10), que a define como "um conjunto de *práticas* que permitem a transmissão desses conhecimentos e a incorporação desses comportamentos; normas e práticas coordenadas a finalidades que podem variar segundo épocas". Podemos identificar, desse modo, que esses recitais coletivos simulavam o ambiente, as condições físicas e emocionais, por que passa um *performer instrumental*⁷¹, peculiar à função do pianista-concertista.

Assim, as audições de música nas escolas particulares, ao contrário das escolas confessionais que utilizavam os momentos das audições de música como parte das atividades festivas da escola ou de comemoração de datas especiais, eram treinamentos que serviam ao desenvolvimento das habilidades dos alunos na *performance* musical, com o intuito de formar concertistas. O contato com o público para os estudantes da Escola Guiomar Novaes, portanto, se fazia de modo a criar uma familiaridade das crianças com o público que era composto, principalmente, por familiares dos executantes que vinham

⁶⁹ Estes métodos são adotados até os dias de hoje pela EMAN (Escola de Música Anthenor Navarro) e pelo curso de música (piano) da UFPB.

⁷⁰ Também nos apoiamos nas ideias formuladas por Magalhães (2004).

⁷¹ Artista performático que toca instrumento musical.

prestigiar as audições. Além disso, esses momentos aconteciam, geralmente, nos finais de cada ano e representavam o fechamento de um ciclo educativo, contemplando o resultado do trabalho de aprendizado realizado na escola em cada ano.

Nessa perspectiva compreendemos que as escolas particulares de piano como a de D. Carminha Gouveia, adotavam posturas pedagógicas reproduzindo um modelo europeu de ensino de piano. Embora não fossem escolas institucionalizadas, ou melhor, oficializadas, carregavam a partir da ação educativa de seus professores a reprodução de posturas pedagógicas adotadas pelas instituições no eixo sul-sudeste do país e dos professores destas regiões, que por sua vez, reproduziam um padrão europeizado.

Essas escolas preservavam uma abordagem de base positivista da educação, o aluno tornava-se condicionado a realizar executar o conteúdo musical a partir de exposições, que eram nada mais, nada menos que a reprodução do ato de tocar ensinadas (tocadas) pelo/a professor/a. Além dos condicionamentos motores, havia a questão da leitura da escrita musical, e a reprodução dos seus signos. Desse modo, os recitais representavam o resultado de um trabalho educativo e tinham, portanto, um caráter avaliativo, porém, não de reprovação⁷².

Essas audições, normalmente, aconteciam no Teatro Santa Roza ou no Auditório do Lyceu Paraibano. O prestígio dos momentos de *performance* estava impresso na vestimenta padronizada e na seriedade com que as professoras conduziam esses recitais. Nas fotos cedidas pela professora Therezinha podemos observar esses valores. A professora Carminha Gouveia e sua assistente aparecem com os alunos da escola dispostos geralmente por faixa etária e com o fardamento solicitado para as apresentações: *“Ela botava assim laço, aí, fazia audições de piano. (risos). A gente tinha as apresentações.”* (Therezinha Avellar de Aquino, 2011).

⁷² Inferimos que não havia reprovação na escola pela ausência de níveis formais no curso.



Foto 20. Escadaria do prédio onde funcionava o Curso Guiomar Novaes, em 1940. D. Carminha Gouveia à esquerda de preto e a direita, uma das professoras assistentes. Observar que há apenas dois rapazes e dois meninos na turma. D. Therezinha com apenas sete anos está na primeira fileira, a sexta da esquerda para direita, com laço branco na cabeça. Acervo particular da professora Therezinha Avellar Aquino.

Na Escola Guiomar Novaes, D. Carminha Gouveia era secundada por algumas assistentes que ministravam aulas de piano e dividiam a responsabilidade de preparar as crianças para estes momentos. Nas recordações da professora Therezinha, a professora-assistente Carmem Célia, que ministrava aulas de piano na escola, aparece com destaque, apesar de não estar retratada nas fotos (Fotos 20, 21 e 22).



Foto 21. Alunas do Curso de Carminha Gouveia, em 1945, vestidas de branco para apresentação no Lyceu Paraibano. Na segunda fileira, de cima para baixo, Therezinha, com aproximadamente 12 anos, é a terceira da esquerda para direita. Regina, sua irmã, está na primeira fileira em baixo, da esquerda para direita, é a quinta.

Fonte: Acervo particular da professora Therezinha Avellar Aquino.

Em relação ao sucesso das apresentações e da grande quantidade de alunos retratada nas fotos, as atividades de *performance* não eram garantia de incentivo à permanência dessas crianças na vida escolar musical. Segundo Therezinha Aquino havia muita evasão e o curso começava sempre com muitas crianças que depois, iam abandonando as aulas. Ao que nos parece, ao aumentar o nível de dificuldade das obras musicais, as desistências iam acontecendo, pois, passavam a ser exigidos um maior comprometimento e responsabilidades de estudo; "[...] porque geralmente música, entra muita gente, e vai...vai sendo peneirado, né?. É uma peneira. É como seminário. Antigamente entrava muito... muito jovem, criança e tudo, né? Ai depois ia peneirando...[...]" (Therezinha Avellar de Aquino, 2011).

Todos esses aspectos das práticas de ensino do piano passaram a ser formalizados quando ocorreu a institucionalização das escolas de música na Paraíba. Foi, portanto, nessas escolas particulares e nas práticas de seus professores, que nunca foram oficializadas, que se encontra o *gérmen*,

conforme já afirmamos anteriormente, da estrutura de ensino musical que foi pouco a pouco se institucionalizando em todo o Brasil, além da estrutura existente dos conservatórios musicais. Ocorreu de fato um processo de padronização instituída, embora, não regulamentada, que ia desde a uniformização da vestimenta, que era determinada a todos os estudantes nas ocasiões das apresentações musicais, até os currículos informais seguidos nessas escolas particulares. (Observar fotos 20 e 22).

Boa parte desses aspectos da cultura escolar musical existente nas escolas particulares permaneceram quando a escola musical paraibana foi oficializada, sendo a grande diferença não o arcabouço estrutural e de ensino, mas o reconhecimento oficial da profissionalização do músico através da expedição do diploma do curso⁷³.



Foto 22. Profa. Carminha Gouveia com alunas na escadaria do Theatro Santa Roza, em 1947. D. Therezinha aos 14 anos na última fileira, terceira da direita para esquerda. Sua irmã Regina na segunda fileira de baixo para cima, a quarta da direita para esquerda. Observar que nas blusas há uma

⁷³ Este reconhecimento oficial traz à atividade musical e de professor de música, particularmente do professor de piano, um novo *status* social e reconhecimento profissional da atividade do músico.

espécie de logotipo, que possivelmente fazia reconhecer a escola de D. Carminha Gouveia.

Fonte: Acervo particular da professora Therezinha Avellar Aquino.

Não conseguimos coletar dados que nos indiquem até que ano funcionou a Escola Guiomar Novaes, entretanto a professora Therezinha Avellar Aquino estudou no Curso de D. Carminha Gouveia até aproximadamente o ano de 1948 quando, então, com 15 anos, iniciou o aprendizado de piano com D. Luzia Simões em outra escola particular, na Escola de Música Anthenor Navarro. Foi no curso particular, portanto, que passou seus melhores anos da infância e juventude, se aprimorando na arte de tocar o piano. Nos revelou D. Therezinha Avellar que foram essas instituições particulares que ofereceram-lhe bases sólidas para sua formação e futura profissionalização.

4.3 - Escola de Música Santa Cecília: D. Zulmira Botelho e a efervescência cultural da década de 1940

A escola de D. Zulmira Botelho – Escola de Música Santa Cecília - tal qual como a de D. Carminha Gouveia – Escola de Música Guiomar Novaes – era uma instituição de ensino de piano de caráter particular que ficava situada também na rua Duque de Caxias.

Da escola dela. Eu sei que ela ensinava também. Inclusive a escola era na Duque de Caxias e dona Carminha também era na Duque de Caxias. Uma mais embaixo, uma um pouquinho mais em cima (Therezinha Avellar de Aquino, 2011).

Recebera este nome para homenagear à padroeira da música Santa Cecília, segundo a tradição da Igreja Católica. Nesta escola eram frequentes as audições musicais de alunos que se apresentavam em diversos eventos e solenidades na capital, como retratam alguns recortes de jornais da época. No jornal *A União*, por exemplo, no ano de 1934, a escola aparece em uma participação no festival promovido por várias escolas da capital, em homenagem ao embaixador José Américo de Almeida e a embaixatriz Alice de Almeida. Além da participação das alunas da escola de D. Zulmira Botelho, o festival contou com apresentações musicais dos alunos de Carminha Gouveia,

do orfeão da Escola Normal, dos grupos escolares Antonio Pessoa e Thomaz de Aquino Mindello, além do Colégio Nossa Senhora das Neves. (Ver imagem 20).

FEIRA, 25 DE SETEMBRO DE 1934

"HORA BRANCA"

O MAGNIFICO FESTIVAL PROMOVIDO PELOS ESCOLARES, SABBADO ULTIMO, EM HOMENAGEM AO EMBAIXADOR JOSÉ AMÉRICO E EMBAIXATRIZ ALICE DE ALMEIDA

dim da Infância, cursos particulares e escolas de musica da capital.

1.º — WOHLFAHRT — Valsa a 4 mãos — Elza e Wanda Carreira (alumnas de Zulmira Botelho).

Orpheão da E. Normal (dirigido por Mme. Santinha Sá).

Saudação do Grupo E. Pessoa (letra de Adamantina Neves).

2.º — Villa Lobos — Cae, cae balão — piano — Vanilde Medeiros.

Canto — Laranjeiras — M. Eunice Madruga — do Grupo Antonio Pessoa.

3.º — Schmolli — Rose — piano — Diana Magalhães — (alumna de Carminha Gouveia).

Saudação do Jardim da Infância — Santa Therezinha — por Cecilia M. Peregrino.

Canto — Marluce Pessoa — do Grupo Thomaz Mindello.

4.º — V. Billi — Il Canto del Pescatori — melodia a 4 mãos — Diana Vasconcellos e Vanilde Medeiros (alumnas de Z. Botelho).

Saudação das alumnas do Jardim da Infância — Alice Monteiro.

5.º — Diet — Marcha dos Soldadinhos de Chumbo — piano — Sylvio Coutinho (alumno de C. Gouveia).

Chromo — por Aurora Freitas (alumna do G. Antonio Pessoa).

6.º — Villa Lobos — Assim Ninava Mamã — piano — Lena C. Vianna (alumna de C. Gouveia).

A India — recitativo — por Clarice M. Peregrino.

7.º — Barroso Netto — Era uma vez... — piano — Avany R. Gouveia (alumna de C. Gouveia).

Os Dedinhos — versos — pela menina Rossi de Sá (do Jardim da Infância).

8.º — Os Trez Cavalheirosinhos — piano — Vanilde Medeiros (alumna de Z. Botelho).

Chromo — por uma alumna do I. Commercial João Pessoa.

9.º — Schmolli — Tendresse Infantil — piano — Nelly Coutinho (alumna de C. Gouveia).

Voltando da Escola — quadras alegóricas — por alunas de cursos diversos.

10.º — Haydn — Minuetto — piano — Lucia Arcoverde (alumna de Z. Botelho).

Bôa noite, Senhores! — rima — Clarice M. Peregrino.

II PARTE

Alunas do Collegio de Nossa Senhora das Neves.

Piano a 4 mãos — La Traviata — Verd — Billema — Alice P. Salles, M. Carmen Menezes.

Dansa infantil — Para o Ideal!

Saudação — piano a 4 mãos — Alvorada Primavera (1.ª parte) — Lacombe — Valdina Mendonça, M. das Neves Cerrano.

Poesia — As cinco Estrelas — Beatriz Carvalho — Branca Gomes.

Piano — Alvorada Primavera (2.ª parte).

Poesia — Mãe — Paulo Barros — Celina M. da Silva.

Cancão-Marcha — As Sombrinhas — F. Russo — por um grupo de crianças.

Piano — A Princezinha Dançava... — Villa Lobos — Elisabeth P. Serra.

Canto — Prece — (valsa — L. Barretto — pelo Orpheão do Curso Normal).

Recitação — A Patria — A Fonseca — Regina Soares (Phantasia sobre o Hymno Nacional).

Piano a 4 mãos — O Guarany — Pinzarrone — Neusa Gomes, Valdina Mendonça.

III PARTE

Hora Branca — soneto de Americo Falcão — por Mauriza Falcão.

La Reconnaissance — saudação em francês — pelo 1.º anno da E. Normal.

11.º — Moszkowsky — Tarantella — piano — Maura Caçador Vianna (alumna de C. Gouveia).

Congresso das Flores — mensagens adaptadas ao festival (letra de C. Adamantina).

Serenata — violino — Humberto M. Peregrino.

12.º — L. Schytte — Espiritos — piano — Orlandina Barbosa (alumna de C. Gouveia).

Dec'amação — Myosotis Costa — da Associação do Progresso Feminino.

13.º — Barroso Netto — Serenata Diebolica — piano — Zulmerinda Sá — (alumna de Z. Botelho).

Saudação do 4.º anno da E. Normal.

14.º — Billi — Pinocchio in Guerra — marcha a 4 mãos: Maria do Carmo Mello e Lucia Arcoverde (alumnas de Z. Botelho).

Imagem 20. Publicação sobre uma das audições de música que aconteceu na década de 1930, na capital paraibana com a participação das escolas particulares. Fonte: Acervo digital do Grupo de Estudos e Pesquisas História da Educação da Paraíba - HISTEDBR-PB. Subprojeto: História das Instituições Educacionais e Escolares na Paraíba republicana, coordenado pelo Prof. Dr. Antonio Carlos Ferreira Pinheiro.

Porém, foi a partir da década de 1940, que começaram a ser encontradas com maior frequência, notas no jornal *A União*, sobre a existência de duas outras instituições ligadas à música que principiam a competir espaço frente às escolas particulares existentes desde antes de 1930. Nasceu, assim, uma crescente concorrência entre as escolas Guiomar Novaes e, principalmente, a Escola de Música Anthenor Navarro com a Sociedade de Cultura Musical e também com o Conservatório Paraibano de Música. A Escola de Música Santa

Cecília, por sua vez, se juntou a essa frente musical unindo-se à proposta estabelecida pelo grupo que dirigia a Sociedade de Cultura Musical e, por conseguinte, do Conservatório Paraibano de Música.

Apesar da Escola de Música Santa Cecília ter sido fundada e dirigida por D. Zulmira Botelho, a partir da década de 1940, o nome dessa professora passou a ser citado também como integrante do Conservatório Paraibano de Música. Zulmira passou a exercer a função de professora e diretora do curso de piano, a partir de 1947 (imagens 21 e 22).

Com o tempo, porém, não só o nome de D. Zulmira, mas também, o de sua Escola Santa Cecília passou a aparecer vinculado às atividades exercidas pela Sociedade de Cultura Musical e pelo Conservatório Paraibano de Música. Nesse sentido, cabe-nos perguntar: Qual o vínculo existente entre a Escola de Música Santa Cecília e a Sociedade de Cultura Musical e o Conservatório Paraibano de Música? Pelo que indicam os documentos, a professora Zulmira Botelho transitava livremente pelas três instituições, misturando-se, portanto, as atividades desenvolvidas pela Escola de Música Santa Cecília - com as outras duas instituições.

NOTAS DE ARTE

CONSERVATORIO PARAIBANO DE MUSICA
 Terão início no próximo sábado, às 8 horas, as aulas do Curso de Piano do Conservatório Paraibano de Música, cuja direção foi entregue a professora Zulmira Botelho, pelo que se pede o comparecimento de todos os alunos inscritos para os devidos exames de seleção e classificação.

As referidas aulas, serão realizadas às quartas-feiras e sábados, às 8 horas.

"SOCIEDADE DE CULTURA MUSICAL"
 Realizar-se-ão, no próximo domingo, às 15,30 hs. as eleições da Diretoria da "Sociedade de Cultura Musical da Paraíba", para o período 1947-1948.

ORQUESTRA SINFONICA DA PARAIBA
 Numa das salas do Conservatório Paraibano de Música, tem lugar, hoje, às 19,30 hs., mais um ensaio da Orquestra Sinfônica da Paraíba.

O maestro Francisco Picado, diretor regente, encarece o comparecimento de todos os componentes da O. S. P.

Imagem 21. Anuncio do Jornal A União de 25 de novembro de 1947, onde esclarece a função de Zulmira Botelho perante o C.P.M.
 Fonte: Silva (2006, p. 205)



Imagem 22. Capa de Boletim, produzido pela Sociedade de Cultura Musical. Observar que a classe de piano do Conservatório Paraibano de Música estava a cargo da professora Zulmira Botelho.

Fonte: Oliveira; Lima; Morais (2012, p.119).

Em vários momentos, encontramos, tanto a partir de fontes iconográficas quanto nos escritos, indicações dessa parceria, se assim podemos chamar. Na foto 23, por exemplo, é retratada uma aluna da Escola Santa Cecília, Therezinha Miranda, em um recital para a comemoração do segundo aniversário da fundação da Sociedade de Cultura Musical e primeiro semestre de funcionamento do Conservatório Paraibano, em julho de 1948.



Foto 23: Therezinha Miranda, aluna da Escola Santa Cecília.
 Fonte: Oliveira; Lima; Moraes, (2012, p. XVI)

Outro exemplo desse vínculo entre as três entidades musicais aparece quando ocorreu o I Congresso Nordestino de Música, realizado em 1949, pela Sociedade de Cultura Musical e pelo Conservatório Paraibano de Música. Nesse evento, o primeiro a ser realizado na Paraíba, de porte nacional, a Escola Santa Cecília teve destaque especial cabendo a mesma vários números musicais no evento:

Da programação artística foram levadas a efeito diversas festividades, entre as quais uma audição de piano da Escola de Música Santa Cecília, dirigida pela professora Zulmira Botelho, uma audição do orfeão do abrigo Jesus de Nazaré, uma conferência a cargo de frei Marcelo Gercken sobre o conceito de beleza na arte, uma audição de 'SCHOLA CANTORUM', do seminário sob a direção do maestro Batista de Queiroz e uma audição do orfeão do Colégio Marista do Recife, dirigido pelo irmão Afonso House, sob a batuta do prof. Miguel Barkokebas.[...] A programação artística do segundo dia, 4 de setembro, abriu com o brilhantismo apresentado pela Escola de Música Santa Cecília, dirigida pela professora Zulmira Botelho. Esse estabelecimento de ensino musical alcançou o mais vivo sucesso. Várias alunas participaram dessa exibição de arte, destacam-se as Srtas. Joria Toscano, Marta Cavalcanti, Joseria

Toscano, Zélia Meira de Menezes, Terezinha Miranda e Nurcia Kerbrie. [...] Encerrando a programação artística do dia, teve lugar audição de piano executada pela Escola de Música Santa Cecília, que mais uma com incontestável êxito, com a participação das alunas: Terezinha Miranda, Joria Toscano, Joseria Toscano, Maria Marta Cavalcanti, Selma Lins e Maria Nurcia Kerbrie. (OLIVEIRA; LIMA; MORAIS, 2012, p.128-130).

Destacando-se a qualidade dos recitais realizados pela Escola Santa Cecília, logo, a excelência no ensino desenvolvido pela escola nos eventos supracitados, mencionamos a nota no jornal *A União*, na sessão de Notas de Artes de 17 de setembro de 1949, que atestava a participação honrosa no I Congresso bem como entre outros eventos de música da cidade. Nesse sentido, fica-nos claro a importância que tiveram as escolas particulares durante esse processo de transição e ao mesmo tempo de coexistência entre o funcionamento de escolas particulares, que normalmente funcionavam na casa do/a próprio/a professor/a e a escola particular institucionalizada e, em alguns momentos, até subvencionada pelo poder público. Ocorreu, portanto, nesse período uma efervescência cultural, ou melhor, um movimento musical na Paraíba que até então ainda não havia se processado, especialmente na cidade de João Pessoa.

Mas, como ia dizendo: este fim de ano está sendo muito musical. Senão vejamos: No dia 26 teremos a visita da pianista Isabel Mourão, que vai nos oferecer uma hora de arte no SANTA ROSA, sob o patrocínio da SOCIEDADE DOS AMIGOS DA MÚSICA. No dia 30, Escola de Música 'Santa Cecília' realizará mais uma audição de piano em homenagem à memória de Frederico Chopin; no mês vindouro, esta mesma Escola repetirá a audição do dia 30; surgirá depois a ESCOLA DE MÚSICA 'GUIOMAR NOVAIS' levando a efeito dois recitais; no dia do centenário chopiniano, a Escola de Música Antenor Navarro dará a segunda audição com os seus alunos. (OLIVEIRA; LIMA; MORAIS, 2012, p.124-125).

Oliveira; Lima; Moraes, (2012) destacaram ainda em seu livro uma crônica publicada no jornal *A Imprensa*, de 11 de setembro de 1949, no qual as qualidades da professora Zulmira Botelho e de suas alunas foram exaltadas. Acompanhemos:

[...] Os componentes do Conservatório de Música da Paraíba, estão assim de muito parabéns, pela coragem da realização do Congresso. Munido de um convite permanente, tive o ensejo de assistir algumas das sessões plenárias e recitais, entre eles, o de piano da Escola de Musica Santa Cecília, dirigida pela professora Zulmira Botelho. Essa exímia preceptora, deve estar hoje bem satisfeita e tranquila, pelo êxito obtido por suas alunas, salientando-se os números executados pela senhorinha Maria Marta Cavalcanti, que muito honra a escola Santa Cecília e o Conservatório, podendo exhibir-se em qualquer meio culto artístico, pela sua competência e maestria com que executou as partituras que lhe foram confiadas, provando ser uma artista apaixonada e que sabe dominar o piano [...].(OLIVEIRA; LIMA; MORAIS, 2012, p.134-135)

Apesar dos poucos documentos, importa pois, considerar a importante colaboração da professora Zulmira Botelho na efervescência cultural em João Pessoa na década de 1940, não só efetivada a partir de sua Escola Santa Cecília, mas também, na amistosa relação de trabalho com a Sociedade de Cultura Musical e o Conservatório Paraibano de Música. Este foi, provavelmente, o caminho trilhado que tornou possível a concretização da institucionalização do referido Conservatório, e de uma proposta de ensino inovadora do ponto de vista social, uma vez que essa instituição preocupou-se em dar acesso ao estudo da música a uma parcela da sociedade antes nunca contemplada. É, pois, com o Conservatório Paraibano de Música que surge a primeira entidade de ensino musical gratuito na Paraíba preconizando o acesso a educação pública que a UFPB viria a ofertar anos mais tarde⁷⁴.

⁷⁴ Em 1986, quando chegamos à Paraíba, o curso particular de piano de Osiris Botelho funcionava em frente da Caixa Econômica Federal no centro da capital. Este curso, ao que tudo parece, Curso de piano Mario Mascarenhas, adotava entre os principais métodos de ensino, os métodos de piano de Mario Mascarenhas e funcionou durante muitos anos formando diversas gerações. Tanto é, que até hoje, quando se fala em piano, ouvimos referências à professora Osiris Botelho. O que nos chama a atenção neste episódio é o sobrenome de Osiris, teria a professora algum parentesco com Zulmira Botelho?

PARTE III

O ENSINO DE PIANO NAS ESCOLAS ESPECIALIZADAS

CAPÍTULO V

A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO ENSINO MUSICAL NA PARAÍBA

5.1- Conservatório Paraibano de Música: uma instituição mista

O Conservatório Paraibano de Música (CPM) foi fundado em 15 de junho de 1946, a partir da iniciativa privada de um grupo de jovens idealistas e "amantes" das artes. Anos antes, esse mesmo grupo havia criado, em 05 de novembro de 1943, a Sociedade de Cultura Musical (SCM) que tinha entre suas metas a difusão da música erudita na Paraíba.



Foto 24: Diretoria da Sociedade de Cultura Musical da Paraíba, ano de 1945. Da esquerda para direita: Olavo Parente, Domingos de Azevedo, Carlos Romero. Sentados da esquerda para direita: Afonso Pereira e Hamilton Pequeno.
Fonte: RIBEIRO (1993, p. 172).

Segundo Oliveira; Lima; Moraes (2012, p. 61), apesar de todas as dificuldades em manter o funcionamento dessa entidade apenas com o pagamento dos associados, o grupo acreditava ser possível fomentar ações culturais visando o progresso educacional da sociedade paraibana. Além da escassa verba para a manutenção, a sociedade contava com outra dificuldade a ser vencida, a falta de estrutura física, já que a entidade não possuía sede própria, conseguindo sempre se reunir devido à boa vontade de simpatizantes que cediam espaços momentâneos para que fossem realizadas as reuniões.

Em 1943, é fundada a Sociedade de Cultura Musical da Paraíba, com a finalidade de incentivar criações de orquestras e realizar conferências alusivas a compositores eruditos. Dois acontecimentos importantes marcaram a presença desta Sociedade, que conseguiu criar a Orquestra Sinfônica da Paraíba em 4 de novembro de 1945 e realizar o 1º Congresso de Música do Nordeste em setembro de 1949. (RIBEIRO, 1983, p. 04 *apud* SILVA, 2006, p.120).

Dois anos depois, ou seja, em junho de 1945, a Sociedade de Cultura Musical adquiriu personalidade jurídica, e, em 27 de julho desse mesmo ano, passou a ser reconhecida como de utilidade pública (OLIVEIRA; LIMA; MORAIS, 2012, p. 38). Apesar de todas as dificuldades essa Sociedade sobreviveu, ao que parece, até o ano de 1965 quando teve sua última ata escrita.

Aqui vale registrar os últimos nomes que figuram na ata de 14 de maio de 1965, são eles: Afonso Pereira, Mário Moacyr Porto, Rino Visani, Raul Córdula, Neyde Azevedo dos Santos, Francisco Trocolli, Hermano Gouveia, Maria Yolanda de Seixas, Maria Gouveia, Dante Tomei, Edna Maria Pereira Souto, Maria Bernadette de Sá, Mércia Barbosa, Maria Odília Souto, Péricles Leal, Carlos Romero e Manuel Cavalcanti. (OLIVEIRA; LIMA; MORAIS, 2012, p.173).

De uma extensa lista de contribuições à cultura paraibana, a Sociedade deixou como legado a realização de audições musicais⁷⁵ e concertos. A

⁷⁵ As audições públicas consistiam em palestras-audições na qual os membros da Sociedade realizavam uma exposição sobre a vida e obra de grandes compositores seguida da audição de obras destes. A primeira audição foi realizada em 17 de novembro de 1943 por Augusto Simões e a última, em 19 de janeiro de 1946 por Hamilton Pequeno. Ao todo foram contabilizadas quarenta e duas audições. (OLIVEIRA; LIMA; MORAIS, 2012, p.173).

publicação dos *Boletins da Sociedade de Cultura Musical*⁷⁶, o programa de rádio *Paisagem Sonora*⁷⁷, o Congresso de Música do Nordeste⁷⁸, a criação da Orquestra Sinfônica da Paraíba⁷⁹ e do Conservatório Paraibano de Música⁸⁰.

Dentre as importantes ações desenvolvidas por essa Sociedade destacadas acima, foram, sem dúvida alguma, a fundação do primeiro Conservatório Paraibano de Música e a criação da Orquestra Sinfônica do Estado as que geraram reações mais veementes. Parte do empenho desse grupo, no sentido de elevar a cultura musical do estado equiparando-o com outros centros como Recife e Natal, que por sua vez, já possuíam orquestras e conservatórios, visava atender uma demanda não contemplada até então pelas escolas particulares existentes na capital, que, de modo geral, restringiam-se a ensinar o piano. As ações da Sociedade, porém, ao invés de gerarem o entusiasmo daqueles que participavam das atividades musicais do estado provocaram reações de oponentes.

O Boletim da SCM nº 4 de 13 de julho de 1947 trata dessa questão expondo a oposição encontrada às ideias trazidas pela referida Sociedade e seus idealizadores, além de denunciar uma espécie de “pianomania” reinante na capital na década de 1940⁸¹:

Nossa campanha era feita sem qualquer referência pessoal, com absoluta isenção de ânimo – pelas colunas dos jornais da terra. Só nos movia a propaganda da nossa associação e dos seus altos fins. Aqui, acolá, ligeira crítica musical. Ligeiras referencias, delicadas e sem maldade, à pianomania reinante

⁷⁶ O Boletim da Sociedade foi criado em 15 de maio de 1947 e era distribuído quinzenalmente aos assinantes. “Não se sabe ao certo o número de volumes publicados, os registros apontam que foram vários, entretanto não se tem notícia do período em que foram interrompidas as tiragens” (OLIVEIRA; LIMA; MORAIS, 2012, p.111).

⁷⁷ O programa de rádio Paisagem Sonora surgiu a partir do anseio de se ter um programa paraibano que contemplasse a audição de música clássica. Acontecia aos domingos das 10h00 as 11h30 da manhã na Rádio Tabajara, contando com a transmissão dos sócios Hamilton Pequeno e Carlos Romero que faziam parte da entidade.

⁷⁸ Segundo Oliveira; Lima; Moraes (2012, p.123) a Sociedade de Cultura Musical - SCM realizou entre o período de 03 a 07 de novembro de 1949 o I Congresso de Música do Nordeste sobre o qual discorreremos mais adiante com mais detalhes.

⁷⁹ A principal criação da SCM talvez esteja na idealização e na concretização da Orquestra Sinfônica da Paraíba, que aconteceu “no dia 04 de novembro de 1945, na sede da Associação Paraibana de Imprensa [...] sua memorável noite de estreia se deu no Cine Plaza, no dia 29 de maio de 1946.” (OLIVEIRA; LIMA; MORAIS, 2012, p.148-149).

⁸⁰ Muitos aspectos sobre a história do Conservatório Musical Paraibano encontram-se no livro recentemente publicado, por Oliveira; Lima; Moraes, (2012).

⁸¹ Tal termo - pianomania - apresentado no Boletim da Sociedade assemelha-se ao usado por Mario de Andrade - pianolatria.

nesta Capital, à qual consideramos e consideramos *[sic]* prejudicial à educação artística do nosso povo que da Música ficaria (na falta do ensino de outros instrumentos) somente conhecendo um dos seus modos, e às vezes bem precário, de expressão. Nenhum dos professores de piano desta Capital se acharam tocados ou se abespinharam com o nosso modo de ver. Porque concordavam com ele, como disso nos deram confirmação verbal. A Escola de Música Anthenor Navarro, entretanto, foco vivíssimo, poderoso e altamente comercial dessa pianomania aguda, tomou-se de dores, de melindres, de agravos diante das nossas justas e serenas restrições, e, daí, começou uma grita, um barulho de fim de mundo pelos Arrais das altas rodas pianísticas desta Capital. Não ficou, porém, a coisa somente no barulho. O diretor e proprietário da famosa escola de Música que só ensina piano, foi mais prático, mais positivo, na justíssima reação contra a campanha que tantos prejuízos lhes poderia trazer. (BOLETIM 4 de 13 de julho de 1947 *apud* OLIVEIRA; LIMA; MORAIS, 2012, p.106)

Nas imbricações das relações humanas, essas reações partiam de uma rivalidade existente entre os professores e os cursos particulares de música da capital, que buscavam a concorrida posição de melhor escola paraibana. Tal fato fica evidenciado ao consultarmos as notas publicadas nos jornais da capital e principalmente, nas falas da professora Therezinha Aquino, que ressaltou os humores alterados e a presença de uma ciúmeira entre os professores e as respectivas escolas, principalmente quando um aluno se destacava ou resolvia mudar de escola ou de mestre.

[...] Uma certa rivalidade. Era, existia. Existia. Agora era, na época a gente... eu era mais, era criança ainda né? Nessa época mesmo que, eu não prestava muita atenção, não. Mas eu sei que existia uma certa rivalidade. Um pouco de ciúme de um professor pra outro. Quando se saía de uma escola e ia pra outra (Therezinha Avellar de Aquino, 2012).

O professor Gazzi de Sá (1901-1981) e a Escola de Música Anthenor Navarro destacavam-se neste cenário, seja pela capacidade de atuação deste intelectual, seja pelo comprometimento deste com a qualidade e com a organização da estrutura de ensino da Escola de Música Anthenor Navarro. Foram estes predicados, no nosso entendimento, que marcaram definitivamente a referida Escola de Música para a posteridade consolidando seu nome e sua permanência na cidade.

Por outro lado, o nascimento do Conservatório Paraibano de Música, um sonho idealizado de forma grandiosa e nunca visto antes na Paraíba, provocou veementes reações contrárias oriundas da Escola 'mais importante' da época. O plano audacioso de concretização de um Conservatório na Paraíba tinha como meta principal viabilizar a existência de um espaço escolar que contemplasse o ensino de diversos instrumentos musicais e áreas da música. Esse franco debate de ideias retratado em jornais e boletins da época não contribuiu muito para o avanço da música na Paraíba e deixou algumas sequelas nos participantes, nos sócios da SCM e no próprio professor Gazzi de Sá⁸². Entre os danos à cultura paraibana podemos citar a transferência definitiva do professor Gazzi de Sá para o Rio de Janeiro, em 1947.

Tanto Ribeiro (1995b) como Silva (2006) lançam outro posicionamento para a reação antagônica de Gazzi de Sá à criação de uma orquestra na Paraíba. Tal fato se deu, segundo os autores, pois o mesmo acreditava que na Paraíba não havia pessoas suficientemente habilitadas para a formação de uma orquestra, além disso, colocava em questão a falta de formação especializada dos idealizadores do projeto, já que eram na maioria jornalistas.

Esse perfil, de certa forma, coadunava-se com a de outros centros musicais, como por exemplo, o Rio Grande do Sul, que teve o Instituto de Belas Artes, assim como o Conservatório de Música, fundados em 1908, a partir de uma iniciativa particular de cidadãos de elevada posição social, mas que não tinham formação musical, tais como o médico Olinto de Oliveira, Dr. Ezequiel Ubatuba, os advogados Plínio Alvim e Joaquim Birnfeld entre outros.

Em abril de 1908 o presidente do estado do Rio Grande do Sul, Dr. Carlos Barbosa Gonçalves, envia correspondência endereçada a cidadãos de destacada posição social na cidade de Porto Alegre tendo como intuito promover a fundação de um Instituto Livre de Belas Artes[...]. (WINTER, 2008, p.198).

Mesmo sem formação especializada, esses grupos e sociedades foram responsáveis pela criação de diversas entidades musicais especialistas. Assim

Os jovens da SCM acreditavam que era preciso desafiar os ditames políticos, conclamar a sociedade, alardear para fazer jus ao direito de acesso aos aparelhos culturais no Estado.

⁸² Mais detalhes sobre essa contenda consultar Silva (2006) e Oliveira; Lima; Morais (2012).

Razão pela qual não se limitavam a reclamar, mas buscar desafios [...] (OLIVEIRA; LIMA; MORAIS, 2012, p.147-148).

Este pensamento impeliu os sócios da SCM à criação do Conservatório Paraibano de Música, pois, já que não havia mão de obra habilitada, o ensino de todos os instrumentos contemplados no Conservatório seria uma forma de criar os meios da qual precisava a Paraíba para que pudesse gerar músicos qualificados, os quais tanto reclamava o professor Gazzi de Sá em suas proclamações.

O Conservatório Paraibano de Música - CPM, portanto, iniciou suas atividades estabelecendo uma grade curricular que contemplava as novas especificidades requeridas para a formação de músicos habilitados a tocar em uma orquestra. Foram ministradas aulas de piano, violino, viola, contrabaixo, violoncelo, teoria musical, solfejo e instrumentos de sopro, como o clarinete. Dentre as notas sobre os cursos ministrados pelo Conservatório, destacamos a partir da coleta documental realizada por Silva (2006) a notícia publicada pelo jornal A União, de 07 de outubro de 1947.⁸³ Vejamos:

A direção do Conservatório Paraibano de Música, fundado recentemente nesta capital pela Sociedade de Cultura Musical, avisa aos alunos matriculados que amanhã, terão início as aulas para os diversos cursos, a saber: piano, violino, violoncelo, canto, teoria e solfejo, história da música, etc. (A UNIÃO, 1947 *apud* SILVA, 2006, p.196)

Outra nota publicada no dia 11 de outubro de 1947⁸⁴, no mesmo jornal, indica as datas de início dos cursos e os professores que ministrariam as aulas, entre eles a professora Zulmira Botelho, além dos horários estabelecidos em três turnos, manhã, tarde e noite:

As matérias a serem ministradas são as seguintes: violino (prof. Paulino Galvão e Joaquim Pereira); piano (prof. Zulmira Botelho); teoria e solfejo (Francisco Picado e Raimundo Gadelha; história da Música (prof. João da Veiga Cabral); francês (prof. Afonso Pereira); alemão (prof. Geraldo Cantalice); português (prof. João Batista Leite); canto e violoncelo (prof. Paulino Galvão); clarinete (Moacir Santos). (A UNIÃO, 1947 *apud* SILVA, 2006, p. 198).

⁸³ Trata-se do recorte de nº 44. Anexo do trabalho de Silva (2006).

⁸⁴ Trata-se do recorte de nº 46. Anexo do trabalho de Silva (2006).

Há que se destacar a grande dificuldade que a instituição enfrentou no sentido de efetivar o que havia sido idealizado inicialmente, uma vez que somente em 1959, o governo estadual contratou alguns professores como Rino Visani, Piero Severi, Emílio Sobel, Arlindo Teixeira e Gerardo Parente, o que provavelmente levou a instituição a incrementar as atividades de ensino se aproximando ao idealizado.

Segundo Oliveira; Lima; Morais (2012), os cursos oferecidos pelo CPM eram oferecidos em três níveis, quais sejam: fundamental, geral e superior. O curso fundamental nas áreas de piano, sopros e cordas tinha a duração de quatro anos. O curso fundamental de canto, por sua vez, tinha a duração de três anos. O curso geral de instrumentos e canto tinha a duração de dois anos, enquanto que o de harmonia e órgão, de cinco anos, a mesma duração para a formação nos cursos superiores em regência, instrumentação e composição.

Outros Cursos também eram oferecidos, com um vasto leque de disciplinas obrigatórias e complementares, a exemplo das cadeiras de: Violino, Viola, Música de Câmara, regida pelo prof. Guerrido Visani, brasileiro recém-naturalizado, formado em Curso Superior de Música, no Conservatório Nacional de Bolonha (Itália). Violoncelo, Contrabaixo e Solfejo prof. Piero Severi, formado no Conservatório de Bolonha (Itália). Piano prof. Lázzaro Wenger, formado em Buenos Aires. Teoria, Solfejo e Instrumento de Sôpro prof. Teófilo Faustino de França, de formação militar. Piano Complementar prof^a Terezinha Bonavides Barros, aluna do Curso Superior. Canto Coral, prof. Teófilo Faustino de França. Assistentes de Piano Marília de Sá Sarmento e Auxiliadora Jurema, alunas do Curso Superior. Assistente de Curso de Violino Yolanda Gouveia, aluna do Curso Superior. História da Música, o único professor em fase de contratação. (OLIVEIRA; LIMA; MORAIS, 2012, p.158 - 159).

A contribuição do Estado da Paraíba à instituição, idealizada pelo grupo da SCM, foi quase inexistente. De início recebeu do governo do Estado o Casarão dos Azulejos, localizado na rua Conselheiro Henrique nº 159, para a sediar o Conservatório. Entretanto, a Sociedade, através de seu Boletim, denunciou, em 1947, o não recebimento da casa, mas ao mesmo tempo anunciou o início das aulas para breve.

Foi criado o CONSERVATÓRIO, no dia 16 de junho de 1946. Um ano já se vai, sem que o prédio de azulejo, da Praça Dom Adauto, já cedido, se desocupe. De qualquer forma as aulas serão iniciadas em junho próximo. Isto por ora. As matrículas serão abertas até o dia 20 de junho, as mensalidades serão ao alcance de todos. Aprenda música e seja feliz. Aprenda violino, piano, violoncelo, ou qualquer outro instrumento e será dono da melhor parte de sua vida. Ou então, mande seu irmão ou seu filho estudar.

A congregação de professores está assim constituída:

Teoria e solfejo – Francisco Picado

Teoria e solfejo – Raimundo Gadelha

Violino e celo – Joaquim Pereira

Violino e canto – Paulo Galvão

Piano – Zulmira Botelho

História da música – João de Veiga Cabral

(BOLETIM de 31 de maio de 1947, p.1 *apud* OLIVEIRA; LIMA; MORAIS, 2012, p.38-39).



Foto 25. Casarão dos Azulejos - Sede destinada ao Conservatório Paraibano de Música, no ano de 1947.

Fonte: Acervo particular de Antonio Carlos Ferreira Pinheiro, a foto é de 2008.

A falta de prédio próprio, no entanto, não impediu o funcionamento do CPM que segundo Oliveira; Lima; Morais (2012) foi instalado na Avenida General Osório nº 77, no Centro, tendo sua primeira diretoria formada por Afonso Pereira da Silva (diretor), o maestro Francisco Picado como vice-diretor e Severino Marinho como secretário-tesoureiro. Manter, porém, toda esta estrutura não foi tarefa das mais fáceis, principalmente, porque as raras

subvenções que chegavam mal davam para cobrir as despesas com o salário dos professores⁸⁵.

O Conservatório, segundo Oliveira; Lima; Moraes (2012, p.158-159), contou, inicialmente, com duas fontes principais de subsistência: as mensalidades, no valor de Cr\$ 50,00 (Cinquenta cruzeiros) pagas por cada aluno, que de modo geral, cobriam despesas na conservação e aquisição de móveis e instrumentos, assim como, do pagamento dos professores; e, as esporádicas subvenções oriundas do estado ou de eventuais doadores. Em carta de janeiro de 1962 encontramos um relato sobre a situação das subvenções. Acompanhemos:

Subvenção ordinária federal (1960) no valor de Cr\$ 190.000,00, a qual foi recebida em 1961, com um corte de 30%.

Subvenção ordinária municipal, de apenas Cr\$ 3.600,00 anuais, a qual foi recebida com dificuldade no final do exercício.

Não dispôs, até hoje, de qualquer subvenção estadual, não obstante integrar a Divisão de Documentação e Cultura. (CARTA, janeiro 1962 *apud* OLIVEIRA; LIMA; MORAIS, 2012, p.159).

Outro fator que pesava no orçamento da instituição era a manutenção da ação inédita no campo da música do Estado, qual seja: o de ofertar bolsas de estudos, totais e parciais, nos vários cursos oferecidos pela instituição. Esse ideal, precursor da proposta vigente na Universidade Federal da Paraíba anos mais tarde, havia sido um compromisso social assumido pelo grupo da SCM mantido a grandes penas, uma vez que dos 223 alunos matriculados na instituição, apenas 12 pagavam integralmente as mensalidades, enquanto 80 estudavam gratuitamente e o restante pagava as mensalidades com abatimento⁸⁶.

⁸⁵ Podemos constatar outros exemplos mais positivos, como o do Instituto de Artes do Rio Grande do Sul, que recebeu um maior apoio das autoridades do governo. Embora, inicialmente, não funcionasse com um prédio próprio, as verbas do Instituto permitiram alugar um prédio durante os primeiros três anos de funcionamento. Logo após este período, em 1913, o mesmo prédio foi comprado para o Instituto de Artes garantindo estabilidade à instituição nascente.

⁸⁶ Talvez este compromisso social tenha dificultado o estabelecimento do Conservatório, visto que, a maioria das instituições conservatoriais eram particulares. Nesse sentido, o pagamento dos alunos provia, em grande parte, estas escolas.

Trata-se, evidentemente, nas condições atuais, de uma instituição filantrópica. As oitenta crianças que ali estudam, pertencem quase todas ao Centro Social Padre Desinho, pobres, na maioria órfãos crianças de grande pendor artístico, consoante a afirmação dos professores nacionais e estrangeiros. (OLIVEIRA; LIMA; MORAIS, 2012, p. 159).

O contrato de trabalho estabelecido com os professores, principalmente os três estrangeiros, eram cumpridos mediante a utilização da subvenção federal e de recursos oriundos da Sociedade de Cultura Musical, além disso, o contrato desses três professores estabelecido com o estado, na Rádio Tabajara da Paraíba, facilitava a permanência deles na Paraíba (OLIVEIRA; LIMA; MORAIS, 2012, p. 159). Faltava à instituição a tutela estadual ou federativa, que viria dar suporte a consolidação das ações implementadas pela instituição e sua permanência no tempo. Essa situação terminou por gerar muitas faltas, como por exemplo, “um piano para concertos, de instrumentais de sopro e de cordas, violinos e violas e baixo e celeste.” (OLIVEIRA; LIMA; MORAIS, 2012, p.159).

Todas as dificuldades vivenciadas pela instituição foram apresentadas em pauta da Assembleia realizada em 1963. Nessa, um grupo de professores do Conservatório revelou a impossibilidade de continuar residindo na Paraíba, caso a situação de descaso do Estado não mudasse. Segundo Oliveira; Lima; Moraes (2012, p.172), a principal reclamação era com a renovação de seus contratos pelo governo estadual.

Em face da problemática, Afonso Pereira esclareceu que vinha, há alguns dias, fazendo gestão junto ao magnífico reitor da Universidade Federal da Paraíba, Mário Moacyr Porto, no sentido de viabilizar o ingresso dos respectivos professores no corpo docente daquela. Segundo Afonso Pereira, o reitor mostrava disposição e interesse em atrair, para o serviço de música do departamento Cultural, os melhores profissionais do Conservatório (OLIVEIRA; LIMA; MORAIS, 2012, p. 172).

Assim, alguns anos depois, a problemática salarial dos professores do Conservatório foi resolvida com a contratação destes pela Universidade, no entanto, esse foi, muito possivelmente, um importante fator de desagregação do Conservatório Paraibano de Música, que pouco tempo sobreviveu, após a saída dos renomados professores (provavelmente o Conservatório foi

desativado junto com a Sociedade de Cultura Musical, em 1965, como mencionamos anteriormente).

5.2- O Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba e a formalização da atividade do docente

O canto orfeônico foi instituído na Paraíba no governo de Anthenor Navarro, nos primeiros anos da década de 1930 e foi difundido, principalmente nos grupos escolares⁸⁷. Esteve articulado a um projeto maior, qual seja: o de construção da nacionalidade, a partir da “busca incessante de uma identidade nacional [...]”(PINHEIRO, 2002, p. 196). Desse modo, a educação musical, como a educação de modo geral, visava criar uma mentalidade de civismo. O programa foi estabelecido centralmente, ou seja, pelo governo federal e as suas ações nos estados deveriam seguir uma diretriz única. Tal projeto, de institucionalização do canto orfeônico previa:

a criação de um curso para a formação de professores especializados nessa nova disciplina; a criação de um orfeão artístico e de um orfeão para cada escola; organização de discotecas e bibliotecas de especialidades, e, além disso, a realização de grandes concentrações orfeônicas reunindo milhares de crianças e adolescentes (CONTIER, 1998, p. 26).

Na Paraíba o Orfeão Escola do Estado, assim como, o orfeão dos professores foi criado no governo de Gratuliano de Brito, através do decreto-lei nº 948 de 12 de março de 1934 (SILVA, 2006, p.70). As grandes apresentações cívicas, por outro lado, aconteciam geralmente sob a direção de professores de canto orfeônico das escolas, como a professora Luzia Simões Bartolini, a qual tem uma de suas apresentações destacadas na foto abaixo:

⁸⁷ O canto orfeônico é instituído como matéria obrigatória dos currículos do ensino secundário na reforma de Francisco Campos em 1931. (HORTA, 1994, p.182)



Foto 26. Ano de 1952, D. Luzia Simões regendo o coro de canto orfeônico na Praça João Pessoa, provavelmente relativo a alguma comemoração cívica. Possivelmente são alunos/as dos grupos escolares. Ao fundo podemos ver o majestoso prédio da Escola Normal.

Fonte: Acervo da Escola de Música Anthenor Navarro.

Centralizador, o projeto idealizado por Villa-Lobos encontrou ressonância imediata nos ideais preconizados pelo Estado, tanto foi assim que Getúlio Vargas sensibilizado aos apelos do compositor em defesa da música, criou a Superintendência da Educação Musical e Artística (SEMA).

Conforme o decreto nº 18.890, de 18 de abril de 1932, tornava-se obrigatório o ensino do canto orfeônico nessas escolas. Atendendo diretrizes da SEMA - segundo as quais a música deveria ser ensinada no sentido de se tornar o principal veículo de propagação do civismo - criaram-se órgãos semelhantes àquele nos Estados do Rio Grande do Sul, São Paulo, Bahia, Rio de Janeiro, Sergipe, Paraíba, Piauí, Ceará, Amazonas, Rio Grande do Norte, Minas Gerais (CONTIER, 1998, p. 30).

Na Paraíba, Gazzi de Sá se tornou o porta-voz da proposta de Villa-Lobos, propondo a criação da Superintendência de Educação Artística - SEA⁸⁸. A SEA foi criada em 1935, através da Lei nº 16 de 13 de dezembro e

⁸⁸ O professor Gazzi de Sá se deslocou ao Rio de Janeiro nos anos de 1934 e 1935 para realizar o Curso de Pedagogia e Aperfeiçoamento do Ensino de Canto Orfeônico da Secretaria Geral de Educação e Cultura do Distrito Federal que era ministrado por Villa Lobos (SILVA, 2006, p. 68).

reorganizada em 1938, pelo decreto Lei nº 961 de 11 de fevereiro daquele ano (SILVA, 2006, p.70), passando a gerir as ações para a instituição do canto orfeônico nas escolas paraibanas.

Assim, o ensino da música na escola tornou-se obrigatório em todos os níveis e ganhou impulso, na Paraíba, através do professor Gazzi de Sá, que orientado por Villa Lobos, imprimiu as diretrizes e ações que, de modo geral, ampliaram o acesso ao ensino musical, mas também, o restringiu ao aprendizado de hinos e cantos que exaltavam a nação, criando um sentido de civismo e patriotismo. Pinheiro (2002) comenta esse fato na Paraíba indicando que o decreto nº 961 de 11 de fevereiro de 1938, que complementa decreto anterior, publicado na interventoria de Argemiro de Figueiredo, regulamentou o ensino de educação física, e de educação artística que “faziam parte de uma política educacional voltada para as questões disciplinares e para o culto às datas e aos heróis nacionais e paraibanos, por meio do aprendizado de hinos, cânticos e poesias que enalteciam a cultura local e nacional” (PINHEIRO, 2002, p. 204).

A criação do Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba e o consequente funcionamento do curso de canto orfeônico, veio a coroar, na Paraíba, todo o empenho pela implantação da proposta formulada ainda na década de 1930 e, que somente se concretizou, ainda que tardiamente, na década de 1950.

No governo do ministro José Américo de Almeida foi mais uma vez reorganizada a Divisão de Educação Artística, através a Lei nº838 de 28 de novembro de 1952, dando-lhe uma estrutura mais ampla com a criação do canto orfeônico, serviço de bandas e conjuntos musicais, serviço de dança, teatro e artes plásticas. No mesmo decreto passa a jurisdição do Estado a Escola de Música Anthenor Navarro e é criado o Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba (RIBEIRO, 1977b, p. 23)

O Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba estava vinculado ao Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO), situado no Rio de Janeiro e criado em 26 de novembro de 1942 (SILVA, 2006, p.85). Logo, o Conservatório de Canto Orfeônico na Paraíba somente foi instituído dez anos após a criação do CNCO, em 1952. Um ano após sua criação, em 1953, Luzia

Simões, portanto, embarcou em direção ao Rio de Janeiro para uma estada de estudos na instituição nacional.

Após o seu retorno, em 1955, essa admirável professora assumiu a direção do Conservatório e de todas as outras atividades que eram exercidas pelo professor Gazzi de Sá. Nesse sentido, além da direção do referido Conservatório passou a coordenar também o Coral Villa Lobos e o Madrigal da Paraíba, que segundo Silva (2006, p.90), ela o conduziu “sempre com muita fibra e determinação todas as atividades” que lhes foram atribuídas.



Foto 27. Coral Villa Lobos, fundado em 1936, sob a regência da professora Luzia Simões, no Teatro Santa Roza, provavelmente na década de 1950. D. Therezinha Avellar de Aquino encontra-se na primeira fileira à esquerda perto da criança com flores.
Fonte: Acervo da EMAN.

De fato o Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba somente passou a funcionar em 1955, após o retorno da referida professora, quando deu início a sua primeira turma, concluída em 1957, ou seja, cinco anos depois do decreto de criação da instituição.



Foto 28 - Turma de 1957. D. Luzia, no centro. Da esquerda para a direita Maria Lídia de Carvalho Atayde, Maria das Mercês de Araújo Gambarra, Marne Azevedo, Neuza Nóbrega, Terezinha de Lourdes Avellar Aquino, Vilma Figueiredo Bezerril.

Registro realizado em frente do Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba.

Fonte: Acervo da EMAN.



Foto 29. Formatura de Canto Orfeônico, turma de 1957. Da esquerda para direita Maria Lídia de Carvalho, Maria das Mercês de Araújo Gambarra, Marne Azevedo, Neuza Nóbrega, Therezinha de Lourdes Avellar Aquino, Vilma Figueiredo Bezerril.

Fonte: Acervo da EMAN.

O Conservatório passou a ser o primeiro órgão paraibano a expedir o diploma de curso superior ao docente de música, o que ocasionou uma mudança de *status* na profissão de professor de piano, que passou da informalidade à formalização da atividade como professor de canto orfeônico. Desse modo, iam se formando inúmeras professoras de piano que partiam para o mercado de trabalho para ensinarem educação artística. Segundo D. Luzia Simões⁸⁹, o Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba formou 38 professores registrados e reconhecidos pelo MEC – Ministério da Educação e Cultura. Da lista publicada no trabalho de Silva (2006) podemos destacar três de nossas colaboradoras: Therezinha de Avellar Aquino, Glenda Jorge de Oliveira Romero e Júlia Guerra Nóbrega, respectivamente na primeira, quarta e quinta turmas:

Acerca do Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba, a primeira turma conclui o curso em 1957, chegando a formar sete turmas. Registra-se ainda a formatura de 35 professores de Educação Artística, registrados e reconhecidos pelo Ministério da Educação e Cultura. A última turma concluiu no ano de 1963. A seguir relaciono as turmas, indicando o ano de conclusão: (os alunos e turmas foram tirados do arquivo de Eliani Bartolini)

PRIMEIRA TURMA – 1957: Maria Lídia de Carvalho Atayde, Maria das Mercês de Araújo Gambarra, Marne Azevedo, Neuza Nóbrega, Terezinha de Lourdes Avellar Aquino, Vilma Figueiredo Bezerril.

SEGUNDA TURMA – 1958: Beatriz, Djanira Holanda, Iracema Lucena, Irenita Bronzeado Cavalcanti, Irmã Maria Coelis, Zamir Machado Fernandes.

TERCEIRA TURMA – 1959: Dalva Stella, Ione Ferreira Marinho, Lucemar Navarro, Naide Martins R. Alvarenga.

QUARTA TURMA – 1960: Irmã Veneranda – OSF (Ordem de São Francisco), Irmã Maria de Fátima – (OSF), Eulina Maia, Glenda Jorge. (Ver foto 12, no capítulo III)

QUINTA TURMA – 1961: Dinalva, Isis Ferreira Marinho Nicolau, Júlia Nóbrega Guerra, Iaci Ferreira Marinho Nicolau, Maria Iraci Menezes, Maria Sirena Gurgel, Maurício Matos Gurgel.

SEXTA TURMA – 1962: Letícia Andrade, Zuleide Fernandes.

SÉTIMA TURMA – 1963: Célia Castor, Creusa Teixeira, Laurentino Silva, Osanete, Marilda Eduardo, Ridete Lemos. (SILVA, 2006, p.101)

⁸⁹ Documento encontra-se no Anexo do trabalho de Silva (2006).



Foto 30. D. Glenda recebendo o diploma de Canto Orfeônico das mãos de D. Luzia Simões, em 1960.

Fonte: Acervo da EMAN.

O Curso de Canto Orfeônico, portanto, dava *status* e emitia uma certificação de curso de graduação, permitindo que o professor do ensino musical pudesse atuar tanto em instituições que abrigavam o ensino de música em seu currículo, quanto em instituições especializadas de ensino musical. Em relação ao diploma de Canto Orfeônico, este servia como equivalente ao Curso de Educação Artística. As professoras diplomadas passavam a lecionar em escolas que estavam formalizadas e sob a tutela do estado e do município, especialmente nos grupos escolares.

O diplomado, portanto, no Curso de Canto Orfeônico poderia atuar como professor de música do curso pré-primário, primário, ginásial, comercial e normal, dotando-o de conceito e crédito que era concedido pela validade da certificação, dada pelo MEC conforme podemos observar nos certificados emitidos (Ver imagens 23 e 24) de D. Glenda Jorge de Oliveira Romero – Certificado de registro definitivo de professor de canto orfeônico e, da professora Júlia Guerra Nóbrega – Certificado Definitivo de professor de Educação Musical. Além do que, no caso de Glenda Romero, Julia Nóbrega e

Therezinha Avellar, a certificação formalizou a atividade docente que já exerciam como professoras de piano na própria Escola de Música Anthenor Navarro e nas escolas municipais, como foi o caso das professoras Glenda e Júlia, que atuavam nos grupos escolares ensinando canto orfeônico antes mesmo de estarem formadas.

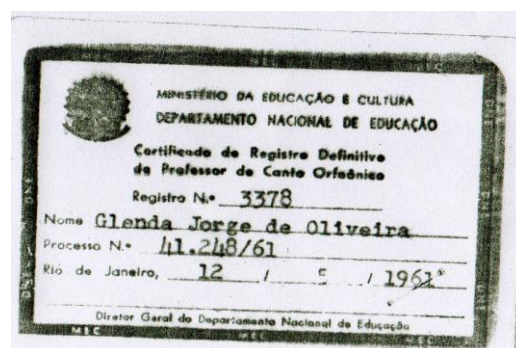


Imagem 23. Carteira do registro de professora de canto orfeônico de D. Glenda Jorge de Oliveira, emitida pelo Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba. Acervo particular de D. Glenda Jorge de Oliveira Romero.

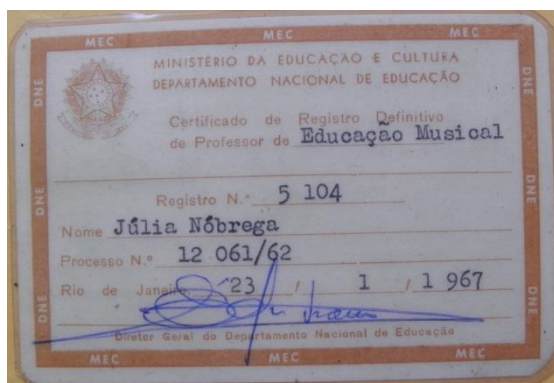


Imagem 24. Carteira de professora de Educação Musical de D. Júlia Nóbrega, emitida pelo Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba. Acervo particular de D. Júlia Nóbrega.

D. Glenda, por exemplo, foi admitida no estado em 1955, quando, então, iniciou sua atividade como professora no Grupo Escolar Otacílio de Albuquerque no bairro do Miramar, posteriormente D. Luzia a requisitou para a escola de música, quando então, passou a ensinar piano na Escola de Música Anthenor Navarro.

[...] eu tinha 18 anos quando eu comecei a ensinar no grupo escolar do mesmo jeito quando passei no concurso [...] então comecei a ensinar...a gente ensinava...eram...os hinos oficiais,

os hinos patrióticos às crianças, ensinava do guia prático, muita coisa do folclore e, fazia assim... coral, os corais de criança de 2 vozes, no máximo até duas vozes. Era muito difícil a gente fazer de 3 a 4 vozes, a gente fazia a 2 vozes, entendeu? (Glenda Jorge Romero, 2009).

D. Julinha, por sua vez, mesmo antes de sua formatura que somente ocorreu em 1961, dois anos antes do Curso de Canto Orfeônico ter sido extinto, já lecionava canto orfeônico nos grupos escolares Antonio Pessoa (onde permaneceu durante dois anos) e no Dr. Thomaz Mindelo (por aproximadamente três anos).

Todo o processo para formalizar a docência musical na Paraíba gerou uma série de ações, algumas implementadas formalmente, outras muitas não instituídas, beirando, inclusive, à informalidade. Constatamos este complexo processo que não pode ser apanhado em arquivos ou em currículos, mas a partir das falas das professoras Julinha, Therezinha Avellar e de Glenda que enumeram as qualidades que o curso possuía e o quanto foi sólida a formação que tiveram.

Dos objetivos formais, podemos observar, por exemplo, no documento (Imagem 25) abaixo, que retrata a vida escolar de D. Julinha no ano de 1959, as disciplinas que eram ofertadas pelo curso de canto orfeônico entre as quais estavam: prática de regência, teoria musical aplicada, teoria do canto orfeônico, apreciação musical, didática do som e do ritmo, organologia e organografia, etnografia e pesquisas folclóricas, prosódia musical, fisiologia da voz e técnica vocal. Estas disciplinas propendiam dar uma formação teórico-prática objetivando a formação do professor de canto orfeônico, por isso, as disciplinas com o canto tinham especial destaque.


 ESTADO DA PARAÍBA
 SECRETARIA DE EDUCAÇÃO E CULTURA
 DIVISÃO DE EDUCAÇÃO ARTÍSTICA
 CONSERVATORIO DE CANTO ORFEÔNICO DA PARAÍBA

VIDA ESCOLAR

Aluno:- JULIA NÓBREGA
 Nascido:- 28 de Maio de 1912
 Filho de José Claudino de Barros e Felícia de Araújo Guerra
 Natural de SANTA LUZIA DE SABUGI - PARAÍBA

Exame de Admissão — 1959

Ditado	Discerni- mento	Solfejo 1 voz	Solfejo 2 vozes	Memória visual	Memória auditiva	Execução	Média Final
70,0	30,0	30,0	40,0	10,0	10,0	10,0	10,0

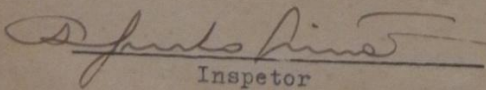
CURSO DE PREPARAÇÃO — 1959

DISCIPLINAS	1.ª Pr.	2.ª Pr.	Média	Escr.	Oral	Média Final
Prática de Regência	10,00	10,00	10,00			10,00
Teoria Musical Aplicada	8,50	9,50	9,00			9,00
Teoria do Canto Orfeônico	9,10	7,50	8,30			8,30
Apreciação Musical	8,00	9,00	8,50			8,50
Didática do Som	10,00	10,00	10,00			10,00
Didática do Ritmo	10,00	8,60	9,30			9,30
Organologia e Organografia	9,50	10,00	9,75			9,75
Etnografia e Pesquisas Folclóricas	10,00	10,00	10,00			10,00
Prosódia Musical	9,50	9,50	9,50			9,50
Fisiologia da Voz	9,50	8,50	9,00			9,00
Técnica Vocal	10,00	10,00	10,00			10,00

Média de Aprovação: — 9,39

Secretaria do Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba

João Pessoa, 10 de Dezembro de 1959


 Inspetor

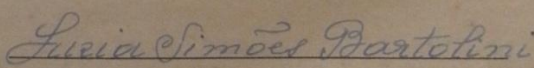

 Diretora

Imagem 25. “Vida Escolar” de Júlia Nóbrega durante o ano de 1959.
 Fonte: Acervo particular de Júlia Guerra Nóbrega.

Embora a grade de disciplinas do curso não contemplasse a formação pianística, recebemos a informação a partir dos relatos das professoras que no decorrer do mesmo, todas as três professoras deram continuidade ao estudo e ensino de piano que já desenvolviam particularmente ou mesmo na própria Escola de Música Anthenor Navarro. Mais adiante, quando tratarmos sobre as práticas internas, discorreremos detalhadamente de como se processava a formação pianística no interior dessas instituições, ou seja, sobre a informalidade de seu aprendizado, principalmente, quando este ainda não estava instituído formalmente.

Há nestes fatos expostos acima, a perene influência da professora Luzia que passou a ser, um referencial de ensino na Escola de Música e na Paraíba. É inegável sua atuação no direcionamento da profissionalização dessas professoras, que começaram a lecionar, inclusive, sob o seu patrocínio. Era D. Luzia quem direcionava as professoras aos grupos escolares onde em um primeiro momento realizavam o estágio de docência. Em seguida eram indicadas para serem admitidas na cátedra de ensino de piano. D. Luzia também as inseria no Coral Villa Lobos, dava diretrizes de aprendizado e de ensino. Therezinha Avellar, por exemplo, participou do Coral Villa Lobos regido pela professora, além, é claro, das atividades de ensino de piano da escola (Ver foto 31) e de cursos particulares sugeridos por D. Luzia para a complementação da formação musical pianística da professora. Contou-nos D. Therezinha Avellar de Aquino: *"Cheguei ir ao Rio... porque eu estava no Rio e o professor Gazzzi estava lá, então, D. Luzia pediu para eu ter umas aulas com ele"* (Therezinha de Lourdes Avellar de Aquino, 2011).

Como podemos observar todas as nossas quatro colaboradoras, relataram fatos vivenciados com a professora Luzia Simões e sobre a sua marcante atuação, que influenciou enormemente as suas vidas escolares e profissionais.



Foto 31. Coral Villa Lobos, em fins da década de 1940, regido por D. Luzia Simões que se encontra no alto da escadaria, vestida de preto. Therezinha Aquino encontra-se do lado esquerda a segunda na quarta fileira de baixo para cima.

Fonte: Acervo particular de D. Therezinha Avellar de Aquino.

Nesse sentido, rezaram na cartilha da professora Luzia Simões, e foram conduzidas pelo seu forte temperamento inclusive em atividades musicais desenvolvidas pela professora em outros setores. Maria das Graças Santiago, professora aposentada da UFPB, pianista e artista plástica, descreve alguns detalhes sobre a personalidade da referida professora. Vejamos:

Ela era, realmente, uma pessoa ímpar. Baixinha, rechonchuda, os cabelos impecavelmente penteados, exalava, sempre, um suave perfume de colônia. Carinhosa no trato com as pessoas, era, no entanto, de uma autoridade indiscutível. Possuindo uma forma de conversar, agradável e cativante, que deleitava os seus inúmeros amigos, entre os quais se pode citar José Américo de Almeida, Pedro Moreno Gondim, Mário Moacyr Porto, Hidelbrando Assis, Domingos de Azevedo Ribeiro, Arioswaldo Espínola, Roberto Granville, Itapuan Botto Targino e tantos outros. (SANTIAGO, 2000 *apud* ARRUDA, MENDES, SILVA, VASCONCELOS, 2012, p. 197 -210).

Gostaríamos de concluir este item, convidando o nosso leitor a observar a foto abaixo, que representa algumas das inúmeras apresentações públicas de

coro de canto orfeônico, bem como do Coral Villa Lobos, que foi regida pela professora Luzia Simões.



Foto 32. Outro momento de apresentação do Coral Villa Lobos, no Teatro Santa Roza, regido pela professora Luzia Simões. D. Julinha encontra-se na segunda fileira da esquerda para direita a quarta.
Fonte: Acervo da EMAN.

5.3 - A Escola de Música Anthenor Navarro: um espaço de transição de escola particular para uma escola oficializada e as permanências de suas práticas musicais

Na Escola de Música Anthenor Navarro o princípio que vigorava e permanece até os dias atuais era o de uma escola de ensino médio, mas com ares de escola particular, mesmo depois que foi oficializada. Formalmente ocorreu uma mudança na sua estrutura a partir do ano de 1952, quando foi reorganizada a Divisão de Educação Artística, do Estado da Paraíba e a Escola passou à sua jurisdição, conforme já dito anteriormente. Segundo informações obtidas em carta escrita por D. Luzia Simões⁹⁰ a oficialização levou a escola de volta ao antigo prédio onde já havia funcionado, na Rua General Osório. Nesse ínterim também ocorreu as concessões de bolsas de estudo para ela mesma, e

⁹⁰ Esse documento encontra-se no anexo do trabalho de Silva (2006, p. 280).

para as seguintes professoras: Heloísa Nóbrega, Rejane Miranda de Carvalho, Jória Toscano Dantas, Olga Ribeiro Silva e Maria Lúcia Soares de Oliveira, no sentido de realizarem os seus estudos especializados, por dois anos, no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, localizado no Rio de Janeiro. O objetivo era, ao retornarem, formar o corpo docente do recém-fundado Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba.



Foto 33. Villa Lobos (sentado no centro) com os alunos do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico no Rio de Janeiro. Da esquerda para direita em pé: Olga Ribeiro da Silva, Heloísa Nóbrega Leite (quinta aluna), Lúcia Soares (nona aluna). Na primeira fileira sentada da esquerda para direita: Rejane Carvalho (sexta aluna) e Jória Toscano (sétima aluna).
Fonte: LEITE, (1954-1955) *apud* SILVA (2006, p.89).

Entre os professores contratados para substituírem as professoras que estavam especializando-se destacamos Gazzzi de Sá, Santinha Soares de Sá, Asdrubal Lima que iniciaram as atividades do futuro Conservatório com cursos de preparação. Como não havia ainda um corpo docente preparado para conduzir a Escola, além dos três professores citados acima, a instituição passou a ofertar os Cursos de Emergência de Canto Orfeônico, conforme assim denominou D. Luzia Simões. Eram cursos rápidos onde se obtinha o conhecimento condensado de teoria musical, de história da música e do canto coral. Segundo D. Therezinha Avellar de Aquino foi

[...] o curso que depois, foi considerado superior e tudo, né? Então ele... juntava o coral de todos os colégios. Faziam... Ele nomeou as professoras que terminaram o curso, ... primeiro... houve um curso de emergência de... Um curso de emergência para Canto Orfeônico. Então, houve uma turma que foi preparada e foi trabalhar nos colégios. Então, daí veio o curso mesmo oficializado. Que era... tudo era do MEC, era tudo do Rio de Janeiro, né? Tudo foi preparado de lá [...]. O curso era aqui, na Escola de Música Antenor Navarro. Alguns professores foram para lá, fizeram o curso e depois voltaram pra participar ... para complementar aqui (Therezinha Avellar de Aquino, 2011).

Esses cursos tiveram a finalidade de preparar, no menor tempo possível, pessoas habilitadas para ensinar na Escola, já que o corpo docente era ainda bastante reduzido e parte deste ainda estava se especializando no Rio de Janeiro. Talvez por isso, D. Therezinha entre outras de nossas entrevistadas, ainda como alunas, começaram a ensinar piano na Escola. Desempenhavam a função de discentes e docentes concomitantemente na instituição. Nesse contexto, D. Therezinha Avellar também passou a participar das práticas de *performances* que eram fomentadas pela Escola, principalmente, na bandinha de música, com a função de pianista acompanhadora (Foto 34).



Foto 34. D. Therezinha ao piano acompanhando a bandinha de música da Escola de Música Antenor Navarro, no Teatro Santa Roza.
Fonte: Acervo particular de D. Therezinha Avellar de Aquino.

Apesar de bastante jovem, D. Therezinha iniciou o magistério na Escola de Música Anthenor Navarro, principiando pianisticamente inúmeros alunos, conforme podemos observar nas fotos 35 e 36.



Foto 35. Therezinha Avellar de Aquino, sentada ao piano e rodeada por suas alunas no dia de uma audição realizada em sua residência. Entre elas ao fundo Kátia de França e Idalina Venusta de Almeida e sua irmã Regina ao seu lado.

Fonte: Acervo particular de D. Therezinha Avellar de Aquino.

Foi na Escola de Música Anthenor Navarro, portanto, que a professora Therezinha Avellar de Aquino, começou a desenvolver-se como profissional de música, professora e pianista. Estas duas funções tornam-se imprescindíveis a docência musical, fazem parte das práticas pedagógicas e das práticas de *performance*, que todo músico deve buscar para a realização plena de sua atividade. Estavam, portanto, contempladas nas atividades que eram desenvolvidas na Escola de Música Anthenor Navarro.

A prática musical fomentada pela professora Therezinha desenvolvia-se nos teatros da cidade e curiosamente também em sua residência, denotando uma assimilação dos princípios que adquirira com a sua professora Carminha Gouveia, e pelo sistema desenvolvido geralmente pelas professoras

particulares que fomentavam apresentações musicais em suas residências (Observar as fotos 35 e 36).



Foto 36. Alunas da professora Therezinha Aquino, em sua Casa.
Acervo particular da professora Therezinha Avelar de Aquino.

Nesse sentido, apesar das alunas estarem vinculadas formalmente à Escola de Música Anthenor Navarro, as atividades de *performances* ocorriam informalmente, ou seja, sem o controle institucional da Escola. Assim sendo, entendemos essas práticas como resquícios das atividades que eram desenvolvidas pelos professores/as de piano particular, ou seja, de uma cultura escolar musical, não institucionalizada, que vinha desde o final do século XIX, conforme discutimos nos capítulos anteriores deste trabalho.

O hábito dos saraus musicais, se assim podemos nomear, ainda permanece em muitas instituições de ensino musical que, muitas vezes, não oferecem as condições ideais para o desenvolvimento das práticas de *performances* necessárias à formação do músico. Foi o caso da Escola de Música Anthenor Navarro que, embora fosse considerada uma instituição de excelência, não oferecia um ambiente adequado, ou melhor, às condições ideais para a prática musical, pela ausência de um auditório e de um bom piano em suas instalações. Desse modo, as atividades de fomento à cultura e à

prática musical que estavam vinculadas à escola ocorriam geralmente nos teatros da cidade, particularmente, no Teatro Santa Roza, (Observar as fotos 37 e, novamente 35 e 36) e naturalmente nas casas das próprias professoras de piano.

Outro aspecto importante vinculado à cultura escolar e que podemos observar nas fotos acima dispostas, refere-se ao fato dos/as alunos/as usarem uniformes, como parte do paradigma escolar da época, ou seja, o uso do vestuário específico parece ter sido a forma mais adequada para as apresentações musicais, uma vez que representavam as instituições oficializadas, fossem elas de caráter particular ou não. Na Escola de Música Anthenor Navarro o modelo adotado era: blusa branca com o emblema da escola, *short* azul para os meninos e, saia azul para as meninas, todos usavam meias brancas e sapato social preto.



Foto 37. Alunos da Escola em dia de apresentação, provavelmente, no Teatro Santa Roza com a vestimenta exigida para tal ocasião.

Fonte: Acervo da EMAN.



Foto (detalhe) 38. Emblema de representação da Escola impresso no uniforme.

Fonte: Acervo EMAN.

Temos menção de outras instituições de ensino musical que adotaram esse mesmo tipo de vestuário, inclusive na utilização de símbolos representativos de cada instituição, principalmente dos conservatórios musicais. A adoção de uniformes fez parte de um movimento mais amplo relativo à organização dos conservatórios estabelecidos no Brasil, que partiu de um modelo europeu, particularmente do Conservatório de Paris e foi se adequando às configurações socioculturais brasileiras, principalmente, a partir do século XX. Esta instituição, seja ela pelo espaço próprio definido e organizado, seja pela organização escolar no cumprimento dos programas, do tempo educativo, das avaliações, ou do reconhecimento a partir da certificação que emitia nas instâncias superiores da educação, passou a representar o tradicional e o instituído na educação musical brasileira. Nesse sentido, os conservatórios eram

instituições multifacetadas e complexas, representaram a ordenação e organização do estudo de música (piano, em particular) com base institucional, estabelecendo um novo tipo de estruturação pedagógica, baseada na graduação dos programas, na separação de classes sucessivas, na avaliação regular dos conteúdos adquiridos, no emprego do tempo subdividido e controlado (AMATO, 2007b, p.81).

Entretanto, julgamos importante ressaltar que na Paraíba, apesar das diversas tentativas, não ocorreu à implantação do modelo de conservatório musical tal qual como se processou em outras partes do país, assumindo assim particularidades. O Conservatório Paraibano de Música, conforme discutimos na primeira parte deste capítulo, ao que nos parece, tentou seguir

um padrão mais próximo às outras experiências brasileiras, no entanto, feneceu em pouco tempo.

Quanto ao Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba, seguiu a mesma linha do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (CNCO), que como já dito, fora implantado, em 1942, no Rio de Janeiro, como um projeto de ensino musical em larga escala com intuito nacionalista, ou seja, de formar cívica e moralmente as crianças e adolescentes (CAPANEMA, 1946 *apud* SCHWARTZMAN, 1983, p. 371- 372). Foi, portanto, uma instituição que não ofereceu em sua proposta educadora o ensino e a formação de instrumentistas.

A Escola de Música Anthenor Navarro, por sua vez, também nunca teve um espaço próprio definido e organizado, foram, todavia, as suas práticas, especialmente as desenvolvidas pelos seus professores/as que a consolidaram como uma instituição de excelência, portadora da organização escolar característica de um Conservatório Musical.

A Escola de Música Anthenor Navarro foi, durante muitos anos, o eixo principal por onde o ensino instrumental acontecia, especialmente fomentando o ensino pianístico e a consequente formação dos professores de piano. Entretanto, ela não emitia certificação específica habilitando os seus alunos como pianistas ou professores de piano. Na verdade a certificação que lhes eram concedidas era via Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba que terminava por validar formalmente a atividade de pianista e/ou de professor/a de piano, no entanto sob a nomenclatura de Professor de Educação Musical ou Professor de Canto Orfeônico, conforme podemos observar a partir das “carteirinhas” que na verdade são os certificados de registros definitivos de professor, emitidas pelo referido Conservatório. (Ver novamente as imagens 23 e 24).

Como não havia habilitação formalizada para instrumentistas, nem fornecida pela Escola e muito menos pelo Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba, a Escola de Música Anthenor Navarro procurou minimizar essa lacuna oferecendo cursos complementares. Esse foi um dos principais motivos que estimulou a referida Escola à contratação do professor e pianista cearense

Gerardo Parente (1926-2003)⁹¹ no ano de 1957, pelo Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba. O músico veio para a escola “depois de ter vivido no Rio, de ter ensinado na Pró-Arte em São Paulo e ter feito várias turnês pelo Brasil [...]” (SILVA, 2006, p. 86).



Foto 39. Pianista Gerardo Parente em *performance* em um Teatro da cidade. Data provável fins da década de 1950 ou início de 1960.
Fonte: Acervo da EMAN.

Ao chegar em João Pessoa, o professor Gerardo Parente, encontrou um campo fértil e já trabalhado pelo professor Gazzzi, passando, portanto, a exercer as funções de Gazzzi, no que concerne a formação de docentes de piano em João Pessoa. O professor Gerardo Parente trouxe uma considerável bagagem intelectual de Instituições como o “Conservatório Alberto Nepomuceno”, situado

⁹¹ O professor e pianista Francisco Gerardo Juaçaba Parente, nasceu em 15 de junho de 1926 em Fortaleza no Ceará. Iniciou seus estudos de pianos com Áurea Pacheco e depois com as professoras Inaah Albano e Ester Salgado Sturdart da Fonseca, no Conservatório Alberto Nepomuceno, em Fortaleza. Estudou também no Rio de Janeiro com Aloísio de Alencar Pinto ocasião em que conheceu Villa Lobos, vindo a se tornar um dos maiores intérpretes de Villa Lobos segundo a crítica especializada. Em 1957 chegou à Paraíba a convite da professora Luzia Simões para assumir os cargos de professor de piano e de Música Brasileira. Teve expressiva participação em parcerias musicais tais como: com a cantora Atenilde Cunha, o oboísta Wascyli Simões e o pianista José Alberto Kaplan. Em 1978 Gerardo passou a lecionar no Departamento de Música da UFPB e da UFRN até sua aposentadoria. (SILVA, Luceni Caetano. http://www.auniao.pb.gov.br/v2/index.php?option=com_content&task=view&id=16448&Itemid=35, 2008.)

na cidade de Fortaleza (Ceará), além de intensas experiências musicais como camerista da Funarte para acompanhar artistas que chegavam ao Brasil. A partir de fins da década de 1950, portanto, professor Gerardo passou também a ministrar cursos na EMAN.

D. Glenda nos relatou que as aulas ministradas por Gerardo eram maravilhosas e que recebeu dicas valiosas sobre o ato de tocar o piano.

[...]...depois de 2 anos... 20, 21 anos, por aí assim...e eu sempre continuava estudando piano, mas aí, D. Luzia, me passou para eu estudar com Gerardo Parente, porque ela queria que ele fizesse, formasse alguns professores, para ficar no piano. Porque não tinha muita gente, tinha desaparecido.. e ela queria formar [...] então, fui eu, Catarina (Abreu), Creuza Teixeira, Iracy (Menezes) a gente tudo estudava com Gerardo! (Glenda Jorge Romero, 2009).

Segundo D. Therezinha Avellar de Aquino, as aulas apresentavam um diferencial em relação às aulas de Gazzzi de Sá, uma vez que o professor Gerardo trabalhava mais as questões interpretativas da música, além de focar em um repertório de músicas de autores brasileiros. A professora Julinha, por sua vez, nos relatou que Gerardo dava aulas, muitas vezes, em sua residência às professoras da EMAN⁹². Ela mesma recebeu orientações na casa dele. Eram espécies de aulas particulares, mas estavam vinculadas às atividades da Escola de Música. Essa situação possivelmente era provocada pela precária situação material da Escola. Glenda Romero, por exemplo, em seu depoimento nos relatou sobre a intermitente dificuldade de aquisição de espaços para o funcionamento da Escola uma vez que *“nunca teve ninguém que se interessasse mesmo em melhorar..., ampliar...”* (Glenda Jorge Romero, 2009). Em seu relato ela constata a existência de apenas quatro ou cinco pianos que pertenciam à Escola quando funcionou no prédio, ao lado da Catedral Nossa Senhora das Neves, nos últimos anos da década de 1950.

Mesmo considerando toda essa precariedade física e de falta de instrumentos musicais, não podemos desconsiderar a grande contribuição ao ensino do piano e à atividade pianística dada por Gerardo Parente à Paraíba, juntamente com D. Luzia Simões, que influenciaram as gerações posteriores,

⁹² O professor Gerardo residia no Edifício Caricé, próxima à Lagoa, no centro da cidade. Parte do acervo de fotos e de partituras da EMAN foram doações feitas após sua morte.

imprimindo uma importante mentalidade de estudo, de ensino, e mesmo de instituição.

5.3.1- Métodos de ensino e cursos para professores

O programa de piano, atualmente ainda em vigor, na Escola de Música Anthenor Navarro, aliás único existente na Instituição, é resultado de uma parceria entre o professor Gerardo Parente e a professora de piano, atual diretora da escola, Vólia Campelo Simões, sobrinha de Luzia Simões. Foi concebido, segundo informações da professora Vólia, como uma reprodução adaptada do programa de piano do Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro.

Neste programa, o curso de piano está dividido em curso de iniciação ao piano, curso regular de piano e curso de extensão de piano - recitalista e professorado. O primeiro curso é constituído de dois níveis com aulas administradas semanalmente (duas aulas com duração de 30 minutos cada); o segundo está desenvolvido em doze níveis, administrados com uma aula semanal com duração de uma hora, ou duas aulas semanais com a duração conveniente ao aprendizado do aluno.⁹³ Dentro da proposta curricular dos três cursos acima mencionados, estava explícito três tipos de abordagens: a do mecanismo técnico do instrumento, dos estudos e, por último, das peças.

No curso de iniciação ao piano são exigidos para o treino do mecanismo o estudo dos cinco dedos em movimentos paralelo e contrário, além dos estudos de quintas e terças, acordes e no máximo duas escalas em tom maior em movimentos paralelo e contrário. São exigidos também cinco estudos e três peças musicais a escolher entre autores estrangeiros ou nacionais.

Entre os métodos empregados no curso de iniciação estavam os de Alice Botelho – *Meu Piano é Divertido* (volumes 1 e 2); Carmen M. Mettig Rocha –

⁹³ Este curso habilita o aluno a atingir o nível equivalente ao curso profissionalizante de 2º grau. O curso de recitalista e professorado só pode ser realizado, como curso complementar de extensão, àqueles que possuírem o diploma ou certificação de curso superior da escola. A partir de 1998, passa existir na escola uma quarta modalidade de curso, os cursos livres de piano, destinados a contemplar um público mais abrangente que visa o estudo do instrumento de uma forma mais descompromissada sem o objetivo da formação profissional.

Iniciação ao Piano e Ciranda dos Dez Dedinhos; Margaret Stewart – *As aventuras no país do som e Novas aventuras no país do som*; Beyer op.101 (dos números 1 ao 20); Czerny – *O primeiro mestre do piano* op. 599 (dos números 1 ao 14) e Gurlitt – *Primeiras lições* op.117 (números 1 a 5). Entre as peças musicais do repertório pianístico, caberia ao docente a escolha e pesquisa de outros autores, incrementando, assim, o programa escolhido. Entre os citados estrangeiros estavam: Béla Bartók – *Mikrokosmos I* (números 1 ao 6) e *For Children* vol I, S. Cesi e E. Marciano – *Antologia Pianística para Juventude*; e entre os brasileiros: João Portaro – *peças infantis*; Lorenzo Fernandez – *Suíte das Cinco Notas*; Olga Coruja dos Santos e Souza Lima com uma obra com o mesmo título da anterior, ou seja: *Peças Infantis*.

Idêntica abordagem era adotada no curso regular, deste modo, a divisão estabelecida para desenvolvimento das habilidades motoras, tais quais as do mecanismo, de estudos e peças musicais era mantida até o quinto nível. Entre os métodos do Curso Regular podemos citar: Béla Bartók - *18 Peças elementares*, *Mikrokosmos* (vol.1, 2), *For children* (vol. 1 e 2); Burgmuller - Op.100; Beyer - OP.101; Czerny - Op.599; Czerny-germer - 1ª parte, 2ª parte; Gurlitt - *Primeiras lições* op.117, *Estudos fáceis de velocidade* op.83, *24 estudos melódicos* op.50; Hanon - *O pianista virtuoso*; Heller - Opus de livre escolha; Kabalevsky - Op.39, op.27; Longo - Op.43; Pozzoli - *30 estudos elementares*, *Páginas minúsculas*, *15 Estudos fáceis*; Smith - *20 Estudos progressivos do pedal* op.24; Stravinsky - *Os cinco dedos*; George Bull - *25 pequenos estudos (4 mãos)*; Lemoine - *50 estudos* op.37; Barrozo Neto - *Manhã do pianista*.

A partir do 6º nível até o 12º nível de piano do curso regular o cronograma teria uma pequena mudança. A estrutura que antes comportava abordagens de diversos estudos com a finalidade de trabalhar o mecanismo dos dedos, agora passaria a ser substituída por obras de autores barrocos, já que, por sua vez, implicitamente estas obras comportariam o estudo do mecanismo técnico do instrumento. Seria solicitado ao aluno, portanto: obras de autores barrocos, sonatas ou sonatinas, estudos técnicos, Bela Bartók, obras de autores estrangeiros (incluindo obras de autores românticos) e obras de autores brasileiros, como destacamos abaixo em ordem crescente de dificuldade:

- Autores Barrocos: J. S. Bach – *23 peças fáceis do Livro de Ana Magdalena Bach, Invenções à 2 e 3 vozes, Prelúdios e Fuguetas, Cravo Bem Temperado, Suítes Francesas, Suítes Inglesas, Tocatas, Partitas ou Concerto Italiano*

-Sonatinas, Sonatas, Fantasias ou Variações: de autores como Scarlatti, Clementi, Haydn, Mozart, Beethoven; além de autores românticos ou modernos.

-Estudos: Czerny- Germer – 2ª parte, Heller, Gurlitt *op.50* (vol.2), Cramer, Clementi (*Gradus ad parnassum*), Czerny *op.299*, Moskovsky *op.78*, Chopin *op.10* ou *25*, Liszt, Debussy, Scriabin.

-Béla Bartók: *Mikrokosmos* (vols. 3,4,5,6)

-Autores estrangeiros: Livre escolha

-Autores brasileiros: Livre escolha

Os métodos empregados, tanto na iniciação ao piano quanto nos primeiros níveis do curso regular da Escola de Música Anthenor Navarro se assemelham muito aos aplicados nas escolas confessionais. Já os métodos e autores empregados do sexto período em diante se identificam mais aos métodos e autores utilizados nas instituições especializadas de música, o que nos revela que as escolas confessionais produziam um ensino em nível básico, enquanto a EMAN passou a almejar, a partir de sua programação, alunos que se tornassem concertistas ou professores de piano. O nível técnico artístico daquele que cumprisse o programa tal qual solicitado pela Instituição exigia um grau elevado e refinado da *performance* artística, além de uma especialização no *métier* do repertório clássico tradicional.

A partir destas considerações sobre o currículo da Escola podemos destacar que o perfil do ensino pianístico consolidado pela Escola de Música Anthenor Navarro era (é) de alto nível. A chegada do professor Gerardo Parente, em 1957, portanto, trouxe um novo ânimo à Instituição, já que parte da construção curricular da Escola é de sua autoria, como já dito antes.

A professora Glenda nos deu algumas pistas de como funcionavam estes cursos “informais”, nos indicando que a metodologia de ensino que ela aplicava obedecia aos mesmos métodos que havia aprendido com o referido professor.

Gerardo orientava, como era que começava, e iam as técnicas, ele ensinava....eram acordes, escalas, e outras coisas, para começar a estudar....umas terças e quartas...e ele tinha muita coisa interessante que ele passava para a gente, entendeu? E a gente passava para os alunos (Glenda Jorge Romero, 2009).

Sobre os métodos, mais especificamente, *“eram os mesmos de hoje, eram os mesmos..., era Czerny..., era..., era..., era... Hanon.....certo?, a Escola Preparatória de Beyer...”*, (Glenda Jorge Romero, 2009), ou seja, não ocorreram muitas mudanças nos métodos de exercícios e treinamento técnico (técnico-fisiológicos) desde o final do século XIX, que foram adotados nas escolas confessionais e/ou pelos professores/as das escolas particulares do início do século XX, em João Pessoa, conforme já discutimos nos capítulos anteriores deste estudo⁹⁴.

Todavia, no processo de formação dos professores de piano a Escola de Música Anthenor Navarro passou também a oferecer de forma mais sistemática e formalizada em cursos de aperfeiçoamento (inclusive ministrados por Gerardo), conforme nos relatou D. Júlia, que realizou o Curso Elementar de Teoria e Solfejo, no ano de 1964, obtendo nota dez; o Curso de Cultura Musical a cargo do padre Jaime Diniz em 1962; o Curso Intensivo de Apreciação Musical ministrado pelo professor Gerardo Parente, em 1972; o Curso de Folclore na Educação, a Música do Século XX, Comunicação e Improvisação através do movimento, desenvolvimento do sentido rítmico realizado no Primeiro Encontro de Educação Artística promovido em 1973 pelo Instituto de Superior de Educação Musical.

Nessa mesma perspectiva, D. Therezinha também mencionou as atividades de práticas pianística existentes na Escola a partir dos concursos musicais. Ela mesma nos informou que preparou alunas para concursos de

⁹⁴ As orientações que os professores da EMAN recebiam consolidaram um sólido e eficiente corpo docente da Escola. O esforço de Glenda por adquirir estas informações fez dela uma professora que orientou(a) gerações de professores de piano e pianistas. *“Nesse tempo, por exemplo, Jaiel Catão foi minha aluna, bem pequenininha, né? depois foi aluna de Catarina....entendeu?”*(Glenda Jorge Romero, 2009). E teve como alunos que seguiram carreira: João Bosco Padilha, Ademir Abeniz, Maurílio Rafael atualmente professor do Departamento de Música da UFPB, doutor em música pela UFBa, Clístenes Cabral que fez Bacharelado em Música e ensina na EMAN, Daniel Seixas também atualmente correpetidor efetivo da UFPB.

piano fomentados pela Escola, conforme podemos observar na foto a seguir, quando a sua aluna Idalina Venusta de Almeida obteve o segundo lugar.



Foto 40. Concurso de piano no qual a professora Therezinha Avellar teve uma aluna vencedora em segundo lugar, em 1959. Na última fileira estão da esquerda para direita prof^a Therezinha (primeira professora), prof^a Isabel Burity (terceira professora), Gerardo Parente, e prof^a Elza Cunha (quarta professora). Na primeira fileira das alunas, da direita para esquerda, estão: Idalina Venusta da Almeida na segunda posição (professora aposentada da UFPB) e Vólia Campelo Simões a primeira da fila (atual diretora da EMAN).

Fonte: Acervo da EMAN.

Nesse sentido, a formação da professora se dava concomitante ao ensino que desempenha na escola, *“porque...na época a gente começava muito cedo. A gente tava dando... e ele dava uma aula também, pra gente de didática, né? de piano”* (Therezinha Avellar de Aquino, 2012).

Posteriormente ao término do concurso mencionado por D. Therezinha foi realizado o 70º Sarau, promovido pela Sociedade dos Amigos da Música, quando as três primeiras colocadas participaram de um recital infantil realizado no Teatro Santa Roza. A programação musical pode ser observada no *folder* abaixo:

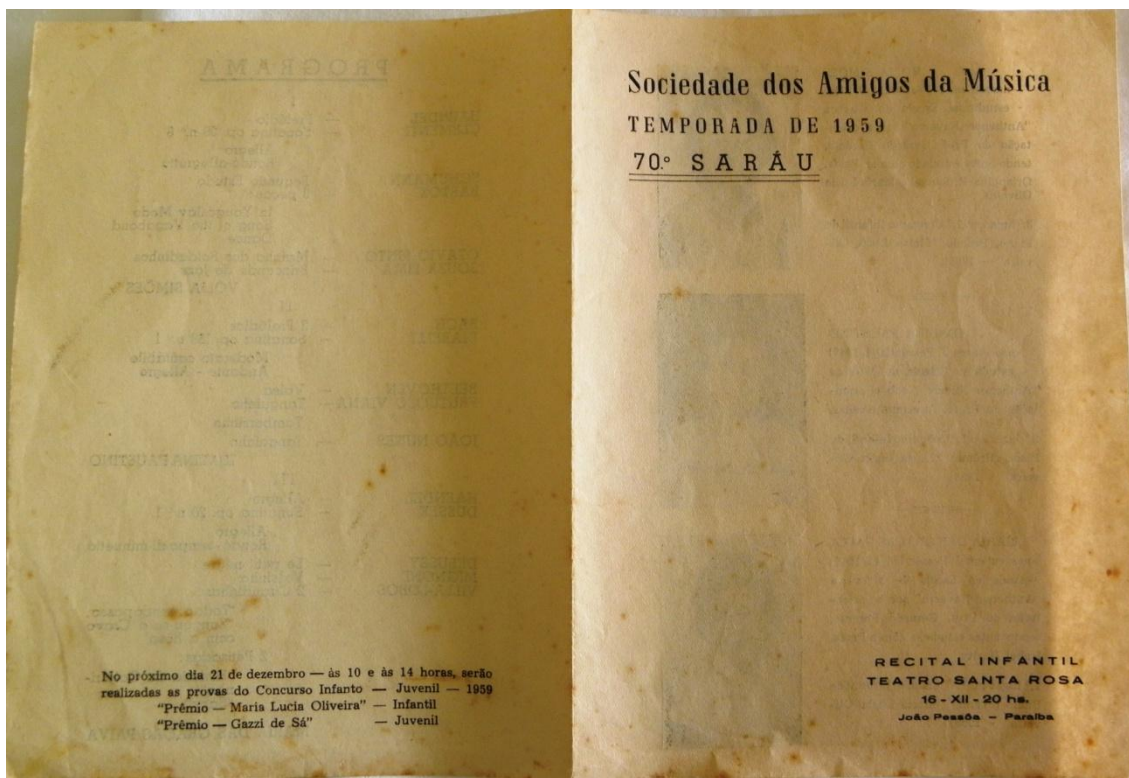


Imagem 26. Capa do programa do Recital das três vencedoras do Concurso de Piano realizado pela EMAN.

Fonte: Acervo particular de D. Therezinha da Avellar.

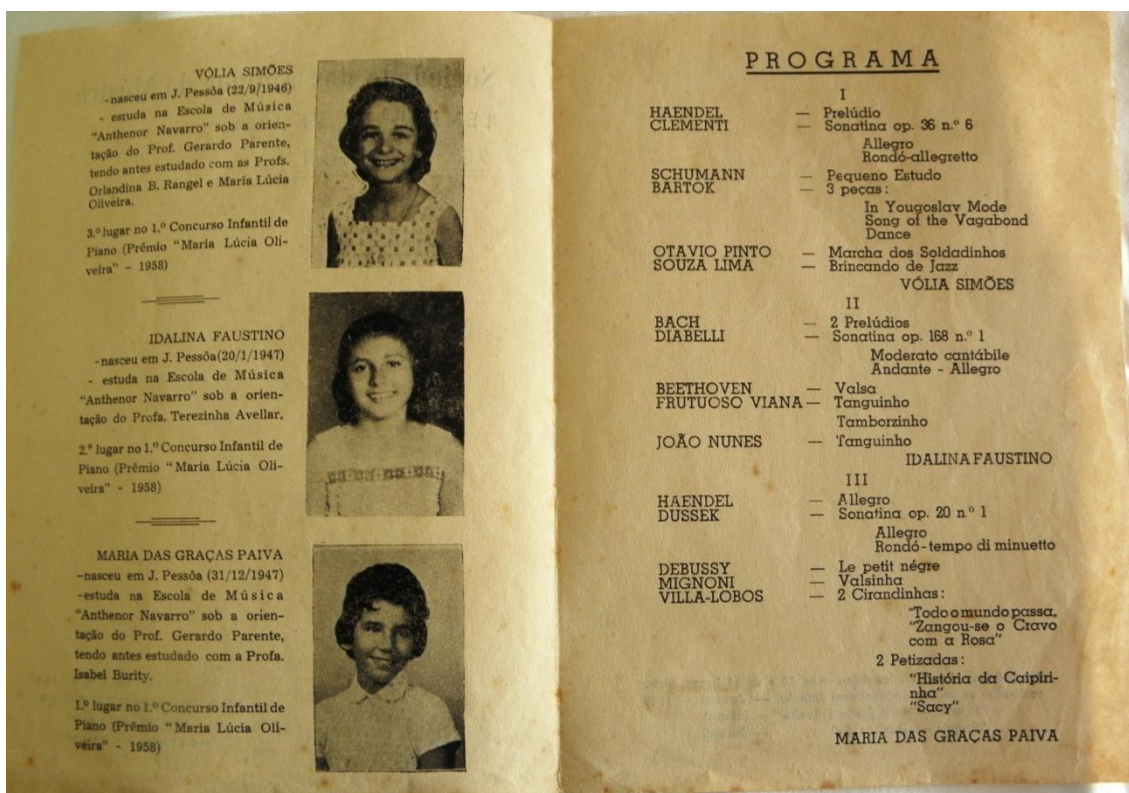


Imagem 27. Programa do Recital das três vencedoras do Concurso de Piano realizado pela EMAN.

Fonte: Acervo particular de D. Therezinha da Avellar.

No início da década de 1960, a Escola de Música Anthenor Navarro passou a pertencer ao Instituto Superior de Educação Musical⁹⁵ subordinado à Secretaria de Educação e Cultura. Vólia Simões atual diretora da Escola nos relatou por *e-mail* que o Instituto Superior de Educação está, atualmente, desativado, mas que também esteve vinculado ao Instituto, além da própria Escola, os Cursos Colegial e Ginásial Artístico, criados por Augusto Simões⁹⁶.

Na administração Pedro Moreno Gondim, através da Lei nº 3.099, de 8 de novembro de 1963, (D. O. 9-1163), foi dada nova denominação ao Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba: Passou a denominar-se Instituto Superior de Educação Musical, tendo por finalidade a formação de professores de música e canto orfeônico. A Escola de Música Antenor Navarro, conservando sua denominação, passou a integrar ao I.S.E.M. como um dos seus departamentos (RIBEIRO, 1977b, p. 24).

Implantado por lei em 1962, e iniciado em 1963, um ano antes da mudança de nome do Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba para Instituto Superior de Educação Musical, o Curso Colegial Artístico equivalia ao segundo grau, como o científico e/ou pedagógico, porém com a finalidade de preparar para o ingresso nos cursos superiores de música. Abarcava em sua estrutura um conjunto de disciplinas visando este objetivo:

Constava no currículo, além das disciplinas de música, como teoria e solfejo, apreciação musical, canto orfeônico, estética e apreciação às artes, disciplinas aos cursos regulares, a exemplo de Português, História, Geografia, Biologia, Inglês e Francês. O curso permitia que seus concluintes ficassem habilitados a prestar exames de vestibular dos cursos universitários e ao ingresso nos cursos superiores da música existentes no Brasil. Foi o primeiro no gênero a funcionar em território nacional. (SILVA, 2006, p. 56-57)

O Curso Colegial Artístico passou a funcionar nas dependências da EMAN tal qual como aconteceu com o Curso de Canto Orfeônico. Foi uma tentativa, dos dirigentes de se adaptarem aos novos tempos, contudo durou pouco, ou seja, até 1968, quando foi desativado. As tentativas para reativar o

⁹⁵ Antigo Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba.

⁹⁶ Pai de Vólia Campelo Simões.

Curso Colegial Artístico com o Ginásio Artístico que viria substituí-lo, foram em vão.



Foto 41. Primeira turma concluinte de 1965. Entre os professores do Curso Colegial Artístico destacamos da esquerda para direita: Zamir Machado Fernandes, João Wanderley, Maurício Gurgel, Gerardo Parente, Nair Martins Ribeiro, Selma Ataíde de Carvalho, Luzia Simões, José Paulo Pires, Wills Leal. Entre os alunos: Wilihelme, Eliane Bartolini, Adélia Torres, Josinete Dantas e Zaneles Brito de Lima.

Fonte: Arquivo pessoal Eliane Bartolini *apud* Silva (2006, p. 58).

Após a criação do Instituto Superior de Educação Musical, a EMAN, subordinada a este, passou a ter, desde então, *status* de escola superior do estado. Talvez uma tentativa, ainda, de se reestabelecer como instituição e não perder seu lugar social, que de certa forma, passou a ser ocupado pela Universidade Federal da Paraíba. O ISEM e a EMAN permaneceram sob a tutela do estado paraibano, a Escola de Música, por sua vez, continuou a formar professores e a preparar os alunos habilitando-os para o ingresso (vestibular) nas instituições superiores de ensino musical que passaram a ser realizados na Universidade Federal da Paraíba, a partir de fins da década de 1970.

A Escola que começou apenas com o curso de piano, consolidou-se no ensino musical e chegou na referida década habilitando professores de música para o mercado de trabalho. A certificação emitida pela EMAN permitia a

diplomação de concertistas e ou mesmo professores de piano. Todavia, coube à Universidade Federal da Paraíba o papel de formalizar de maneira concreta o papel do docente de música (piano) através do Curso de Licenciatura em Música e, concertista (pianista) através do Curso de Bacharelado em Música. Digo papel de formalizar, pois, com o passar do tempo a diplomação concedida pelo ISEM via EMAN, passou a não ser validada legalmente, o que levou à desativação do próprio Instituto Superior de Educação Musical. A EMAN continuou, no entanto, contribuindo para a formação dos músicos, permanecendo na capital paraibana como uma Escola de formação para os estágios iniciais e medianos do aprendizado musical.

Assim a UFPB, através de seu Departamento de Música e do Departamento de Artes, passou a substituir o papel social que a Escola de Música Anthenor Navarro possuía desde sua institucionalização, principalmente na diplomação de músicos. Além deste fato, parte do corpo docente da EMAN passou a lecionar, também, na Universidade. Sobre o processo migratório que ocorreu de alguns professores da Escola de Música Anthenor Navarro⁹⁷ para a Universidade Federal da Paraíba trataremos mais cuidadosamente no próximo capítulo.

⁹⁷ Da pesquisa documental empreitada, encontramos documentos, arquivos e fichas, e analisamos os dados interpretando-os. Verificamos, portanto, quantos e quais professores atuaram (e alguns hoje ainda atuam) na Escola de Música Anthenor Navarro, acompanhemos os números nesta instituição: 31 professores de piano sendo 23 do sexo feminino e 8 docentes do sexo masculino. São eles: Ana Lúcia Altino Garcia, Ana Maria Correa Lima de Medeiros, Barthyra Cabral Vieira de Andrade Claudino, Catarina Maria Pereira de Abreu, Clístenes Cabral de Araújo, Creuza Teixeira de Souza, Daniel Seixas, Dinara Helena Pessoa, Elza Cunha Medeiros, Francisco Gerardo Juaçaba Parente, Germano Gouveia Romero, Glenda Jorge de Oliveira Romero, Heloísa Leite Correia Lima, Irenita Bronzeado Cavalcanti, Ivanilda Rodrigues Patrício, Isabel Maria de Miranda Burity Mandl, Jaiel Jaqueline Catão Lucena, Júlia Nóbrega, Kátia Suzete Braga Gurgel, Liliana Domingo Ramona Estoa, Luzia Simões Bartolini, Maria Alix Espínola Nóbrega, Maria Sirena Alves de Matos Gurgel, Maria Thereza Perazzo, Terezinha de Lourdes Avelar de Aquino, Maurílio José Albino Rafael, Vólia Câmpelo Simões, Vania Claudia da Gama Camacho, Vicente Fittipaldi, Wamberto Tadeu Gusmão Zenaide, Wilson Alves Monteiro. Cabe aqui esclarecer que parte do arquivo da escola foi queimado por alguns funcionários da escola por “se tratar de papel inútil”, perdendo-se assim valioso acervo documental que somente poderá ser parcialmente recuperado a partir de relatos orais.

CAPÍTULO VI

O ENSINO DE PIANO NA UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

6.1- A Consolidação da Instituição Superior de Ensino Musical na Paraíba

A Universidade Federal da Paraíba (UFPB) teve suas origens na primeira escola isolada de nível superior, Escola de Agronomia do Nordeste, que surgiu em 1934, em Areia. Mais tarde, na década de 1950, a Paraíba registra a criação de diversos cursos que irão delinear a futura Universidade da Paraíba. O ano de 1952, por exemplo, se destaca pela criação de novos cursos técnicos superiores (FORMIGA; LIMEIRA, 2006, p. 28)⁹⁸. Apesar disto, a Universidade da Paraíba nasce só em 1955, sob os auspícios da Lei Estadual nº 1.366 de 02 de dezembro. Fato interessante a notar é que; apesar de resultar de um conjunto de instituições incorporadas como a Faculdade de Filosofia da Paraíba, de Odontologia, Escola Politécnica da Paraíba, Escola de Enfermagem, Escola de Direito, de Medicina, de Engenharia, de Serviço Social e da Faculdade de Ciências Econômicas; a Universidade da Paraíba não incorporou os cursos de música que funcionavam em João Pessoa e estavam devidamente oficializados e institucionalizados, como por exemplo os cursos do Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba, da Escola de Música Anthenor Navarro e do Conservatório Paraibano de Música, no capítulo anterior mencionados.

Refletindo sobre o porquê desse fato e as implicações decorrentes nas instituições musicais paraibanas, reconhecemos como um dos fatores; a contínua falta de compromisso e interesse político para com a cultura no Estado. Provavelmente o desinteresse do Estado contribuiu para uma descontinuidade nas ações educativo-musicais que eram desenvolvidas por instituições musicais que estavam estabelecidas na Paraíba antes do nascimento da UFPB, como também, para a não anexação dessas instituições musicais já existentes, ao Curso de Música da Universidade Federal da

⁹⁸Inclusive foi naquele mesmo ano, que a Divisão de Educação Artística na Paraíba foi reorganizada passando a dispor da disciplina de canto orfeônico, além disso, ocorreu também a criação do Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba que viria a funcionar nas dependências Escola de Música Anthenor Navarro, conforme discutimos no capítulo V.

Paraíba - UFPB, quando este foi criado em 1963. Curiosamente, esse curso, por sua vez, passou a funcionar graças à migração de parte do corpo docente das escolas estabelecidas na capital mencionadas acima e, conseqüentemente, de um conjunto de práticas pedagógicas e de *performances* instituídas⁹⁹ pelas escolas reconhecidamente atuantes na cidade de João Pessoa.

Era de se esperar, portanto, que essas escolas de música que já estavam consolidadas e instituídas formalmente e que funcionavam regularmente, pudessem ter sido incorporadas pela Universidade da Paraíba como ocorrera em diversas outras universidades e áreas do conhecimento. Em outros estados, como por exemplo, no Rio Grande do Sul, o Instituto de Artes, criado em 1908, foi incorporado, após um longo processo, à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, através do projeto sancionado pelo presidente da república João Goulart em 04 de dezembro de 1962 (WINTER, 2008, p. 215)¹⁰⁰. Outro caso mais emblemático é o do Instituto Nacional de Música, que foi incorporado à Universidade do Rio de Janeiro, hoje Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 1931, durante a gestão de Luciano Gallet.

Além da falta de apoio do Estado, a ausência de interesses por parte da elite social e política dominante, que quase sempre enxergava a música como passa tempo e diversão, contribuiu para isso. Entretanto, uma pequena parcela da sociedade nutria interesses na incorporação, como veremos mais adiante quando tratarmos sobre a absorção pela UFPB dos professores do Conservatório Paraibano de Música. Possivelmente, caso a incorporação das escolas de música tivesse sido levada a termo, poderia ter-se evitado as inúmeras dificuldades e a grande demora no concreto estabelecimento do ensino superior de música na Universidade Federal da Paraíba, visto que, nos primeiros anos, as atividades ocorreram apenas em nível de extensão.

Além das questões político-sociais, outros motivos impediram essa incorporação, entre elas a paupérrima situação econômica do estado paraibano que provia a recém fundada Universidade da Paraíba sob imensas

⁹⁹ Como mencionado nos capítulos anteriores práticas estas reproduzidas do Modelo de Conservatório Musical.

¹⁰⁰ O Instituto de Artes teve sua primeira incorporação realizada em 1934, quando passou a pertencer a Universidade de Porto Alegre, uma instituição estadual. Ver mais informações em WINTER (2008).

dificuldades. A federalização, um projeto de autoria do deputado federal Abelardo Jurema¹⁰¹(MONTENEGRO, 2006), surgiu como tábua de salvação para que a referida Instituição não perecesse. Naquele contexto, o curso de música não oferecia qualquer atrativo em termos de importância social para sua efetivação ou permanência na Universidade como o eram, por exemplo, os cursos de medicina e direito.

Desse modo, a música só se firmou na Universidade da Paraíba quando assumiu o cargo o Reitor Mário Moacyr Porto (1960-1964). Essa universidade foi federalizada¹⁰² a partir da Lei nº 3.835 de 13 de dezembro de 1960, apenas cinco anos depois de sua criação:

Quando da posse de Mário Moacyr Porto no cargo de reitor em abril de 1960, a reitoria enfrentava dificuldades. Afirma o reitor, que todo mês precisava ir ao Rio e a Brasília para acompanhar o processo de federalização e tentar obter verbas junto ao Ministério para o funcionamento da Universidade, o que fazia às suas próprias custas, sem qualquer ajuda institucional. [...] A ideia de federalização surgiu como uma forma de salvação. Representava a sobrevivência da Universidade, bem como a liberação do Estado do pesado encargo de manter a instituição, embora precariamente. (MELO, 2006, p. 39).

A partir da década de 1960, a Universidade Federal da Paraíba passou a receber verbas federais para sua manutenção, iniciando-se uma fase de bonança para a instituição. O ensino que antes estava sob a tutela do Estado da Paraíba, e era realizado precariamente, sofreu um grande impacto positivo, possibilitando a sua consolidação. Naquele momento foi possível a organização e ampliação do quadro de docentes e funcionários, além de um expressivo aumento nos salários dos servidores remanescentes das escolas que foram incorporadas à UFPB. Outro importante fato, é que a instituição passou a dar acesso gratuito ao ensino e aos serviços prestados à comunidade em geral. Relata Melo (2006) que:

Para os professores e funcionários, apresentava-se como uma perspectiva de melhoria salarial e para o alunado significava o ensino gratuito, ampliando dessa forma as oportunidades de

¹⁰¹ Base aliada do governo de Juscelino Kubitschek.

¹⁰² A federalização só se consolida a partir de 18 de março de 1961 com a transferência do patrimônio para a Sistema Federal de Ensino (GOMES, 2006, p.51).

acesso das camadas menos favorecidas da sociedade ao ensino superior (MELO, 2006, p. 39).

Naquele momento de transição, outra questão se colocou perante o cenário musical, ou seja, nas décadas de 1960 e 1970, ocorreu uma reorganização da educação musical escolar. Em 1961, por exemplo, quando foi publicada a primeira Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB 4024/61, que previu em seu capítulo I do título VII – Da Educação de Grau Médio – no item IV de seu artigo 38, a oferta de “atividades complementares de iniciação artística” no currículo das escolas; o canto orfeônico teve sua proposta enfraquecida. Este fato levou o Curso de Canto Orfeônico que funcionava nas dependências da EMAN, desde 1952, mas passou a ser efetivado somente em 1957, conforme já discutimos no capítulo V, à extinção. Surgiu, a partir daí, uma lacuna na formação e diplomação dos profissionais de música na Paraíba. Conforme destaca Amato (2008, p. 188) muitos conservatórios fecharam suas portas, alguns que conseguiram se reorganizar passaram a oferecer ao concluinte um diploma de nível técnico, a exemplo dos conservatórios de Tatuí (SP), Uberlândia (MG) e Pelotas (RS).

Na Paraíba, tal problemática gerada pela nova legislação nacional encontrou na administração de Pedro Gondim, o entendimento e a tentativa de resolver o impasse criado com as instituições já existentes no Estado. Através da Lei nº 3.099 de 8 de novembro de 1963 (D.O.9-1163), o governo estadual procurou minimizar o impacto sofrido por essas instituições, renovando as denominações existentes (RIBEIRO, 1977b, p. 24). Desse modo, o que era Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba passou-se a chamar, Instituto Superior de Educação Musical - ISEM, e a Escola de Música Anthenor Navarro passou a ser apenas um departamento do referido Instituto Superior, como o era do Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba.¹⁰³

Naquele período, novos modelos institucionais foram estabelecidos, partindo de diretrizes superiores, todavia, estes não se coadunavam com as estruturas das escolas existentes na capital paraibana. Assim, o estado da

¹⁰³ Alguns aspectos desse fato foram discutidos no capítulo V retomamos aqui para mostrar suas implicações na consolidação da UFPB.

Paraíba cumpriu a função de proteger, através do respaldo legal, as suas instituições musicais impedindo as suas falências. Tentou minimizar os impactos das medidas nacionais mudando apenas as nomenclaturas exigidas nos novos tempos. Mesmo assim, de “cara nova”, as mesmas sequer foram aventadas como possibilidade de serem incorporadas à UFPB.

Além desse fato, o antigo Conservatório agora Instituto, enfraqueceu a sua legitimidade para a concessão do diploma musical, porque perdeu também de sua estrutura e programação de ensino tudo aquilo que era voltado para a formação do professor de canto orfeônico e de educação musical, conforme discutimos, anteriormente, no capítulo V. Nesse sentido, a estrutura do Conservatório de Canto Orfeônico feneceu, entretanto, a Escola de Música (EMAN) permaneceu com as suas práticas “conservatoriais”, que em grande medida inspirou a criação do novo curso de música da UFPB.

Por outro lado, o Conservatório Paraibano de Música, que como dito anteriormente, havia sido fundado em 1946, pela Sociedade de Cultura Artística e, ainda na década de 1960, representava uma instituição musical de prestígio, começou a apresentar sinais de falência, principalmente, pela falta de subsídios para sua manutenção. O Conservatório Paraibano de Música que sobrevivia, com grande dificuldade, as expensas da Sociedade de Cultura Musical; a partir de pequenas e esporádicas subvenções municipais, estaduais e federais, como também, da pequena contribuição dos alunos de Cr\$ 50,00 (cinquenta cruzeiros); entrou em crise. Paralelamente, a partir de 1959,

a SCM consegue junto ao governo estadual contratar alguns professores no porte de Rino Visani, Piero Severi, Emílio Sobel, Arlindo Teixeira e Gerardo Parente. Porém, em fevereiro de 1963, estes professores revelam, em Assembléia da SCM, em conjunto com a do Conservatório de Música a impossibilidade de continuarem na Paraíba, se o Estado não renovasse seus contratos [...] (OLIVEIRA, LIMA e MORAIS 2012, P.172).

Foi desse modo que, no segundo semestre de 1963, os professores Rino Visani (violino), Arlindo Teixeira (violino e viola), Piero Severi (violoncelo)¹⁰⁴ e

¹⁰⁴“Piero Severi (Cesena, Itália, 1921 - Natal – 1969). Estudou com os professores Dante Serra, em Bolonha e Florença, e com Arturo Bonucci, em Siena. Transferiu-se para o Brasil em 1948, atuando como ‘spalla’ dos violoncelos nas orquestras Sinfônicas de Salvador (BA), Recife (PE) e Paraíba”(KAPLAN, 1999, p. 83).

Emílio Sobel (viola)¹⁰⁵ foram contratados pela Universidade para formarem o conjunto de Câmara do Departamento Cultural e ministrarem aulas de instrumentos de cordas.

Oliveira, Lima e Morais (2012) acreditam que o curso de Música surgiu a partir da proposta de oficialização e integração do Conservatório à Universidade, mas tal fato se sustenta com mínima probabilidade. Na verdade, as atividades do Conservatório continuaram a ocorrer, mesmo que por pouco tempo e mesmo com a saída dos professores acima mencionados. Esse aspecto foi possível ser por nós averiguado a partir da consulta que fizemos ao referido livro, no qual encontramos uma relação de alunos matriculados no Conservatório de Música da Paraíba no ano de 1964, além da lista de professores existentes na instituição¹⁰⁶. Nele, ainda verificamos que a Sociedade de Cultura Musical teve sua última ata assinada em 14 de maio de 1965, como destacamos no capítulo V, o que, provavelmente, leva-nos a crer que a Instituição deve ter funcionado provavelmente até essa data.

Percebemos, intuitivamente, a partir de dados colhidos por Oliveira, Lima e Morais (2012), que existia uma estreita relação de amizade entre o Reitor da UFPB e os dirigentes participantes do Conservatório, parecendo ser a contratação dos professores, antes que uma necessidade de incorporação ao quadro de professores da instituição de ensino superior, mais um favor entre amigos. Todavia, a par das relações pessoais, esse fato denota também uma ampla visão administrativa do Magnífico Reitor que procurou contratar os melhores profissionais de música da cidade para dar início às atividades musicais do Departamento Cultural. Este não poderia prescindir de uma excelente mão de obra (os professores haviam tido sua formação em conservatórios europeus), que a Paraíba poderia vir a perder, caso estes valorosos professores não fossem contratados. Outro fato que corrobora esta questão, é que alguns dos professores da Escola de Música Anthenor Navarro

¹⁰⁵“Emílio Sobel (Lemberg, Polônia – 1913 – Recife -1974). Estudou com Ricardo Odnoposoff e Carlos Viana de Almeida. Foi um dos fundadores da Orquestra Sinfônica Brasileira. Ocupou o cargo de 1ª viola nas orquestras de Recife e Paraíba”. (KAPLAN, 1999, p. 83).

¹⁰⁶Entre os professores do Conservatório estavam: Regina Helena Bandeira, Heloísa Gonçalves e Zulmira Botelho de piano, as duas professoras de piano, Regina e Heloísa, haviam sido diplomadas pela Escola de Música Santa Cecília, enquanto, Zulmira era diretora da mesma entidade (ver capítulo IV). Havia também professores de outras matérias como José Elias Métri de violino, Francisco Picado e J. Lucena de teoria e solfejo, e João da Veiga Cabral e Carlos Romero.

e da Fundação Pró-Arte de Campina Grande também saíram de suas escolas de origem passando a lecionar na UFPB.

Provavelmente todos esses acontecimentos, principalmente os de ordem legal e normativa, influenciaram a constituição do modelo “*Curso Livre*”¹⁰⁷ que a UFPB adotou em seus primórdios musicais, ao invés da absorção dos modelos já existentes na capital, presentes na Escola de Música Anthenor Navarro¹⁰⁸ e nos Conservatórios que supostamente estariam com práticas e estruturas ultrapassadas. Esta constituição, no entanto, estabeleceu-se apenas na macro estrutura institucional, ou seja, visto que, os cursos embora “*livres*” devido a ausência de um cronograma e programa instituído nas instâncias universitárias, estavam, no interior institucional, reproduzindo e mantendo estrutura e práticas recorrentes na tradição musical dos conservatórios. Apesar da inclusão do ensino de música pela Universidade Federal da Paraíba, desde 1963, a formalização de sua atividade somente ocorreu anos depois com a criação do Bacharelado em Música, logo, a demora na formalização terminou por facilitar a manutenção e a continuidade de práticas docentes antigas.

Além disso, em 1971, com a LDB 5692/71, de 11 de agosto, foi instituída a Educação Artística nos currículos escolares de 1º e 2º graus, pelo governo militar do general Emílio G. Médici. Assim, um novo formato de educação musical passou a vigorar e a Universidade começou a desempenhar um papel muito decisivo na formação de novos profissionais que atuariam no campo musical. O diploma emitido pelos conservatórios musicais, até então sinônimos de *status* social, foram substituídos pelo diploma universitário que passou a definir a carreira do músico e sua inserção social.

A LDB 5692/71 produziu sérias modificações ao caráter e à organização pedagógico-administrativa dos conservatórios, enquadrando-os no Sistema Estadual de Educação como Ensino Supletivo – Qualificação profissional IV -, adequado aos três últimos anos dos cursos musicais. Essa legislação acabou por levar a grande parte dos conservatórios existentes a optarem pela manutenção das classes anteriores como integrantes de cursos livres de música, essenciais para o

¹⁰⁷ Modelo que trataremos no item seguinte.

¹⁰⁸ A única instituição musical oficializada que permaneceu funcionando na Paraíba após as sanções federais e à criação da Universidade.

encaminhamento no curso profissionalizante. (AMATO, 2008, p. 191).

Assim, no final da década de 1970, com a criação dos cursos de Graduação em Educação Artística – com licenciaturas plenas em artes cênicas, artes plásticas e música, conforme ficou regulamentado a partir da Resolução do CONSUNI, nº 22, de 24 de março de 1977; e, do Curso de Bacharelado em Música, através da Resolução do CONSUNI nº 261, de 20 de novembro de 1978¹⁰⁹, na gestão de Lynaldo Cavalcanti de Albuquerque (1976-1980), a Universidade passou a formalizar a profissão de professor de Educação Artística e de Bacharel em Música com a expedição de diplomas de 3º grau. Retoma-se a partir da Universidade a profissionalização da atividade do docente-músico após uma lacuna de quase quinze anos. Abaixo na foto destacamos a placa da primeira turma de Bacharéis em Música da UFPB no ano de 1982.

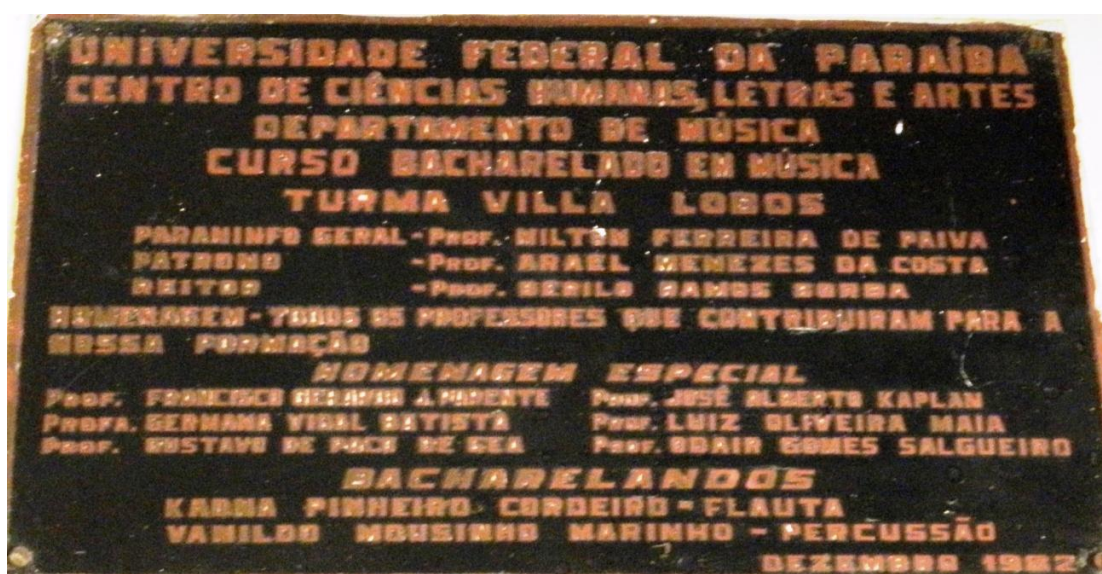


Foto 42: Placa de formatura da Turma Villa Lobos de dezembro de 1982. Formandos Karma Pinheiro Cordeiro (flauta) e Vanildo Mousinho Marinho (percussão). Foto retirada em 12 de abril de 2012.
Fonte: Acervo particular da autora.

Apesar do atraso e retrocesso de quase uma década e meia, do que já era instituído no Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba e do que passou

¹⁰⁹ Estas portarias referem-se à criação dos citados cursos.

a ser oferecido pela UFPB só a partir de 1978¹¹⁰, é que a referida instituição de ensino superior, nos seus Departamentos de Música e, de Artes e Comunicação – DAC tornou-se um centro catalizador e agregador de várias opções de áreas de concentração musical que surgiram a partir dos cursos de Música e de Educação Artística. A Paraíba então passou a se constituir um centro de referência nacional na produção de artistas e professores de música.

6.2- Lugares do Curso de Música da UFPB

Segundo a professora Therezinha Avellar de Aquino, o Curso de Música da Universidade Federal da Paraíba, ainda quando funcionava como atividade de extensão universitária, passou por diversas instalações até chegar ao atual prédio, no Campus I da UFPB no Bairro do Castelo Branco, onde funciona desde a década de 1970. Todavia, ressalta ainda, a referida professora, que em 1973, ano em que foi contratada pela Universidade, o Curso funcionava

Aqui no centro, na Praça Rio Branco. Na Praça Rio Branco. Onde tem um prédio, um edifício. Era perto do cinema.[...] Municipal.[...] É, na Duque de Caxias. É na Duque de Caxias...[...] Tinha uma praça ali, tinha um prédio. Começou ali. Quando eu cheguei, estava ali.[...] Ensinei ali. Depois foi pra Rua das Trincheiras.[...] Também. Ai ficou lá, perto da Igreja de Lourdes [...] E de lá, foi pra Universidade.[...] Pro Campus, é. Setenta e dois Setenta e três...[...] Ai, eu nem sei...(risos). (Therezinha Avellar de Aquino, 2012).

Sobre os lugares, a localização, tempos e a ordem de habitação do curso de música, a professora Therezinha Avellar de Aquino comenta através da rede Facebook, tentando esclarecer sua entrevista anterior em pontos ainda obscuros:

[...] ficava na Praça Rio Branco, onde funcionava outros cursos inclusive pintura, teatro... como Curso de Extensão da UFPB, daí foi para Trincheiras. Em seguida na lagoa onde funcionava a Reitoria. Por fim no Campus. [...] Na praça Rio Branco é o que fica isolado, não sei se você conhece aquele local. O predio da lagoa foi do INSS, não sei se ainda funciona lá. Não

¹¹⁰ Vale ressaltar que o curso foi criado em 1978, mas a formatura da primeira turma ocorreu somente em dezembro de 1982, conforme podemos constatar na placa de formatura da Turma Villa Lobos.

tenho muita certeza se foi primeiro no prédio da Reitoria ou INSS, mas com certeza Felipe¹¹¹ se lembra. O prédio das Trincheiras é o que fica ao lado do Lima Penante. (Therezinha Avellar de Aquino, 2012).¹¹²

Ainda sobre a ordem de localização do referido curso, a professora postou pelo Facebook, algum tempo depois, outro comentário esclarecendo, por fim, o assunto dos prédios: “[...] *é este prédio mesmo, que fica em frente ao cinema. Daí saímos para o prédio da Reitoria. Em seguida Trincheiras, de lá para o Campus* (Therezinha Avellar de Aquino, 2012).

O primeiro prédio que abrigou o Curso de Música está localizado na Praça Rio Branco, s/n, no centro da capital paraibana, atual FUNAPE-Fundação de Apoio à Pesquisa e Extensão. Segundo a professora Therezinha a situação espacial deixava a desejar, uma vez que havia poucos pianos. Naquela época a Coordenação do referido Curso estava sob a responsabilidade da professora Carmem Lúcia. Instrumentos novos, tais como, violinos e violoncelos, chegaram depois, quando a professora Ana Lúcia Altino passou a coordenar o Curso de Música. Apesar da chegada de instrumentos novos nos esclareceu a professora Therezinha Avellar de Aquino (2012) que “os pianos eram velhos. [...] *Já existiam, não sei de onde.*”

¹¹¹ Dr. Felipe Avellar de Aquino professor de violoncelo do Departamento de Música da UFPB, filho da professora entrevistada.

¹¹² Esse depoimento foi encaminhado pela professora pela rede Facebook, tentando esclarecer sua entrevista anterior, uma vez que alguns pontos ainda haviam ficado obscuros.



Foto 43: Atual prédio da FUNAPE onde funcionou o Curso de Música da UFPB na década de 1960.

Fonte: www.google.com.br/imgres?hl=ptBR&sa=X&tbo=d&biw=1366&bih=576&tbn=isch&tbnid=4qBmaf_EJ8hdxM&imgrefurl. Acesso em 03 de dezembro de 2012.

O Curso depois foi transferido para o prédio da Reitoria da UFPB, onde hoje se encontra a sede do INSS, na Paraíba, situado no Parque Solon de Lucena, no centro da capital pessoense. O mesmo foi inaugurado em 02 de maio de 1966 pelo então presidente Humberto de Alencar Castelo Branco, no reitorado de Guilardo Martins Alves. A situação espacial improvisada do Curso de Música continuou pois: “[...] cederam uma parte do prédio pra gente dar aula. Mais aí foi pouco tempo. Foi rápido a época que passamos”. (Therezinha Avellar de Aquino, 2012). Só a partir de 1974 (reitorado de Humberto Carneiro da Cunha Nóbrega), com a reforma cêntrica realizada, a reitoria da UFPB, foi transferida para o Campus I (RODRIGUES, 1997, p. 12).



Foto 44: Prédio da Reitoria na década de 1960, onde funcionou o Curso de Música da UFPB. Parque Solon de Lucena (Lagoa), no centro da capital. Fonte: Rodrigues, (1997, p.12.).

O terceiro lugar por onde passou o Curso de Música localiza-se na Rua das Trincheiras nº 275. Atualmente o prédio abriga o NAC - Núcleo de Arte Contemporânea da UFPB. Segundo a professora a situação de improviso continuou a mesma: “[...] *Tudo era mais improvisado né? [...] Não tinha uma coisa assim muito...*” (Therezinha Avellar de Aquino, 2012).



Foto 45: Prédio onde funcionava o curso de música da UFPB na Rua das Trincheiras, 275, o lado do teatro Lima Penante.

Fonte: Acervo da autora. Foto realizada em 17 de novembro de 2012.

O Curso de Música recebeu um prédio próprio, devidamente construído para abrigar as especificidades da área somente em fins da década de 1970, no contexto da reforma cêntrica. “[...] *Inclusive a Universidade ainda não era no Campus. Começou a crescer depois. [...] Construíram. Foi.[...] Pra esse local, que existe hoje. [...]*”, nos informou a professora Therezinha Avellar de Aquino.¹¹³

¹¹³Entrevista concedida em 2012.



Foto 46: Aspecto panorâmico do prédio onde hoje funciona o Departamento de Música da UFPB, no Campus I.

Fonte: Acervo da autora. Foto de 26 de novembro de 2012.



Foto 47: Detalhe da fachada e entrada principal do prédio onde funciona o Departamento de Música da UFPB, no Campus I.

Fonte: Acervo da autora. Foto de 26 de novembro de 2012.

À época, o atual prédio do Departamento de Música possuía instalações modernas com gabinetes isolados acusticamente onde as aulas de

instrumentos musicais aconteciam (e até hoje ainda acontecem!), além de um pequeno auditório de música onde passaram a ser realizadas as *performances* musicais¹¹⁴. Sobre essa questão ressalta a professora Therezinha Avellar de Aquino que “[...] *Ai já tinham as salas de piano, tal qual...[...] Como está ai...]* *Como está hoje. Ainda aquelas salazinhas pequenas...[...] Apertadinhas*”, conforme podemos observar na foto abaixo:

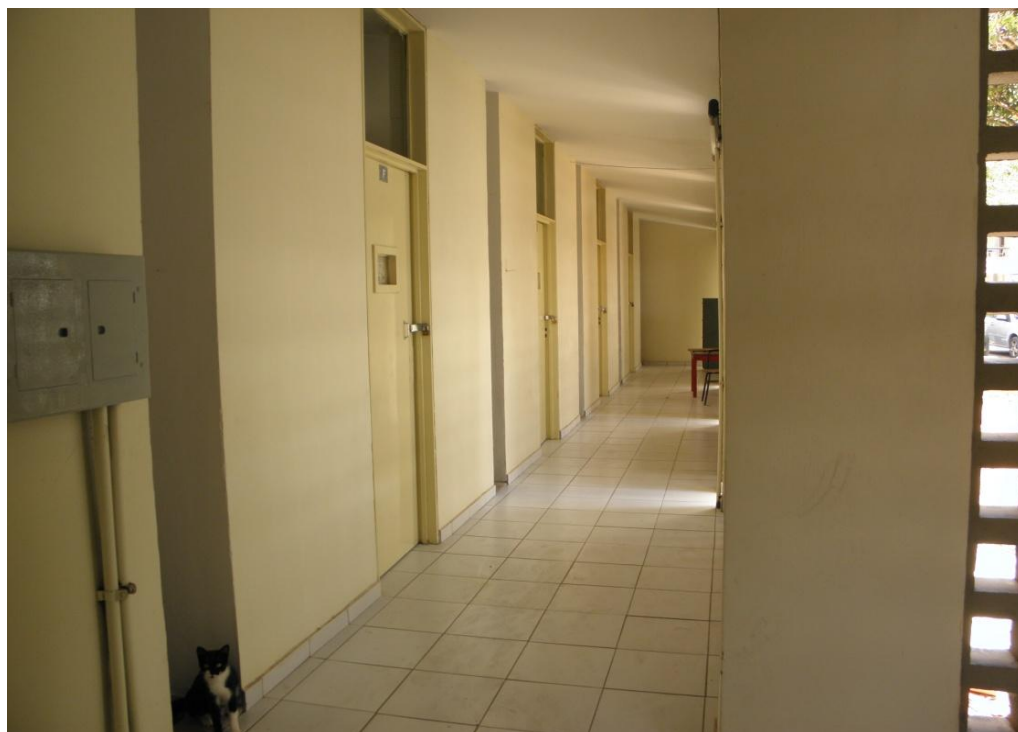


Foto 48: Gabinetes referenciados pela professora Therezinha, com tratamento acústico onde acontecem as aulas de instrumento. Departamento de Música da UFPB no Campus I.

Fonte: Acervo da autora. Foto de 26 de novembro de 2012.

Quanto à situação dos instrumentos musicais, a professora Therezinha Avellar nos relatou que

[...] Ai os pianos... Já tinham os pianos da época. Uma vez ou outra conseguia-se um piano novo.[...] o Reitor conseguia e trazia. Mas, não foi assim, que se tivesse comprado esses pianos todos novos. [...] Entendeu? Os pianos um pouquinho velhos. Pouquinho não, às vezes bem velhos...(risos). [...] Tinha um piano de calda. Tinha um pequeno.[...] Se chegava assim, um piano ou outro, sei lá.... Muito pouco. [...] Era. Uma

¹¹⁴ Atualmente (2013) foram concluídas as obras de construção de um novo Auditório de Música – Auditório Radegundes Feitosa – ainda em fase de construção, encontra-se um novo prédio que abrigará aulas e atividades dos cursos de Bacharelado em Música, Licenciatura em Música, o Mestrado e Doutorado em Música.

vez... não teve um piano lá que acabou-se? Que chega [...] Foi deixado no corredor...e acabou-se esse piano. (Therezinha Avellar de Aquino, 2012).

Conforme podemos observar a partir do depoimento da professora Therezinha, apesar de a UFPB ter construído novas e modernas instalações para o funcionamento do Curso de Música o mesmo ainda padeceu de algumas precariedades, especialmente em relação aos instrumentos musicais.

Assim, tendo apresentado os aspectos legais bem como a estrutura física no qual funcionou tanto o Departamento Cultural (Setor de Música) quanto, posteriormente, o Departamento de Música, passemos agora a discutir o processos do ensino de música - piano - na Universidade Federal da Paraíba, nas décadas de 1960 e 1970.

6.3- Dos *Cursos Livres* de Música ao Bacharelado em Música com habilitação em piano: os “anos de chumbo” na UFPB

O ensino de música na UFPB nasceu a partir da iniciativa de um Reitor idealista que criou, em fins de 1962, o Departamento Cultural. Segundo Ferreira (2006) era um setor para a extensão artístico-cultural que tinha como objetivos ministrar aulas de música, artes plásticas, teatro e cinema além de promover e fomentar a cultura através das expressões de cada arte.

Criado em fins de 1962, o Departamento Cultural foi implementado no início do ano seguinte, ligado diretamente à reitoria, com dois grandes objetivos; estímulo à produção cultural e assistência aos estudantes universitários de baixa renda. Otacílio Queiroz foi seu primeiro diretor, em 1963, sendo substituído por José Rafael de Menezes, em 1964, por ato do reitor Guilardo Martins¹¹⁵. Em entrevista concedida ao NDIHR em 1979, o reitor Mário Moacyr Porto afirma: “Criei o Departamento Cultural, que teve um sucesso extraordinário. Criei o Departamento de artes plásticas, chegou a ter 300 alunos. Eu então convidei um professor do Rio: Professor Lazzarini, era um italiano, aqui dirigiu o Serviço de Artes Plásticas; criei o Serviço de Cinema que entreguei a Liduarte Noronha; criei o Teatro da Universidade (...). De maneira que teve um desenvolvimento muito grande: Teatro, cinema, artes plásticas. Os pintores da Paraíba atuais Archidy Picado, Raul Córdula, foram professores nomeados por mim. Na Paraíba

¹¹⁵ Gestão de 1964-1971.

antigamente não se falava nisso – Artes – era secundária, era inexistente. A Universidade deu uma ênfase no desenvolvimento, Música, fui eu quem nomeei Gerardo Parente, Alberto Kaplan [...] (FERREIRA, 2006, p. 55).

Segundo Kaplan (1999, p. 87), o Curso de Música foi efetivado somente no segundo semestre de 1963, “[...] sem caráter curricular, eram Cursos Livres, nos moldes dos que haviam sido implantados, anos antes, na Universidade Federal da Bahia.”

José Alberto Kaplan (1935-2009), argentino de nascimento, renomado professor de piano, maestro e compositor, foi convidado pelo italiano Rino Visani, que à época era coordenador do Setor de Música, para lecionar na UFPB. Tomou posse em 1º de março de 1964, entretanto, antes disso Kaplan havia lecionado na Fundação “Pró Arte”¹¹⁶, que funcionava em Campina Grande e era fomentada pela iniciativa da família Tavares, ou mais especificamente pelo Dr. Manuel e D. Aída (KAPLAN, 1999, p. 79).



Foto 49. Professor José Alberto Kaplan em *performance* ao piano.
Fonte: Acervo do Departamento de Música da UFPB.

¹¹⁶O corpo docente de piano desta instituição era constituído pelos professores: Françoise Cazacoupulos (grega com formação no Conservatório de Paris), Gerardo Parente (cearense também docente da UFPB) e Edson Bandeira de Mello (KAPLAN, 1999, p. 79).

Conforme Kaplan relata em sua autobiografia, quando os *Cursos Livres* foram criados a demanda por vagas de piano era enorme e isso, certamente, facilitou a sua contratação. Assim, ao ser contratado passou a lecionar aos alunos: Orlandina Rangel, Isabel Burity, Elza Cunha Medeiros, Sirena Gurgel, Zelia Cavalcanti, Idalina Venusta de Araújo, José Roberto B. Cavalcanti e José Felipe Holmes (KAPLAN, 1999, p. 88). Desses, Isabel Burity (irmã do ex-governador Tarcísio de Miranda Burity), Elza Cunha e Idalina de Araújo já haviam sido alunas e atuavam como professoras na Escola de Música Anthenor Navarro, posteriormente passando a fazer parte do corpo docente da UFPB.

Quando os cursos acima mencionados surgiram na Universidade Federal da Paraíba, a extensão ainda não havia sido regulamentada, o que veio a ocorrer somente em 1978, pela “Resolução do CONSEPE nº 31/1978, sendo considerada como ‘cursos e serviços, complementares à atividade de ensino e pesquisa e que resultem na integração da Universidade com setores da comunidade local ou regional’.” (FERREIRA, 2006, p. 54).

Todavia, desde os primeiros tempos da Universidade Federal da Paraíba, foram desenvolvidas atividades como palestras, conferências, cursos seguindo a orientação vigente de difusão dos conhecimentos filosóficos, artísticos, literários e científicos para a comunidade universitária e para a comunidade geral. Assim, o Departamento Cultural da UFPB deu continuidade a esse preceito, na divulgação e produção cultural, e os cursos livres faziam parte de uma estratégia educativa, que visava contemplar a sociedade e a comunidade acadêmica com o aprendizado da música erudita e a formação de uma plateia culta sem os "dogmas" instituídos pelo modelo conservatorial.

O DC desenvolvia atividades que abrangiam não somente o público universitário, mas também a sociedade em geral, principalmente através dos cursos livres e das apresentações para a comunidade externa à universidade. Encontrava-se organizado em duas grandes Divisões: a de Difusão Cultural, com os Serviços de Música, de Artes Plásticas, de Teatro, de Projeção e Gravação (cinema), de Imprensa e Relações Públicas, de Documentação e Publicação; e a de Assistência Social, com o Restaurante e as Casas Universitárias. Contava também com o Museu da Imagem e do Som, criado em outubro de 1967, sendo Humberto Nóbrega o seu primeiro

diretor, designado por Juarez da Gama Batista, então diretor do Departamento (FERREIRA, 2006, p. 55).

O Setor de Música passou a adotar duas frentes de ações, coadunadas com a proposta estabelecida pelo Departamento Cultural. Além dos *Cursos Livres* de instrumento: violino e piano¹¹⁷, e dos de teoria e solfejo musical, expressão das ações pedagógicas desenvolvidas pelo Setor de Música; este, brindava sempre a comunidade acadêmica e a sociedade em geral com concertos de alunos, professores, artistas locais e estrangeiros, não raras vezes renomados, com o intuito de fomentar um público refinado e admirador da arte. Essa segunda frente de ação estava centrada no fomento das práticas musicais, como práticas pedagógicas de *performance*¹¹⁸, que também assumiam um caráter de avaliação, porém não excludente, já que raramente os alunos perdiam suas vagas. Este tipo de avaliação somente veio a se efetivar formalmente, aí sim, com caráter excludente, quando da criação dos cursos de licenciatura e de bacharelado, nas suas mais diversas especialidades.

Além dos professores Rino Visani, Arlindo Teixeira, Emílio Sobel, Piero Severi, ex-professores do Conservatório Paraibano de Música e membros do primeiro quarteto formado na UFPB; o Setor de Música incorporou também, segundo Kaplan (1999, p. 87), a professora e pianista Germana Vidal e, segundo Ferreira (2006, p. 55), o pianista Gerardo Parente. O Setor de Música, portanto, passou a desenvolver uma intensa agenda musical, conforme podemos constatar a partir do acervo iconográfico existente no Departamento de Música da UFPB. Entre outros acontecimentos aqui destacamos alguns, tais como as *performances* realizadas por José Felipe Holmes. Observemos as fotografias a seguir:

¹¹⁷ Depois foram agregadas outras modalidades, tais como: o ensino de viola e violoncelo.

¹¹⁸ A *performance* musical faz parte das ações pedagógicas, visto que, o aprendizado de música se concretiza na prática de execução musical.



Foto 50. José Felipe Holmes aluno do professor José Alberto Kaplan, no Auditório da Reitoria, acompanhando um flautista em Recital de Música de Câmara, realizado em 10 de dezembro de 1974.

Fonte: Acervo do Departamento de Música da UFPB.

Em outra ocasião, José Felipe acompanhou um aluno trompista. A foto a seguir nos informa que o Curso de Música da UFPB já dispunha, naquela época, de aulas de instrumentos de metais.



Foto 51. José Felipe Holmes em outra ocasião acompanhando um trompista no Auditório da Reitoria da UFPB, s/d.

Fonte: Acervo do Departamento de Música da UFPB.

Na foto a seguir, José Felipe Holmes acompanhando a violinista Alaurinda Padilha, durante a realização de outro recital.



Foto 52. José Felipe Holmes acompanhando a violinista Alaurinda Padilha no Auditório da Reitoria da UFPB, s/d.

Fonte: Acervo do Departamento de Música da UFPB.

Na foto 53, podemos observar que a plateia lotou o Auditório da Reitoria prestigiando outras apresentações que foram promovidas pelo Setor de Música, hoje, Departamento de Música.¹¹⁹

¹¹⁹ José Felipe Holmes faleceu em virtude de grave doença em fins da década de 1980. Seu nome figura nas inúmeras partituras doadas após sua morte ao acervo da *Musicoteca José Alberto Kaplan* do Departamento de Música.



Foto 53. José Felipe Holmes (o quarto da direita para esquerda na segunda fileira) aluno do professor José Alberto Kaplan na plateia do Auditório da Reitoria da UFPB, s/ d.

Fonte: Acervo do Departamento de Música da UFPB.

Nas décadas de 1960 e 1970, a Universidade foi um grande atrativo para a vinda de profissionais capacitados e reconhecidos, principalmente, porque remunerava bem mais que outras instituições de ensino musical. Além disso, o fato de ser federalizada dava um *status* diferenciado ao professor, além, é claro, da estabilidade empregatícia. Assim, vários músicos e professores de música se juntaram ao corpo docente do recém-inaugurado Departamento Cultural. Sobre as condições salariais ofertadas pela Universidade, Kaplan esclarece: “aceitei imediatamente, pois o salário que me ofereciam por dois dias de aulas em João Pessoa era bem maior do que o que me pagava a Pró-arte pelo mesmo período.” (KAPLAN, 1999, p. 88).

Naquela época ocorreu a contratação de outros professores residentes aqui na Paraíba e de outros estados e até mesmo de professores estrangeiros, a maioria trazendo uma formação especializada realizada em Conservatórios de música de suas cidades de origem, a exemplo de Piero Severi, formado pelo Conservatório de Bolonha, na Itália.

Segundo uma de nossas entrevistadas, professora Therezinha Avellar de Aquino, o Departamento de Música da UFPB começou apenas com o curso de

extensão, confirmando as informações obtidas em Kaplan (1999). A migração de professores para a Universidade Federal da Paraíba aconteceu via convite do Reitor, que nomeava e contratava os professores de música, a exemplo da própria professora que foi contratada na gestão de Humberto Nóbrega.

Como já ressaltamos, a contratação de novos professores se iniciou desde os primeiros anos da década de 1960, quando prevaleceu a mão de obra de docentes estrangeiros ou oriundos de outros estados, que estavam vinculados às escolas situadas na Paraíba ou fora dela, a exemplo de Kaplan e Gerardo Parente, que já residiam na Paraíba. Porém, foi a partir da década de 1970, que se intensificaram a contratação de professores estrangeiros, principalmente provenientes da Argentina e do Chile, para áreas de sopros (madeiras) e cordas, com a finalidade de agregarem-se às atividades musicais de extensão universitária e para fomentar a reativação da orquestra na Paraíba, além de prepararem o caminho para a criação do curso de graduação em música, sendo que alguns professores vieram justamente para assumir funções no novo curso.

Ai eu... tenho que lembrar. Só vendo, (risos) procurando [...] Porque tem que dar a data exata, né? [...] Aqui eram os programas, alguns programas. Pronto, aí veio, vieram... foram contratados alguns músicos argentinos, né? [...] Chilenos, aí começou a crescer a escola. Junto com ... os instrumentos de cordas, de sopro de... E os meninos começaram a estudar... tinha muita gente. Antes de chegar o curso superior né? Era curso de extensão [...]. Antes do superior, depois que foi formado. (Therezinha Avellar de Aquino, 2011).



Foto 54. Quinteto de Cordas da UFPB com novos integrantes estrangeiros. Da esquerda para direita Rafael Garcia, Leopoldo Nogueira, Nelson Campos, Samuel Espinosa, Francisco Pino. João Pessoa, s/d.
Fonte: Acervo do Departamento de Música da UFPB.

A utilização de mão de obra de profissionais estrangeiros impregnou às práticas ocorridas na Instituição de uma tradição europeizada. Tal episódio tornou viável à Paraíba a concretização da Orquestra Sinfônica do Estado¹²⁰, um sonho, interrompido e adiado por inúmeras causas inclusive pela falta de profissionais capacitados em diversos instrumentos musicais e, pela ausência de uma instituição de permanência que formasse nas várias especialidades da área de música. Não fosse a mão de obra especializada estrangeira não se consolidaria o atual perfil de ensino de música na UFPB, que se destaca, entre outras coisas, por possuir todas as habilitações instrumentais de uma orquestra sinfônica.

Inicialmente, portanto, esses estrangeiros destacam-se no ensino da instituição em formação. Foram esses sujeitos que ajudaram a consolidar a

¹²⁰ A estreia em 1902, do Club Symphonico da Parahyba sob a regência do maestro Elias Pompílio (ver capítulo 2), marca a primeira iniciativa de criação de um corpo orquestral na Paraíba. Em 24 de novembro de 1944 foi fundada uma entidade orquestral – Orquestra Sinfônica, que teve seu primeiro concerto realizado em 29 de maio de 1946 no Cine Plaza sob a regência do maestro Francisco Picado. Entre períodos de crise e bonança, foi reativada em 1979 no governo de Tarcísio de Miranda Burity. Esta entidade orquestral sobrevive até os dias de hoje.

instituição federal paraibana como uma instituição de excelência nas inúmeras modalidades que abarca atualmente.

Sobre as habilitações instrumentais podemos, superficialmente, destacar que: o perfil do Curso de Música da UFPB se materializa na área de metais; através da contratação de Maviel Celestino e do grande contingente e tradição de bandas, peculiares ao interior do estado que formaram inúmeros trombonistas, tubistas, trompetistas, como mencionamos no capítulo II. Na área de instrumentos de madeiras: flauta, clarinete, oboé, fagote pela contratação de Wascily Simões (Recife)¹²¹ e na área de cordas: violino, viola, violoncelo e contrabaixo, pelos professores do Conservatório Paraibano de Música e pelos argentinos e chilenos relatados anteriormente (alguns destes destacados na fotos 54 e 55). Na área de piano: pelos professores do Conservatório Paraibano de Música, da Escola de Música Anthenor Navarro, do Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba, da Pró-Arte de Campina Grande e de outros estados do Brasil; a área de instrumento de teclado – cravo: pela professora de cravo Norma Romano de Paco de Géa, argentina que passou a ministrar aulas de piano também a partir de 1979.

Ainda na década de 1970 o Departamento de Música se consolidou através de seu Bacharelado, cabendo a si como instituição, ministrar somente aulas de caráter musical e principalmente instrumental. Especializa-se na formação do músico instrumentista enquanto a Licenciatura em Educação Artística, com habilitação em música, se encarrega pela formação do professor de educação artística com habilitação em música de forma genérica.

¹²¹Maviel foi contratado, em 1965, para ensinar trompete, trompa e trombone. No mesmo ano Wascily Simões foi contratado para ensinar flauta, clarinete e oboé (KAPLAN, 1997, p.117).



Foto 55: Quinteto de Sopros da UFPB. Da esquerda para direita: Gustavo Paco de Géa (flauta), Carlos Riero (clarinete), Gerardo Boudi (oboé), Cromácio (fagote) e Carlos Moreira (trompa). Este último foi Chefe do Departamento de Música.

Fonte: Acervo do Departamento de Música.

Em 1996 a LDB 9394/96 extingue o termo Educação Artística adotando o termo ensino de arte, a música passa a ser entendida a partir desta Lei como uma modalidade artística dentro da área de conhecimento Arte (PIRES, 2003, p. 83-84). Apesar de a lei ter sido promulgada desde 1996, o curso de Licenciatura em Educação Artística funcionou até o ano de 2005, quando através da resolução do CONSEPE 17/2005 de 30 de maio de 2005, foi criado a atual Licenciatura em Música, com habilitação em Educação Musical, Instrumento ou Canto, vinculada ao Departamento de Educação Musical que passou a substituir a função que ocupava a Licenciatura Plena em Educação Artística oferecida pelo extinto Curso de Educação Artística do Departamento de Artes e Comunicação. Estes dois cursos, Licenciatura em Música com habilitação em Educação Musical, instrumento e canto e, Bacharelado em Música com habilitação em diversos instrumentos, entre eles o de piano, se tornaram pilares da consolidação do ensino da música na Universidade

paraibana e por consequência no estado da Paraíba. Tornando-se referência e sinônimo de excelência de ensino e de produção de bons artistas.

Nas Universidades, de modo geral, além dos cursos de graduação surgem também as pós-graduações (mestrado e doutorado) em piano. Especificamente, a Pós-Graduação – Mestrado em Música – surgiu, em 2004, trazendo as habilidades específicas como o piano, violino, violoncelo, composição, musicologia e etnomusicologia¹²².

6.3.1- Sanções e Intervenções no Curso de Música

O Departamento Cultural a partir de 1964, quando da instalação da censura e com a cassação do Reitor Moacyr Porto foi bastante afetado¹²³. Assim, toda atuação do Departamento na sociedade paraibana, com a realização dos cursos, eventos, festivais e concursos que mobilizava a comunidade universitária e comunidade em geral, sofreu com as medidas restritivas. Como exemplo, em 1964, ocorreu a dissolução do Coral Universitário¹²⁴, que havia sido criado, em 1963, pelo maestro Pedro Santos, esse coral foi reativado somente em 1966, pelo maestro Arlindo Teixeira. (FERREIRA e FERNANDES, 2006, p. 55-56).

¹²² Em março de 2013 o Curso de Doutorado em Música foi aprovado pela CAPES com a previsão de início da primeira turma para o segundo semestre deste ano.

¹²³ Esse Departamento que era dirigido pelo Dr. Otacílio Queiroz passou a ser administrado por José Rafael de Menezes.

¹²⁴ O Coral Universitário Gazzi de Sá participou de inúmeros festivais internacionais, representando o Brasil e a UFPB. Além dos maestros Pedro Santos e Arlindo Teixeira, o Coral contou com os regentes: Clovis Pereira, José Alberto Kaplan, Juarez Johnson, Eli-Eri Moura, Antonio Carlos B. P. Coelho, Carlos Anísio de Oliveira e Silva, Geraldo Rocha e, atualmente Eduardo Nóbrega. O Coral destina-se à comunidade acadêmica, alunos, professores e funcionários da UFPB, além de integrantes da comunidade geral e tem a finalidade de promover a instituição através da música (FERREIRA e FERNANDES, 2006, p. 125).



Foto 56: Em 17 de fevereiro de 1967 o Maestro Arlindo Teixeira recebeu os cumprimentos do Reitor Guilardo Martins Alves pelo sucesso do Coral Universitário em apresentação no Rio de Janeiro.

Fonte: Rodrigues (1997, p. 74).

Após o golpe militar de 1964 e a mudança de reitorado, várias atividades musicais sofreram cortes, impostos por denúncias e posições políticas que alteravam o andamento das atividades musicais. O próprio professor Kaplan sofreu as repressões da ditadura. Após uma denúncia de que seria de esquerda e adepto às ideias comunistas quase que foi impedido de lecionar. Em sua biografia relata este momento e sua ida em busca do atestado – *nihil obstat* :

Criei coragem e, no dia seguinte, logo cedo, dirigi-me ao Quartel para falar com o Comandante do Batalhão. Expus-lhe o caso em detalhes. O Major ou Coronel – não me lembro – mandou, de imediato, chamar o oficial da seção competente e pediu-lhe para verificar nos arquivos se constava alguma coisa a meu respeito. Enquanto aguardávamos o resultado, tentou entabular conversa e mandou servir um cafezinho. Perguntou-me sobre as atividades da Pró-arte e outras amenidades desse tipo. Eu estava tão tenso que mal conseguia responder. O cafezinho, quase não provei. Não descia! (KAPLAN, 1999, p. 91).

Outro fato se deu com Rino Visani, que foi afastado do cargo de Coordenador do Curso de Música devido a um telegrama que havia enviado em nome da Coordenação para a Ordem dos Músicos do Brasil¹²⁵ de apoio ao presidente João Goulart. Os militares acharam por bem afastar o professor do

¹²⁵ Rino era Diretor da Seção Paraíba da Ordem dos Músicos do Brasil (KAPLAN, 1999, p. 97).

cargo, e o mesmo, devido a pressão sofrida, resolveu retornar à sua terra natal, Itália. Rino Visani foi substituído nas funções de professor e junto ao quarteto de cordas da UFPB, pelo professor Cussy de Almeida que assumiu as funções no segundo semestre de 1964 (KAPLAN, 1999, p. 83). O cargo de coordenador, por sua vez, foi oferecido ao professor José Alberto Kaplan, que passou a supervisionar os cursos de música, o quarteto de cordas, os recitais e os concertos que eram patrocinados pela UFPB. Na foto abaixo apresentamos um flagrante de um ensaio do Quarteto de Cordas da UFPB.



Foto 57: Da esquerda para direita Cussy de Almeida (que substituiu Rino após a sua saída), Arlindo Teixeira, Emílio Sobel, José Alberto Kaplan e Piero Severi. João Pessoa, 1967.

Fonte: Kaplan (1999, p. 100).

Na gestão de Kaplan, o Curso de Música passou a oferecer vagas para instrumentos de sopros (madeiras e metais) e o Coral Universitário foi reativado. Além disso, em 1968, além de professor de piano e coordenador assumiu a chefia do Setor de Artes, no lugar de Hildebrando de Assis. As funções de coordenação de Kaplan se prolongaram até 1970, quando, por

desavenças pessoais com Cussy de Almeida¹²⁶, voltou à função exclusiva de professor de piano.

Em sua gestão, Kaplan trouxe inúmeras atrações musicais regionais, nacionais e até internacionais para as atividades de *performances* e divulgação da música erudita, em temporadas de concertos patrocinadas pela UFPB.

Conseguimos trazer, para se apresentar em João Pessoa, intérpretes que se destacavam no cenário nacional e no estrangeiro, como Jacques Klein (piano), Nelson Freire (piano), Paulo Bosísio (violino), Linda Maria Bustani (piano), o checo Jiri Hubischka (piano), o argentino Aldo Antognazzi (piano), Tamba Trio (com Luizinho Eça), Eduardo Hazan (piano), Ivete Madaleno (piano), o duo formado por Antonio Menezes (violoncelo) e Hermano Assis (piano), Salomão Rabinovitz (violino), Fernando Lopes (piano), Moisés Mandel (violino) e Francisco Mignone.

[...]

Procuramos também prestigiar os bons intérpretes da região. Além das apresentações periódicas de figuras locais e conjuntos pertencentes aos quadros do Setor de Música, como Germana Vidal, Gerardo Parente, Juarez Johnson, Wascily Simões, Carmela Matoso, Mavíael Celestino, o Coral Universitário e o Quarteto de Cordas, foram convidados para atuar nos concertos da Reitoria os pernambucanos Elyana Caldas Silveira (piano), Josefina Aguiar (piano), Dolores Portela Maciel (piano) e Henrique Annes (violão), o alagoano Joel Belo (piano) e os potiguares Jarbas Borges Lima (piano), Vera Arruda (piano), Fidja Siqueira (violão) e o “Madrigal da Escola de Música da UFRN”, sob a regência do padre Pedro Ferreira. (KAPLAN, 1999, p. 98-99)

Segundo Gomes (2006, p. 52), a partir de 1966 o governo militar assumiu uma política educacional baseada em um modelo inspirado no modelo privatista do ensino americano. Nesse contexto, o Reitor Guilardo Martins iniciou uma reforma universitária que foi considerada pioneira, servindo de base, inclusive, para outras instituições brasileiras. Assim, dando continuidade a esta reforma, o Reitor Humberto Nóbrega implantou, no ano de 1973, a reforma cêntrica que modificou a estrutura acadêmica criando os centros, agrupando cursos e departamentos esse tipo de direção.

¹²⁶ Professor de violino potiguar que havia chegado da Europa com excelente experiência e currículo. E que estava nas funções de professor e de 1º violino do quarteto em substituição a Rino Visani, graças indicação de Kaplan.

Em 1973, a repressão militar esteve em seu período de apogeu, Kaplan tendo retomado o cargo de Diretor do Setor de Artes, cargo este que ocupava desde 1968, tentou implementar diversas ações culturais e educativas, inclusive estender as ações da universidade pelo interior do estado, mas, a maioria destas ações foram frustradas, a exemplo o projeto do I Festival de Verão de Areia, que só pôde ser concretizado em 1976 e teve uma segunda edição em 1977.

O Departamento Cultural terminou por ser desativado em 1974, dando origem à Coordenação de Extensão Cultural – COEX:

que contava com as Divisões de Artes Plásticas (Galeria de Arte Pedro Américo e Setor de Artesanato), de Cultura Musical (Coral Universitário), de Serviços Comunitários, integrando a estrutura da pró-reitoria para Assuntos Didáticos; e a assistência estudantil passou a ser a Pró-reitoria para Assuntos Estudantis. Em 1976, estas áreas juntaram-se a Pró-reitoria para Assuntos Comunitários – PRAC. (FERREIRA e FERNANDES, 2006, p. 56)

Assim, destacamos a importância da criação da PRAC, na articulação de uma política de extensão vinculada ao ensino e à pesquisa, especialmente para as áreas de artes e esportes, que não podiam continuar sem o respaldo do ensino de graduação e da pesquisa. Desse modo, os professores que atuavam somente na extensão foram estimulados à criarem os Cursos de Graduação em Educação Artística, em Música e em Educação Física, além dos núcleos de pesquisa e extensão culturais – de Documentação Cinematográfica – NUDOC, de Documentação e Pesquisa Popular NUPPO, de Arte Contemporânea – NAC, e Núcleo de Teatro Universitário – NTU. (FERREIRA, 2006, p. 56)¹²⁷.

Apesar das várias sanções impeditivas, a Universidade continuou durante toda a década de 1970 a desenvolver um papel relevante na vida cultural paraibana. Mesmo neste período de ditadura, vários professores foram contratados para ensinar no Setor de Música. A professora Therezinha Avellar

¹²⁷ De 1983 a 1990 funcionou o Circuito Universitário de Cultura do Nordeste tendo como coordenador o Prof. Iveraldo Lucena, um de seus idealizadores. Este programa tinha como objetivo articular as universidades em torno do fazer cultural, nas áreas de Artes plásticas, Literatura, Cinema e vídeo, dança, teatro, música, cultura popular e canto coral. (FERREIRA, 2006, p. 58)

de Aquino nos narrou que recebeu o convite para ensinar na Instituição em 1973. Assim como ela, vários professores também foram aproveitados pela Universidade, conforme já mencionado anteriormente. Therezinha Avellar se juntou à instituição no grupo de Irenita Bronzeado e Maria das Graças Santiago, na gestão de Humberto Carneiro da Cunha Nóbrega. No que diz respeito particularmente ao seu contrato, narra a professora:

ai eu fui ensinar na universidade. Eu recebi o convite pelo programa [...] Eu tinha feito um concurso, mas meu concurso não foi pra universidade. Eu fiz concurso pro Estado. Ai eles já foram aproveitando tudo que a gente tinha, né?. Porque não existia (profissionais) aqui para formar o grupo de professores. Foi Isabel Burity, Idalina [...] Bom, começou com Isabel, Idalina, ...outro grupo....ai, depois foram aproveitados. (Therezinha Avellar de Aquino, 2011).

O contrato que ele fazia...de principio foi botado por um ano para ensinar...depois passou... no outro ano era renovado. E foram renovando. E na época depois de cinco anos, ficava efetivo. Entendeu? Não foi, a gente não teve aquele concurso... Sim, a gente levou o currículo, levou o que a gente tinha, apresentou. (Therezinha Avellar de Aquino, 2012).

Entre os professores, de piano e teoria musical, citados por Therezinha que já faziam parte do corpo docente universitário quando essa chegou na instituição, estavam os professores José Alberto Kaplan, Gerardo Parente, Mercês de Araújo Gambarra, Margarida Barros, Isabel de Miranda Burity, Germana Vidal, Idalina Venusta de Almeida, Elza Cunha. Norma Romano¹²⁸, cravista argentina, também é citada pela professora Therezinha, mas, esta última, veio se juntar ao corpo docente da Universidade paraibana em março de 1979, quando o Curso de Bacharelado já estava instituído. A professora Norma Romano Paco de Gea veio unir-se ao seu filho, o flautista Gustavo Paco de Gea, que havia chegado no ano anterior, em 1978, juntamente com parte do grupo de estrangeiros argentinos e chilenos que passaram a ministrar aulas de música na UFPB.

Abaixo apresentamos um dos momentos em que o grupo formado pelos professores estrangeiros ensaiava. Vê-se a professora Norma Romano

¹²⁸ Foi minha professora de piano quando cheguei à Paraíba, em 1986.

sentada ao cravo, instrumento pessoal que trouxe de seu país e que deixava à disposição da Instituição.



Foto 58: Quinteto da UFPB com integrantes estrangeiros. Da esquerda para direita: Pedro Pinto, Hector Rossi, Norma Romano, Gustavo Paco de Gea, Gerardo Boudi. João Pessoa.

Fonte: Acervo do Departamento de Música da UFPB.

Além desses citados, em outra safra de chegada de professores, a UFPB admitiu a pianista pernambucana Ana Lúcia Altino e o seu marido violinista Rafael Garcia que trouxeram uma importante contribuição à Instituição no campo da docência e na Coordenação do Setor de Música. (Therezinha Avellar de Aquino, 2011).

Muitos professores de piano, no entanto, só se engajaram à UFPB depois da criação do Bacharelado em Música. Segundo a nossa depoente: “[...] *foi o tempo que... Myrian também veio pra cá. Myrian Ciarlini.[...] veio dar aula aqui. [...] Foi. Logo depois da graduação. Foi primeiro... foi Ana Lúcia, ai depois foi eu [...]*”.(Therezinha Avellar de Aquino, 2012). Sobre a “nova” proposta de curso de graduação, ou melhor, sobre o Bacharelado, voltaremos a discutir mais cuidadosamente no próximo capítulo.

CAPÍTULO VII

PRÁTICAS DE ENSINO E *PERFORMANCES* DE PIANO NO CURSO DE MÚSICA DA UFPB

7.1- As atividades musicais no Curso de Extensão: propostas pedagógicas e de *performance* dos professores de piano e as contribuições no surgimento da Graduação em Música - Piano.

Conforme já analisamos anteriormente a extensão universitária deu impulso à criação do Curso Superior de Música na UFPB¹²⁹. Foi um Curso que convulsionou a Universidade como um todo, pois englobava aulas de música destinadas à comunidade paraibana de forma gratuita, o que provocou um grande movimento e adesão de alunos.

A extensão era movimentadíssima. Muitos alunos, muitos mesmo!. A gente ficava...sem vaga [...] A gente, cada professor, tinha doze alunos de piano. Era uma turma grande. Doze, treze.[...] (Therezinha Avellar de Aquino, 2012).

O sucesso dos cursos oferecidos gratuitamente, que abrigavam um imenso contingente de alunos preparando-os para o ingresso na graduação desde crianças:

Tinha. Sempre tinham muitos alunos [...] para o curso de piano [...] era gratuito [...] sempre foi gratuito. E muitos alunos mesmos. Porque começava muita gente e na época... [...] Tinha iniciante, principalmente na parte de iniciação musical com as crianças [...] fazia-se a iniciação musical [...] Depois as

¹²⁹Os nomes abaixo discriminados foram organizados pela minha própria memória e a partir de uma primeira relação fornecida pela secretaria do Departamento de Música. Apesar de todo o empenho despendido por funcionários e colegas do referido Departamento, não conseguimos a relação completa de todos os professores de piano. Essa solicitação também foi feita ao setor competente da PRG (Pró-Reitoria de Graduação), entretanto, devido aos entraves burocráticos ainda não nos foi fornecida. A lista dos docentes da área de piano da UFPB obtida até o momento, compreende professores que já passaram pela instituição e, docentes que ainda atuam nesta. São eles: Ana Lúcia Altino, Dalvanira de França Gadelha, Eldia Carla Farias, Elza Cunha Medeiros, Francisco Gerardo Juaçaba Parente, Germana Vidal Batista, Harue Tanaka, Heloísa Muller, Idalina Venusta de Almeida, Irenita Bronzeado Cavalcanti, Isabel Maria de Miranda Burity Mandl, Joseide Gomes Montarroyos, José Henrique Martins, José Alberto Kaplan, Luciana Noda, Maria de Mercês Gambarra, Marília Cahino Bezerra, Maurílio José Albino Rafael, Myriam Ciarlini Marinho de Sousa, Norma Emília Romano Paco de Géa, Rosinete Ferrer Arruda, Terezinha de Lourdes Avelar de Aquino, Vania Cláudia Camacho.

aulas teóricas, uns professores ensinavam flauta, tinham uns professores do Recife [...] Na parte de piano, era esse grupo mesmo, era... [...] e era mais criança mesmo. (Therezinha Avellar de Aquino, 2012).

Tal movimento ocorreu também nos níveis iniciais de treinamento musical, a partir de aulas de musicalização, como podemos observar na foto abaixo, na qual a professora de inicialização musical trabalha com sua turma de crianças, as musicalizando a partir de instrumentos de percussão e do canto.



Foto 59: Sala do Departamento de Música. Turma de musicalização. No piano a professora. Observar também que as crianças estão com diversos tipos de instrumentos de percussão, tais como triângulos, bastões, chocalhos, entre outros.

Fonte: Acervo do Departamento de Música da UFPB.

A criação dos cursos superiores não modificou a situação da extensão que passou a coexistir com o curso formalizado. Por outro lado, a ausência de uma estrutura curricular formalizada na extensão não impediu o avanço do curso que passou a ser a porta de acesso ao mundo acadêmico. Neste compasso, por sua vez, as práticas dos docentes trouxeram para o âmbito universitário o arcabouço do modelo dos conservatórios musicais. Esse

aspecto podemos perceber, a partir dos depoimentos da professora Therezinha Avellar de Aquino, que nos ofereceu significativos indícios desse complicado processo de interpenetração de dois modelos educacionais de música. Acompanhemos:

Sempre se trabalhava em cima de um programa. A gente organizava, preparava e dali, dali ia ficando né? Ai, depois é que veio o curso Superior, que foi reconhecido né?. Então eles preparavam isso. Ai, já foi com outra turma, já não foi comigo.[...] Eu sei mais na Extensão [...] Era um pouco livre. [...] Na Universidade mesmo, era livre. Não era assim um programa rígido não. Não tinha aquele programa quando eu comecei, de início na Universidade [...] Porque era uma extensão, né? Não tinha assim aquela rigidez na escola. Depois é que foi aos poucos. (Therezinha Avellar de Aquino, 2012)

A proposta de ensino de música da extensão universitária permitiu (e ainda hoje permite) um manejo mais livre do ensino pianístico, isso porque não havia um conteúdo programático a ser seguido. A formalização da instituição musical, de princípio, não garantiu a formalização das práticas, métodos e sistemática de ensino que continuavam acontecendo de modo informalizado. A grande diferença para os professores, de maneira geral, era a liberdade ao ministrar os conteúdos programáticos, já que, neste início, não havia uma estrutura de curso que deveria ser seguida. Apesar dessa ausência normativa, o que por sinal perdura até hoje¹³⁰, a proposta universitária incorporou velhas práticas, tradições antigas, remanescentes do modelo conservatorial implantado na Paraíba pelas escolas particulares de piano da década de 1940 e 1950, como também pelas escolas que foram oficializadas, tais como a EMAN e os conservatórios que funcionaram na capital paraibana.

Na UFPB, as práticas pedagógicas e de *performances* foram agregadas a uma estrutura institucional “nova”, permitindo maior liberdade nas ações educativas, que eram adotadas individualmente pelos professores. Tal situação foi sendo modificada, parcialmente, a partir da implantação do Curso de

¹³⁰ Essa ausência se dá de forma generalizada, algumas áreas, à exemplo a de piano, tentaram organizar e normatizar o funcionamento deste curso. O curso de extensão, desativado por algum tempo, passou a ser discutido em um movimento dos professores no sentido de tentar adaptar a extensão do Departamento de Música às normas atuais vigentes na UFPB, no sentido da reativação do mesmo. Em maio de 2013, o curso de extensão foi reativado e formalizado, a área de piano coordenada pela professora Vania Camacho conta atualmente com um programa curricular estruturado pelos professores da área.

Licenciatura e Bacharelado em Música, que por ora podemos identificá-la no relato de Therezinha Avellar de Aquino:

A Universidade o pessoal sempre mais independente, mais... (risos). Não acha não? [...] Eu sentia assim, uma coisa mais livre na Universidade. O professor ficava mais independente, sem muita... como eu quero dizer assim?...Tinha na escola de música (ela se refere a Escola de Música Anthenor Navarro)¹³¹, quando a gente ensinava, tinham aquelas reuniões com dona Luzia, que ela orientava. O professor Gerardo também fazia, dava aquelas orientações e tudo, quando a gente chegou na Universidade cada um foi por si trabalhar [...] Assim, não... existia coordenação, mais não era para orientar assim, na parte das aulas [...] na parte da pedagogia. Tinha não, entendeu.?[...] (Therezinha Avellar de Aquino, 2012).

A partir dessas considerações surgiram, já na extensão, duas correntes de pensamentos¹³² que passaram a predominar nas práticas dos docentes de piano da UFPB, provenientes da concepção de dois sujeitos educacionais, quais sejam: José Alberto Kaplan (foto 49, item 6.3) e Gerardo Parente (Ver foto a seguir).



Foto 60. Gerardo Parente tocando piano, acompanhando uma cantora em recital no Auditório da Reitoria.

Fonte: Acervo do Departamento de Música da UFPB.

¹³¹ Comentário da autora.

¹³² Sobre a proposta de Kaplan ver mais informações em seu livro “Caso me esqueça (m)” : Memórias Musicais – volume I (KAPLAN, 1999).

Essas duas propostas de ensino trazidas pelos professores mantiveram o ensino de piano sob um relativo direcionamento, mesmo sem qualquer formalização de um conteúdo programático, métodos ou metodologias instituídas. Cada docente, segundo a professora Therezinha, tendia para estilos de ensino bem diferenciados um do outro.

[...] tinha as duas teorias, as duas correntes. Do professor Kaplan e tinha Gerardo [...] tinha os alunos de Gerardo e tinha os alunos do professor Kaplan e os professores que seguiam mais o professor Kaplan [...] (Therezinha Avellar de Aquino, 2012).

O destaque a que a professora se refere em relação ao professor José Alberto Kaplan nos remete a um profícuo trabalho realizado pelo professor no campo da técnica pianística. Uma das grandes contribuições desse mestre, foi a publicação do livro: *“Teoria da Aprendizagem Pianística: uma abordagem psicológica”*, editado em 1985, pela Schott/Musas de Curitiba em convênio com a Editora Movimento de Porto Alegre.

Segundo Kaplan (1999), para a docência de piano e para o árduo trabalho de desenvolvimento da técnica pianística do músico, seria necessário um trabalho técnico mais profundo, baseado em uma pedagogia pianística com premissas de caráter científico e com a interseção de outras áreas do conhecimento, tais como a psicologia da aprendizagem, da parte motora, a psicomotricidade, a fisiologia, entre outras. Tais vertentes poderiam, segundo o professor, “abrir novas perspectivas para o ensino instrumental de maneira a torná-lo mais racional e, principalmente mais eficiente” (KAPLAN, 1999, p. 107). Essas premissas adotadas pelo professor em seu ensino de piano, permitiram-lhe tornar-se conhecido nacionalmente. Vários alunos, principalmente do sul do país, onde o professor ministrou diversos cursos de aperfeiçoamento, transferiram-se para João Pessoa - UFPB. Passaram a estudar piano com Kaplan, mediante as novas perspectivas trazidas ao campo do conhecimento pianístico, pelas suas reflexões sobre a técnica pianística e, pela sua "inovadora" metodologia de ensino e estudo do piano.

Gerardo Parente, por sua vez, trazia um entusiasmo perene pela divulgação da música brasileira e primava por uma técnica respeitável,

valorizando a qualidade sonora e as nuances das interpretações musicais. O professor possuía um pensamento no qual valorizava o ato espontâneo de tocar, ou seja, a manifestação do talento musical e da emoção sem a preocupação com uma sistemática de ações que visassem a realização dos movimentos e das habilidades técnicas para a produção sonora. Suas aulas falavam mais sobre aspectos da interpretação da obra musical, estilos musicais e, principalmente, sobre a vida dos intérpretes e compositores brasileiros. Segundo nossa depoente Therezinha Avellar de Aquino (2012), *"ele não tinha uma técnica especial [...] ele dava muita coisa pra gente estudar [...] mas ele fazia mais, muita interpretação."* Tais ideias são perceptíveis a partir dos três depoimentos realizados tanto pela professora mencionada acima, quanto por D. Julia Nóbrega e D. Glenda Romero.¹³³

Apesar de não serem rivais, as propostas pedagógicas dos dois professores possuíam adeptos e provocavam rixas acadêmicas. Quando inquirida sobre a qual corrente pedagógica ela havia adotado como professora, Therezinha Avellar de Aquino, afirmou:

Eu era de Gerardo né?. Mais porque eu já tinha começado com ele. Tinha estudado com ele e tudo, né.? Você estudou com professor Kaplan? (comentário da entrevistadora: Eu estudei com Kaplan também, mais estudei com Myriam e estudei com D. Norma.) [...] Foi. Você estudou com Norma. (Therezinha Avellar de Aquino, 2012).

Desse encontro de dois grandes pianistas e professores de estilos completamente diferentes, nasceu um duo à quatro mãos – DUO KAPLAN-PARENTE que fez muito sucesso nas décadas de 1970.

Foi em 72, desta vez com Gerardo Parente¹³⁴, que o propósito se consolidou. Apesar de nossas personalidades e escolas pianísticas tão diferentes – e, talvez por isso – nosso entrosamento foi perfeito. Tanto, que chamou a atenção de todos, desde nossas primeiras apresentações (KAPLAN, 1999, p.147-148).

¹³³ Esses aspectos também são observados por mim, uma vez que também conheci os dois professores. Na minha perspectiva, Gerardo ensinava de forma mais intuitiva, enquanto Kaplan foi um cientista da arte pianística.

¹³⁴ O professor já havia formado um duo de piano com a pianista Germana Vidal que terminou devido a problemas particulares da professora.

Nas primeiras apresentações o duo incluiu no seu programa obras de autores como Beethoven, Schubert e Dvorák, ao poucos, porém, foi incorporando outros estilos, talvez influenciado pelas ideias de valorização da música brasileira apregoadas pelo professor Gerardo Parente.



Foto 61. Ensaio da dupla em Weston, Hartford nos Estados Unidos, em 1976.
Fonte: Kaplan (1999, p. 150).

No início, no entanto, encontrar partituras de autores brasileiros que haviam escritos para piano à quatro mãos foi uma difícil tarefa, apesar do expressivo repertório nesta modalidade. Kaplan (1999, p. 148) relata que Gerardo, então, apontou uma saída para o impasse: porque Kaplan não

tentava transcrever algumas obras do cancioneiro nativo? Desse modo, Kaplan reelaborou o material musical e adaptou-o a escrita à quatro mãos:

A de “Azulão” aprovou. Desde a primeira vez que a executamos, agradou a todos. A necessidade que tínhamos de incluir obras brasileiras nas apresentações, levaram-me a realizar novas tentativas. Assim, surgiram minhas versões de “Casinha Pequenininha”, belíssima canção de autor anônimo, e de dois tangos de Ernesto Nazareth: “Escorregando” e “Duvidoso”. Todas foram sempre bem recebidas pelo público e pela crítica especializada. (KAPLAN, 1999, p. 148).

Em 1973, as atividades do Duo foram interrompidas, todavia no final daquele mesmo ano, em novembro, os dois pianistas retomaram o trabalho. O Duo passou, então a se dedicar profusamente à compositores brasileiros. A maioria das peças era apresentada em primeira audição o que despertou o interesse de diversas instituições que passaram a patrocinar o conjunto musical. Assim, saíram em turnê nas cidades de João Pessoa, Natal, Fortaleza, Recife, Maceió, Piracicaba, Sorocaba, Campinas finalizando em São Paulo com uma apresentação no Museu de Arte Moderna. O sucesso foi tanto que:

Osvaldo Lacerda, entusiasmado com nossa interpretação de sua ‘Brasílica nº4’, nos prometeu escrever uma nova obra. Tempos depois, recebíamos, já editada pela Irmãos Vitale e dedicada ao Duo Kaplan-Parente, sua ‘Brasílica nº 8’, composta, como a anterior, de quatro movimentos, e que, pela riqueza de sua elaboração, pode ser considerada um marco não só na música para piano a quatro mãos, como da própria produção do compositor” (KAPLAN, 1999, p. 165).

Em 1975, o Duo realizou uma série de apresentações, com imenso êxito nos Estados Unidos. A gravação do LP – álbum duplo – “Piano Brasileiro à quatro mãos” realizada em única sessão de 4 horas de duração, em São Paulo no dia 11 de maio de 1977 marcou o ponto culminante da dupla que, por razões de caráter pessoal,¹³⁵ foi pouco a pouco se desfazendo a partir de 1978. Assim as apresentações foram se tornando escassas e em fins de 1979 o Duo foi desativado definitivamente.

¹³⁵ Tal fato coincide com a mudança de Kaplan e sua esposa Márcia para a cidade de Santa Maria, no Rio Grande do Sul. Lá permaneceu por dois anos.

Vale ainda ressaltarmos que partes dessas transcrições são de obras de autoria exclusiva de Kaplan e, posteriormente, foram gravadas ao vivo na sala Banguê, do Espaço Cultural José Lins do Rêgo, em João Pessoa nos dias 28, 29 e 30 de julho, 04 e 11 de agosto de 2003. Abaixo foto de lançamento do CD – *Obras para piano de José Alberto Kaplan* com os intérpretes Eldia Carla Farias, José Henrique Martins e Vania Claudia Camacho.



Foto 62. Recital de lançamento do CD com obras de José Alberto Kaplan. Cine Banguê no Espaço Cultural José Lins do Rego em 2003. Da esquerda para direita Marluce, o compositor Eli-Eri Moura, os pianistas intérpretes de sua obra José Henrique Martins, Vania Claudia da Gama Camacho e Eldia Carla Farias abraçada ao professor Kaplan. De blusa branca à direita a professora Ilza Nogueira.

Fonte: Acervo do Departamento de Música da UFPB.

Retornando a nossa discussão sobre as *performances* musicais de alunos ou professores na extensão, a professora Therezinha Avellar de Aquino, nos informou que essas eram constantes, geralmente ocorrendo na própria Universidade, no Auditório Gerardo Parente, do Departamento de Música, à exceção de algumas que eram realizadas em igrejas da capital. Segundo a referida professora era quase sempre ela mesma que coordenava essa atividade. (Therezinha Avellar de Aquino, 2011).



Foto 63. Ano de 1981, Marília Cahino Bezerra tocando piano. Luceni Caetano Silva – professora de música da UFPB virando as páginas.
Fonte: Acervo particular da professora Therezinha Avellar de Aquino.

O momento acima retratado recebeu o seguinte comentário da professora: “[...] Ai... essa aqui é Marília. Marília foi minha aluna muito tempo. Até fazer o vestibular. Luceni. É, Luceni. É. (risos)” (Therezinha Avellar, 2011). A professora nos indicou a partir das fotos por ela guardadas, um momento de *performance* musical de sua aluna, realizado numa Igreja no centro da capital no ano de 1981.

Marília Cahino Bezerra, é professora de piano do Curso de Bacharelado em Música, desde 1993, figura como um exemplo de aluna da professora que percorreu a extensão universitária até chegar à graduação em piano.

[...] Bom eu formei muita gente, quer dizer muita gente estudou comigo aqui no departamento, já na Universidade né ? [...] Foi Marília, né? Marília foi minha aluna até chegar no curso superior. Teve Mariele [...] que participou de diversos... alguns concursos de piano. Que estudava também. (Therezinha Avellar de Aquino, 2012).

Segundo a professora Therezinha Avellar de Aquino, a sua aluna Mariele desistiu já na graduação e destacou também “[...] *uma menina de Campina Grande que estudou em Natal, mas ela não seguiu. Mariele foi fez... estudou muito, inclusive começou o curso superior, mas não continuou {silêncio}*” (Therezinha Avellar de Aquino, 2011).

Em seguida outra foto de Marília exercitando-se no piano.

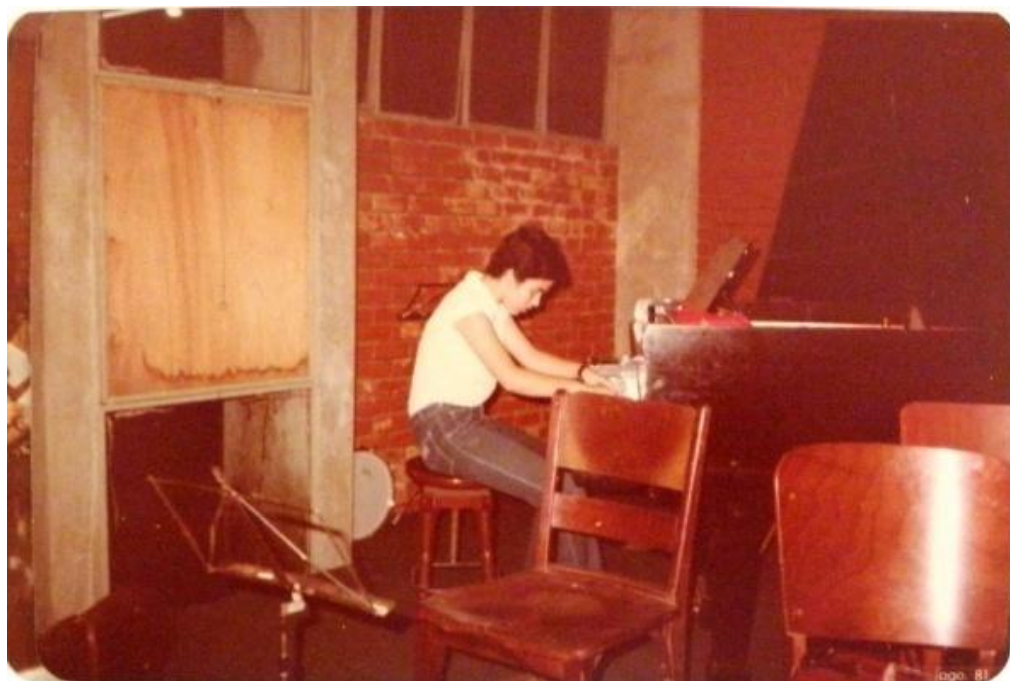


Foto 64. Ano de 1981, Marília Cahino Bezerra tocando em piano no Auditório do Departamento de Música.

Fonte: Acervo particular da professora Therezinha Avellar de Aquino.

A professora nos relatou ainda que, inicialmente, se dedicou à *performance* e ensino e com o tempo passou a se concentrar mais a ensinar e coordenar tais eventos.

[...] Essa parte era que a gente tocava no... De princípio quando eu estava estudando, tinham apresentações tinha tudo. Depois eu me dediquei mais o ensino [...] Ai, eu fiquei mais dedicada ao ensino [...] É fazia, é tocava, assim... em grupo, Em grupos, né? É. Na época tinha a nossa programação, até no teatro a gente tocando (risos). Quando era nova. (Therezinha Avellar de Aquino, 2011).

Abaixo, seguem imagens relativas ao “caderno” de programação da I Audição de Alunos, realizada no ano de 1978, quando alunos de piano da professora Therezinha Avellar se apresentaram.

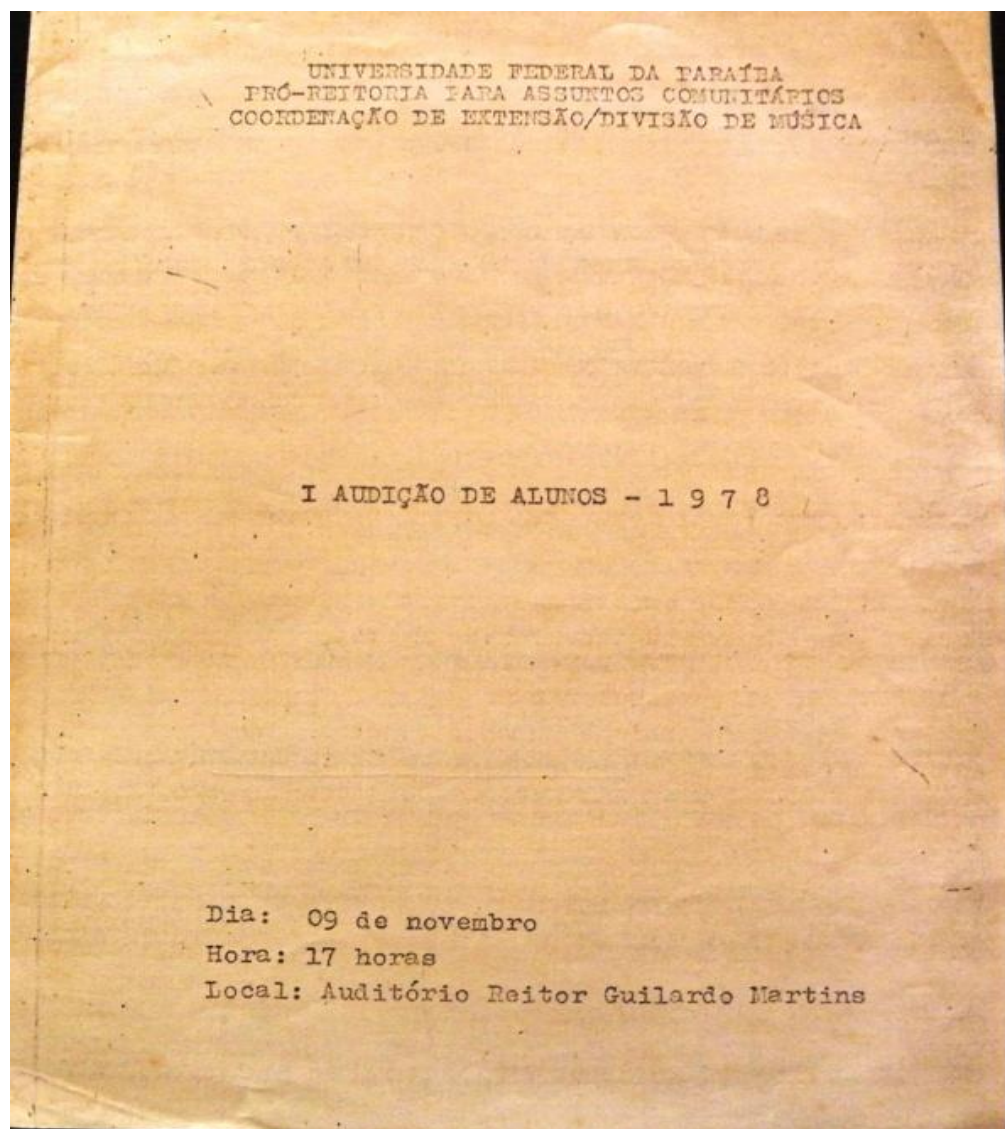


Imagem 28. Programa de Concerto - I Audição de alunos realizada em 09 de novembro de 1978, às 17hs no Auditório Reitor Guilardo Martins.
Fonte: Acervo particular da professora Therezinha Avellar de Aquino.

P R O G R A M A	
E. MURRAY - Os soldados de Madeira Lara V. de Almeida Lemos	Y. ADAIR - 12 Pequenos Contos de Cachorrinho Regina Coeli C. Moreira
KABALEVSKY - Valsa Ana Cristina C. Moura	D. MARQUES - Duo - Estudo nº 1 José Gomes Filho Felipe José A. de Aquino
T. ATTWOOD - Sonatina Maria do Socorro F. Lucena	D. MARQUES - Estudo Progressivo nº 2 Canção Prelúdio das Variações Nordestinas nº 5 João Linhares de Medeiros
E. MURRAY - Valsa do Sonho Alba Lígia de Assis Paiva	
W. DUNCOMBE Sonatina - Vivace - Minueto - Alegro Luciana Farias Barros	
E. MURRAY - O balanço <u>Thiago Antonio A. de Aquino</u>	
	CLASSE DOS PROFESSORES
	Violão - Prof. Djalma Marques
	Piano - Profª Therezinha Avellar Aquino
	Violino - Profª Annie Josette Paçanha

Imagem 29. Programa da I Audição de alunos realizada em 09 de novembro de 1978, às 17hs no Auditório Reitor Guilardo Martins.

Fonte: Acervo particular da professora Therezinha Avellar de Aquino.

Sobre os métodos de ensino utilizados na extensão universitária, o que podemos apanhar das falas da professora Therezinha Avellar Aquino, e nos programas de concertos onde aparecem os métodos e obras mais contemplados estudados pelos alunos, foi que muitos destes eram os mesmos usados na escola Guiomar Novaes (capítulo IV) quando de sua formação elementar na infância e adolescência. Apesar disso, alguns métodos novos eram introduzidos como, por exemplo, o método de John Thompson e Leila Flechter, que trazem ideias mais atuais sobre a iniciação pianística.

[...] A gente começava, usava muito Beyer. [...] A gente usou. Depois eu usei também John Thompson, um metodozinho americano, isso aí (mostrou o método), para bem iniciante, né? De crianças, bem criança... Foi já Gerardo quem indicou [...] Era. Tinha, mais era muito raro chegar aqui o livro mesmo [...] mas era difícil de chegar. Quando eu adquiri os livros no Rio de Janeiro... Mas era uma coisa simples, só pra iniciar [...] Iniciação mesmo. Leila Flechter. Você conhece? [...] Pronto ela também. Tive já tudo por indicação de Gerardo.[...] E agora tem

muita aula de piano? eu que te pergunto [...]. (Therezinha Avellar de Aquino, 2012)

Além deste programa da imagem 29, que apresenta obras para piano, violino e violão, o programa de 17 de dezembro de 1979, ocorrido na Igreja do Carmo sob os auspícios da Pró-reitoria para Assuntos Comunitários – PRAC apresenta-se em duas partes.



Imagem 30. Capa do caderno de programação de Concerto que foi realizado no dia 17 de dezembro de 1979, às 21 horas na Igreja de N^a. S^a.do Carmo. Fonte: Acervo particular da professora Therezinha Avellar de Aquino.

Na primeira parte constam obras para piano solo e conjunto de câmara e, na segunda, obras para coro e orquestra. Nas peças exclusivamente do repertório pianístico foram abordadas obras do repertório do século XIX do compositor Robert Schumann – O Cavaleiro Selvagem – e obras de autores

brasileiros como Radamés Gnattali, com uma obra a 4 mãos – Canção de Ninar.

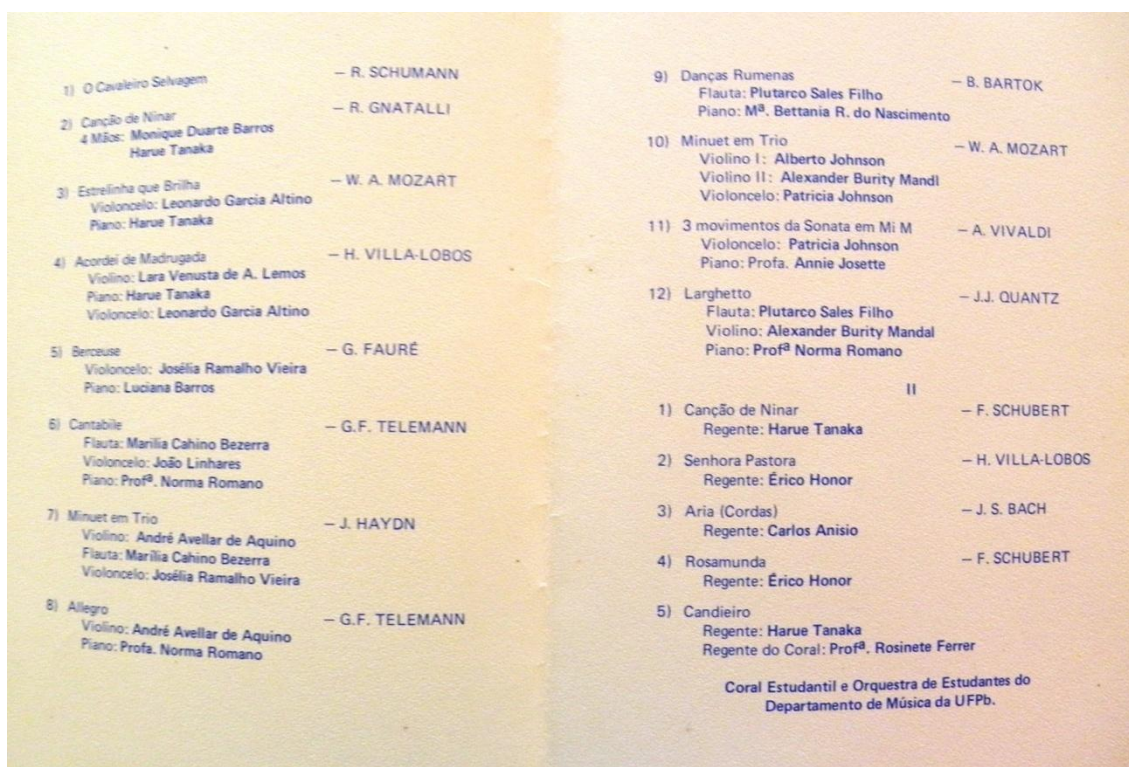


Imagem 31. Programa de Concerto realizado no dia 17 de dezembro de 1979.
 Fonte: Acervo particular da professora Therezinha Avellar de Aquino.

Destaca-se no repertório camerístico, orquestral e do coro, obras de compositores do período barroco: G. F. Tellemann, J.J. Quantz, A. Vivaldi e J.S. Bach; de compositores do classicismo; W. A. Mozart, J. Haydn; obras do século XIX de Franz Schubert e do século XX de Gabriel Fauré e Bela Bartók, além do brasileiro Heitor Villa Lobos. Outros programas do acervo particular da professora se destacam pela mesma organização de repertório.

INTEGRANTES DA ORQUESTRA	
Flautin:	Plutarco Sales Filho
Flautas:	Marília C. Bezerra, Plutarco Sales Filho, Luceni Caetano, Gontran Medeiros
Oboés:	Carlos Anísio, Ives Marinho
Clarinetes:	João Gadelha, João Leite
Fagote:	Eduardo Nóbrega
Trompete:	Glaucio Xavier da Fonseca.
Trompas:	Natal de Oliveira, João Batista Paiva Neto
Trombone:	Sandoval Moreno
Percussão:	Natal de Oliveira, Glaucio Xavier da Fonseca
Piano:	Harue Tanaka, Érico Honor, Regina Coeli Moreira,
Violinos I:	Alexander Burity Mandl, Alberto Johnson, Clóvis Pereira Filho (SPALLAS) - André Avellar de Aquino, Harley P. Martins Filho, Rafael Garcia Altino, Luciana Barros, Hamilton Cavalcanti Junior, Walber Sabino de Oliveira, Marta Rosa de Assis.
Violinos II:	Lara Venusta de A. Lemos, Adriano Bezerra Sabino, Thiago Avellar de Aquino, Alberio Carvalho Silva, Adriana Paiva, Carmem Leda A. Gambarra, Genebaldo Avellar Neto, Fernando Medeiros, Fátima Pires Cavalcanti, Luciano Sousa Tavares, Felipe Bronzeado Cavalcanti.
Violas:	José Euclides dos Santos (SPALLA), Cláudio Ramalho Vieira, Maria Alice Lucena Gouveia.
Violoncelos:	Patricia Johnson (SPALLA), Josélia Ramalho Vieira, João Linhares, Felipe A. de Aquino, Leonardo Garcia Altino.
Contrabaixos:	Poty de Holanda, Hugo Camboin Câmara
Regentes:	Harue Tanaka, Érico Honor, Carlos Anísio.

Imagem 32. Lista dos integrantes da orquestra do Concerto que foi realizado no dia 17 de dezembro de 1979.

Fonte: Acervo particular da professora Therezinha Avellar de Aquino.

Em seguida outro caderno de programação, desta feita Audição de Alunos, realizado em Homenagem à Villa-Lobos, incluindo, portanto, exclusivamente obras do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos.

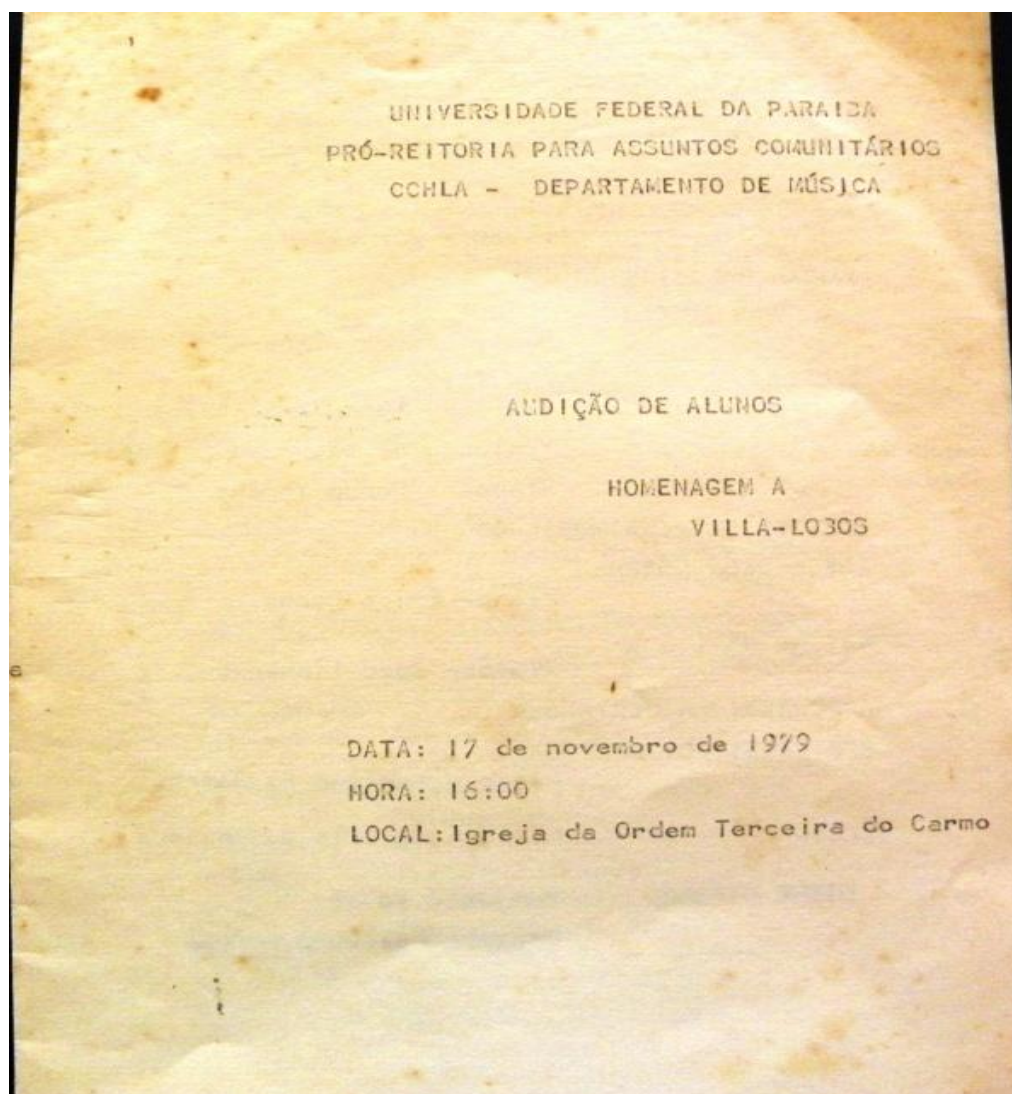


Imagem 33. Programa de Concerto do dia 17 de novembro de 1979 às 16h na Igreja da Ordem Terceira do Carmo. Homenagem à Villa-Lobos.
Fonte: Acervo particular da professora Therezinha Avellar de Aquino.

Nota-se a experiência das três professoras de piano, quais sejam: Izabel Burity Mandl, Elza Cunha Medeiros e Therezinha Avellar Aquino, e o profundo conhecimento de um repertório de música nativa brasileira. As peças apresentadas pelos alunos Harue Tanaka, atual professora de piano do Departamento de Música, Érico Honor, Luciene F. Barros, Marília Cahino Bezerra, Germano G. Romero e Maria Betânia foram: *A muda da carranquinha*, *Vamos ver a mulatinha*, *Uma, duas angolinhas*, *Os três cavalheirozinhos*, *Adeus bela Morena*, *A pobrezinha sertaneja*, *Garibaldi foi a missa*, *Saci*, *Rosa amarela* e *A maré encheu*.

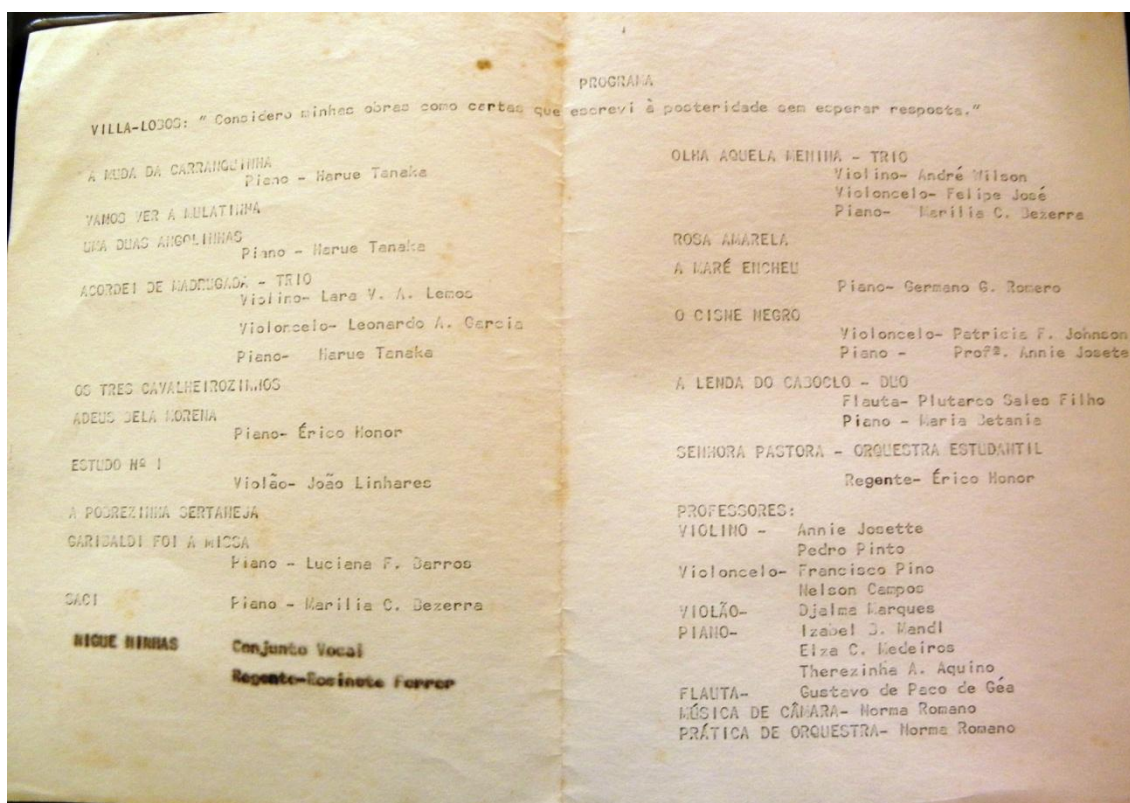


Imagem 34. Programa de Concerto realizado no dia 17 de novembro de 1979.
Fonte: Acervo particular da professora Therezinha Avellar de Aquino.

Podemos, também, observar a partir destes programas que o sonho dos professores que fizeram parte do Conservatório Paraibano de Música e da Sociedade de Cultura Artística finalmente tornara-se realidade na Paraíba, visto que foi na extensão universitária que, de fato, se começou a preparar os futuros integrantes da Orquestra Sinfônica da Paraíba, como podemos destacar nos integrantes que se tornaram futuros profissionais da música (imagem 35). São eles: Plutarco Sales Filho, Luceni Caetano Silva (flautas), Carlos Anísio (oboé), João Gadelha (clarinete), Eduardo Nóbrega (fagote), Gláucio Xavier da Fonseca (trompete e percussão), Harue Tanaka (piano), Alexander Mandl, Rafael A. Garcia, Lara Venusta de Almeida Lemos (violinos), Josélia R. Viera, João Linhares, Felipe José, Leonardo A. Garcia Patrícia Johnson (violoncelos), Poti Holanda de Lucena (contrabaixo). Alguns desses alunos destacaram-se internacionalmente como o filho das professoras Izabel Burity, Alexander Mandl, e da professora de piano Ana Lúcia Altino Garcia, Rafael e Leonardo.

COMPONENTES DA ORQUESTRA ESTUDANTIL	
FLAUTIN-	Plutarco Sales Filho
FLAUTAS-	Marília C. Dezerra-Plutarco S. Filho
	Luceni Caetano-Gontran G. Medeiros
OBOES-	Carlos Anício-Ives F. Marinho
CLARINETE-	João Gacelha
LAGOTE-	Eduardo Nobrega
TROMPETE-	Glaucio Xavier da Fonseca
PERCUÇÃO-	Natal de Oliveira-Glaucio X. Fonseca
PIANO-	Harue Tanaka
VIOLINOS I-	Clóvis Pereira Filho-Alberto Johnson
	André Wilson-Harley Filho
	Alexander Mandl-Marta Rosa
	Hamilton Junior-Walber S. Oliveira
VIOLINOS II-	Rafael A. Garcia- Luciana F. Barros
	Lara V. A. Lemos-Adriano J. Dezerra
	Thiago Antonio- Fátima P. Cavalcanti
	Alberto C. Silva- Sandra
	Genebaldo Neto-Carmem Leda A. Gambarr
	Adriana Paiva-Ana Rachel-Tadeu Tomaz
VIOLONCELOS-	Jocélia T. Vieira-João Linhares
	Felipe José-Leonardo A. Garcia
	Patrícia Johnson
CONTRABAIXO-	Poti Holanda de Lucena

Imagem 35. Programa de Concerto realizado no dia 17 de novembro de 1979. Observar os componentes da orquestra estudantil do Departamento de Música.

Fonte: Acervo particular da professora Therezinha Avellar de Aquino.

Noutro programa do dia 13 de outubro de 1979, destaca-se outra característica da Extensão Universitária do Departamento de Música, apresentada logo no título – Crianças Tocam Para Crianças. Essa atividade nos revela o quanto o curso de extensão se tornou referência estadual e até nacional na formação musical de crianças e jovens. O concerto era uma forma de divulgar o trabalho, apresentá-lo à sociedade e, por que não, incentivar outras crianças ao estudo da música erudita.

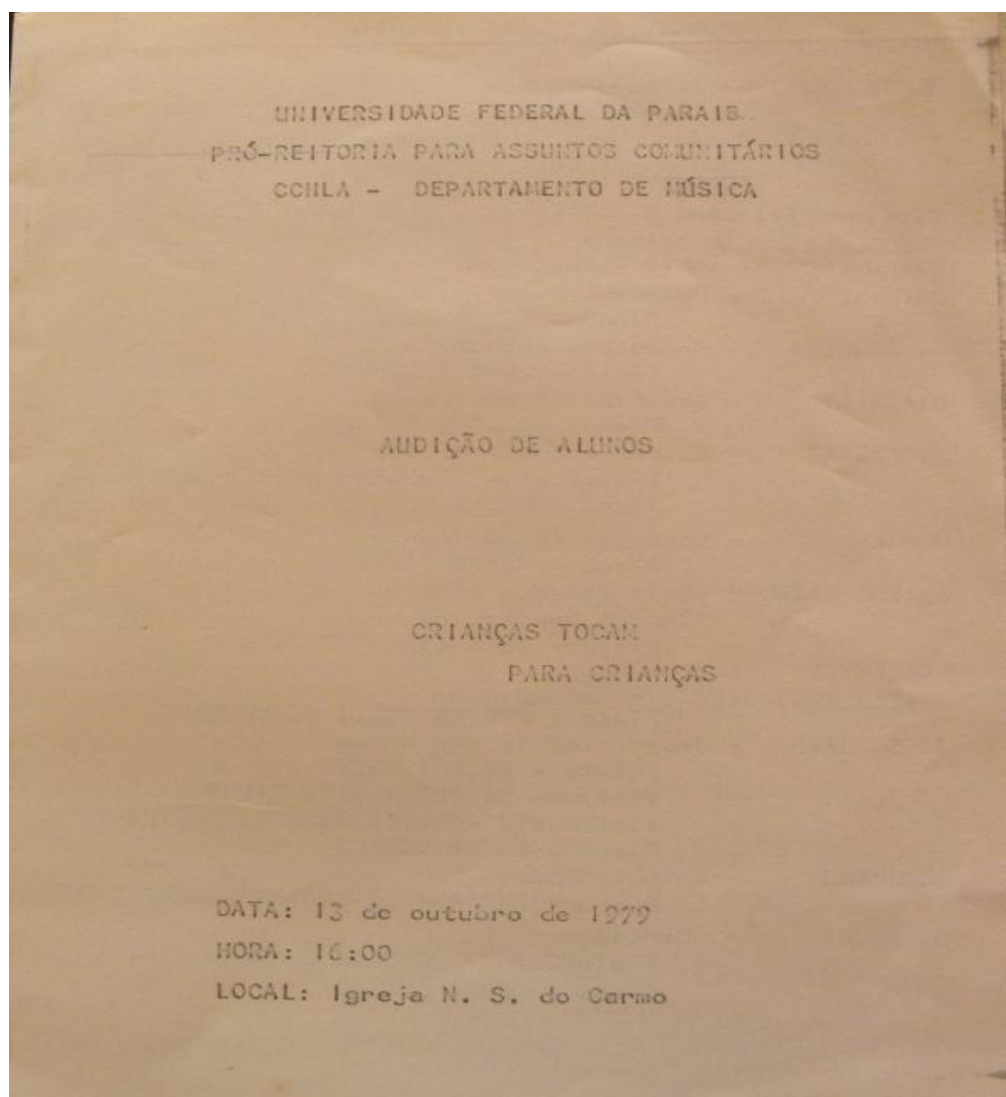


Imagem 36. Programa de Concerto – Crianças tocam para crianças, realizado dia 13 de outubro de 1979 às 16h na Igreja N^a.S^a. do Carmo.
Fonte: Acervo particular da professora Therezinha Avellar de Aquino.

Mantendo o mesmo formato das apresentações anteriores vê-se nesta programação obras para piano solista, para pequenos conjuntos de câmara e orquestra. Destacam-se no repertório pianístico as obras de Bach – *Polonese e prelúdio*, Diabelli – *Sonatina*, Dussek – *Sonatina*, Kabalevsky – *Slow Valse*, Walter Portoalegre – *Batuquinho* –, Schumann - *Knight Rupert*, Marlos Nobre – *Samba Matuto*. Estas obras foram interpretadas pelos alunos pianistas: Érico Hónor, Monique Barros, Harue Tanaka, Regina Coeli C Moreira, Luciana de Frias Barros, Marília Cahino Bezerra orientados pelas professoras Izabel Burity Mandl e Therezinha de Lourdes Avellar Aquino.

CONJUNTO DE CORDAS INFANTIL	
E. JORDAY - As marionetas Canção do barco	J. HAYDN - Minueto
Violinos I: Adriano José S. Bezerra - Thiago A. Avellar	Flauta - MARÍLIA CARINO DEZENNA
Aquino - Andréz E. P. Melo - Gale/austo R. de	Violino- ANDRÉ WILSON A. AQUINO
Francga	Violoncelo- JOSÉLIA CARALHO VIEIRA
Violinos II: Lara V. A. Lenos - Alba Ligia A. Paiva-Rag	- Prelúdio
la Soledade	MARLOS NOBRE - Samba Noturno
Piano: Prof ^a . Annie Josette	Piano - MARÍLIA CARINO DEZENNA
BACH - Polonesa	
Piano - ÉRICO HONOR	
F. CARULLI - Andante e Andantino	
Violão- LUIZ SANTOS	
DIASCELLI - Sonatina 1 ^a movimento	
Piano- RÔNIGUE CARROS	
W. MOZART - Estrelinha que brilha	
Violoncelo- LEONARDO ALTINO GARCIA	
Piano - NORMA ROMANO	
DUSSEK - Sonatina 1 ^a movimento	
Piano - MARQUE TANAKA	
DJALMA MARQUES - Dois estudos simplices	
Canção Nordestina	
Violão- JOÃO LINHARES PIRPÃO	
KADALEVSKY - Slow Waltz	
WALTER PORTALICCE - Batuquinha	
Piano - REGINA COELI C. MOREIRA	
J. S. BACH - Jesus Alegria dos Homens	
Flauta - LUCENI CAETANO	
Violino- RAFAEL ALTINO FILHO	
Violoncelo - FELIPE JOSÉ A. AQUINO	
Piano - MARQUE TANAKA	
SCHUBERT - Knight Rupert	
Piano - LUCIANA DE FARIAS CARROS	
G. FAURE - Berceuse	
Violoncelo - JOSÉLIA CARALHO VIEIRA	
Piano - NORMA ROMANO	
	ORQUESTRA ESTUDANTIL
	V. SCHUBERT - Canção de Ninar
	Regente - MARQUE TANAKA
	E. CRÍEG - A Nona
	Regente - MARQUE TANAKA
	VILLA LUBOS - Senhora Pastora
	Regente - ÉRICO HONOR
	PROFESSORES - Violinos : Annie Josette
	Padre Pinto
	Violão: Djalmir Marques
	Piano: Isabel Durity Landi
	Therézinha de Lourdes A. Aquino
	Violoncelo: Francisco Pina
	Nelson Campos
	Flauta: Gustavo de Passo de Goa
	Música de Câmara: Norma Romano
	Prática de Orquestra: Norma Romano
	Colaboração: Nelson Campos
	Yarbo Pinto

Imagem 37. Programa de Concerto do dia das crianças, composto de obras de autores do repertório erudito.

Fonte: Acervo particular da professora Therezinha Avellar de Aquino.

COMPONENTES DA ORQUESTRA INFANTIL	
Flautim:	Plutarco Sales Filho
Flautas:	Marilia C. Bezerra - Plutarco Sales Filho - Lucenti Caetano
Oboés:	Carlos Anísio - Ives Ferreira Marinho
Clarinete:	João Gadelha
Fagote:	Eduardo Nóbrega
Trompete:	Glaucio Xavier da Fonseca
PerCUSSÃO:	Metel de Oliveira - Glaucio Xavier da Fon- seca
Piano:	Harue Tanaka - Regina Coeli C. Moreira
Violinos I:	Clóves Pereira Filho - Alberto Johnson - André Wilson A. de Aquino - Harley Filho
Violinos II:	Rafael Altino Garcia - Walber Sabino de Oliveira - Luciana Farias Barros - Lara V. Almeida Lemos - <u>Thiago A. Avellar de Aquino</u> - <u>Adriano José Bezerra</u> - Fátima Pires D. Cavalcanti - Alberio C. Silva - Giovana
Violoncelos:	Josélia Ramalho Vieira - João Linhares Felipe José Avellar de Aquino - Leonardo Altino Garcia
Contrabaixo:	Poti Holanda de Lucena

Imagem 38. Programa de Concerto do Dia das crianças. Relação dos componentes dos conjuntos de Câmara e da orquestras estudantil. O grifo está sob o nome do filho da professora Therezinha Avellar.

Fonte: Acervo particular da professora Therezinha Avellar de Aquino.

7.2- Programas e métodos de piano do Curso de Bacharelado em Piano

A primeira turma de Bacharelado em Música iniciou-se no primeiro semestre de 1979. No entanto, pelas informações que nos foram concedidas pelo professor Vanildo Mousinho¹³⁶, a primeira turma de Bacharelado contava com aproximadamente onze alunos, entre os nomes que o professor relembra, estavam, além do próprio professor Vanildo, Antônio Carlos Batista Pinto Coelho (Tom K), Carlos Anísio, Maria Alix, Nereusa, Isa Y Plá, Ridalvo, Poty,

¹³⁶ Essas informações nos chegaram à mão pelo e-mail enviado em 18 de fevereiro de 2013, domingo às 23:28hs (ver anexo).

Luciano, Eisenhower. A colação de grau da primeira turma aconteceu no segundo semestre de 1982, apesar de o curso ser de apenas três anos. Um dos motivos para o atraso na formatura da primeira turma de bacharéis foi uma greve dos docentes.¹³⁷ Além disso, dos onze alunos que iniciaram o curso somente dois concluíram, quais sejam: Vanildo Mousinho Marinho e Kadna Pinheiro Cordeiro. Vale ressaltar que da primeira turma de concluintes não havia nenhum pianista.

A formatura de pianistas somente veio a ocorrer no ano seguinte, no segundo semestre de 1983, quando então se formaram: Maria Alix Nóbrega F. de Melo e Nereusa Nery de Luna Freire e Idalina Venusta de A. Almeida Lemos¹³⁸, conforme podemos observar a partir de informações contidas na placa de formatura abaixo:



Foto 65. Placa de formatura da Turma Ana Lúcia Altino Garcia de 1983.
Fonte: Acervo da autora, foto tirada em 12 de abril de 2012.

¹³⁷ Quanto ao professor Vanildo, o mesmo iniciou a sua habilitação instrumental em flauta transversal, mas terminou por se dedicar a percussão. Esse fato fez com que atrasasse a conclusão do seu curso.

¹³⁸ Maria Alix e Nereusa, haviam iniciado o curso ainda em 1979, conforme podemos observar a partir das informações contidas no e-mail do professor Vanildo Mousinho.

Pelo que consta nas informações contidas no programa do Curso de Bacharelado em Música com habilitação em piano existente e disponível na Coordenação do referido Curso¹³⁹, o mesmo era dividido em 6 semestres. Piano I, II, III e IV com duração de 4 créditos ou 60 horas aula por semestre e, Piano V e VI com duração de 6 créditos semanais ou 90 horas aulas por semestre. O curso com duração de três anos poderia ser estendido em dois semestres ou um ano conforme aproveitamento ou reprovação em outras disciplinas. Os Pianos VII e VIII eram destinados ao piano como matéria optativa, com 6 créditos semanais ou 90 horas aulas semestrais cada disciplina. Consta ainda no programa a possível autoria de sua estruturação, os professores: Francisco Gerardo Juaçaba Parente¹⁴⁰, que assina o programa: Pianos I e II; a professora pernambucana Myrian Ciarlini M. de Souza, responsável pelas disciplinas Pianos III e IV; e a professora Ana Lúcia Altino Garcia, responsável pelas disciplinas Piano V e VI. Além disso, os três professores acima citados assinam o programa: Piano VII e VIII, todos sob a coordenação de curso da professora Ilza Nogueira.

No programa da disciplina Piano constava as seguintes obras e métodos:

PIANO I

1. Dois *Prelúdios e Fugas do Cravo bem Temperado* de J. S. Bach.
2. Uma *Sonata* completa de Haydn, Mozart, Clementi ou Beethoven.
3. Dois estudos de Cramer ou Clementi - *Gradus ad Parnassum*.
4. Uma peça de autor romântico a escolher entre: Mendelssohn - *Canções sem Palavras*; Schubert - *Improvisos ou Momentos musicais*; Chopin - *Noturnos, Valsas, Mazurkas ou Polonaises*; entre outras peças de igual nível.
5. Duas peças do *Mikrokosmos* vol.4 de Béla Bartók
6. Uma peça de autor brasileiro.
7. Treino de leitura a primeira vista.

¹³⁹ Este programa não é o atualmente utilizado. A Portaria Ministerial de nº 188 de 30 de abril de 1984 que passou a reger o Curso de Bacharelado em Música desde então, traz um formato de curso com duração mínima de três anos. Todavia, a partir de 2006 um novo PPP (Projeto Político Pedagógico) passou a vigorar com um novo formato e duração de curso que passou a ser de quatro anos (tempo mínimo de curso), este PPP foi atualizado em 2009 através da Resolução de nº 35/2009, do CONSEPE.

¹⁴⁰ O professor Gerardo Parente passou a ensinar na UFPB após a sua criação, desvinculando-se da Escola de Música Anthenor Navarro.

PIANO II

1. Dois *Prelúdios e Fugas do Cravo bem Temperado* de J. S. Bach.
2. Uma *Sonata* completa de Haydn, Mozart, Clementi ou Beethoven.
3. Dois estudos de Cramer ou Clementi - *Gradus ad Parnassum*.
4. Uma peça de autor romântico a escolher entre: Mendelssohn - *Canções sem Palavras*; Schubert - *Improvisos*; Chopin - *Valsas, Mazurkas ou Polonaises*; Schumann - *Cenas Infantis* (completa), Brahms - *Intermezzos*, entre outras peças de igual nível.
5. Duas peças do *Mikrokosmos* vol.5 de Béla Bartók
6. Uma peça de autor brasileiro.
7. Treino de leitura a primeira vista.

PIANO III

1. Dois *Prelúdios e Fugas do Cravo bem Temperado* de J.S.Bach.
2. Uma *Sonata* completa de Beethoven.
3. Dois estudos de Chopin.
4. Uma peça de autor romântico ou impressionista a escolher entre: Chopin - *Polonaises ou Berceuse*; Schumann - *Cenas Infantis* (completa), *Variações ABEGG*, *Noveletes*, *Arabesques*; Brahms - *Intermezzos*, *Rapsódias*, *Baladas*; Scriabin e Rachmaninoff - *Prelúdios*; Fauré *Noturnos*; Debussy - *Prelúdios*, entre outras peças de igual nível.
5. Duas peças do *Mikrokosmos* vol.5 de BélaBartók
6. Uma peça de autor brasileiro.
7. Treino de leitura a primeira vista.

PIANO IV

1. Dois *Prelúdios e Fugas do Cravo bem Temperado*, uma *Suíte Inglesa* ou *Partita* de J. S. Bach.
2. Uma *Sonata* completa de Beethoven ou *Concerto* de Haydn ou Mozart.
3. Dois estudos de Chopin.
4. Uma peça de autor romântico a escolher entre: Chopin - *Baladas, Fantasias op.49, Polonaises*; Schumann - *Variações ABEGG, Papillons, Carnaval de Viena, Estudos Sinfônicos*; Schubert - *Sonatas*; Liszt - *Estudos*; Scriabin-

Prelúdios; Mendelssohn - Prelúdios e fugas; Rachmaninoff - Prelúdios, Etudes Tableaux entre outras peças de igual nível.

5. Uma peça ou grupo de peças de autor situados nas correntes da música do século XX , a escolher entre: *Ravel - Tombeau, Jeux d'eau, Pavanne, Mirages I; Debussy - Prelúdios vol I, Danse, Suíte pour le piano, Estudos, Estampes,Imagens I; Béla Bartók - Mikrokosmos vol.6*, entre outros autores e peças representativas do período de semelhante nível técnico.

7. Uma peça de autor brasileiro.

8. Prática de leitura a primeira vista.

PIANO V

1. Dois *Prelúdios e Fugas do Cravo bem Temperado*, uma *Suíte Inglesa, Partita, Toccata, Concerto Italiano ou Fantasia Cromática e Fuga* de J. S. Bach.

2. Uma sonata completa *Beethoven* ou variações op.35, 120 ou Gr. 191; *Concerto* de livre escolhe entre os autores *Mozart, Beethoven*, autores românticos ou contemporâneos.

3. Dois estudos de *Chopin* ou *Liszt*.

4. Uma peça de autor romântico a escolher entre: *Chopin - Baladas, Scherzos, Sonatas e Barcarola; Schumann - Papillons, Estudos Sinfônicos, Kreisleriana, Sonatas, Carnaval; Shubert - Sonatas; Brahms - Sonatas, Variações, Peças op.119; Mendelssohn - Prelúdios e Fugas e Variações Sérias; Scriabin - Sonatas e Prelúdios; e Rachmaninoff - Prelúdios, Estudos Tableaux, Sonatas* entre outras peças de igual nível.

5. Uma peça ou grupo de peças de autor representativo da música do século XX.

6. Uma peça de autor brasileiro

7. Prática de leitura à primeira vista.

PIANO VI

1. Dois *Prelúdios e Fugas do Cravo bem Temperado*, uma *Suíte Inglesa, Partita, Toccata, Concerto Italiano ou Fantasia Cromática e Fuga* de J.S.Bach.

2. Uma sonata completa de *Haydn* - Mib maior, *Mozart* (exceto KV. 283,330 e 570) e *Beethoven* (exceto op.49 nº 1 e 2); ou variações; *Concerto* de livre

escolhe entre os autores *Mozart*, *Beethoven*, autores românticos ou contemporâneos.

3. Uma peça de autor romântico a escolher entre: *Chopin* - *Baladas*, *Scherzos*, *Sonatas*, *Fantasia op.49*, *Barcarola*, *Polonaise-fantasia*, *três Estudos*; *Schumann* - *Papillons*, *Estudos Sinfônicos*, *Intermezzos*, *Kreisleriana*, *Sonatas*, *Variações*, *Carnaval*, *Carnaval de Viena*; *Shubert* - *Sonatas*; *Liszt* - *Sonatas e Estudos*; *Brahms* - *Sonatas*, *Variações*, *Peças op. 76, 116, 117, 118, 119*; *Mendelssohn* - *Prelúdios e Fugas*, *Variações Sérias*, *Introdução e Rondó Caprichoso*; *Scriabin* - *Sonatas*, *Prelúdios*, *Estudos*; e *Rachmaninoff* - *Prelúdios*, *Estudos Tableaux*, *Sonatas*, *Momentos Musicais* entre outras peças de igual nível.

4. Uma peça de autor brasileiro entre os autores: *Villa-Lobos* - Uma peça do *Ciclo Brasileiro*, *Três Marias*, Uma peça da *Prole do Bebê*, *Bachianas Brasileira nº4*, *Rude Poema*, *Cirandas* (duas no mínimo), *Poema Singelo* ou equivalente; *Camargo Guarnieri* - *Ponteios* (três no mínimo); *Francisco Mignone* - *Sonata*, *Sonatinas*, *Estudos transcendentais*; *Claudio Santoro* - *Sonata*, *Lorenzo Fernandez* - *Três estudos em forma de Sonatina*, *Suíte Brasileira nº2 e 3* ou outras obras de igual importância.

6. Uma peça ou grupo de peças de autor representativo das correntes evolutivas do século XX com duração mínima de cinco minutos.

Em todos os períodos acima expostos, os exames eram realizados ao final de cada período. No primeiro semestre - Piano I o aluno só precisaria realizar uma prova com banca examinadora (não pública). Já, a partir do segundo semestre (piano II) seria obrigatório a realização de duas provas com bancas examinadoras, sendo uma dessas pública. Na primeira prova com banca examinadora, o aluno seria obrigado a executar a *Sonata*, a obra de *J. S. Bach* e outra obra a escolher do repertório realizado. Ficava a cargo da banca examinadora solicitar a execução, ou não, de outras obras que fizeram parte do programa que fora realizado. Nas provas públicas, por sua vez, o aluno deveria tocar duas das peças estudadas durante o semestre. Não poderiam repetir peças estudadas em períodos anteriores.

No programa VI realizava-se a preparação para o Exame Final do Curso, que era realizado em duas etapas, uma apresentação pública de uma obra

para piano e orquestra e apresentação de um recital elaborado com obras discriminadas a seguir. Além disso, no repertório do VI período poderia constar obras já estudadas em períodos anteriores. Obras que não constassem no programa poderiam ser inseridas desde que aprovadas pela Coordenação do Curso.

As disciplinas optativas VII e VIII geralmente serviam como complementares à formação do estudante, constava um programa mais generalizante e menor. Talvez por isso, era obrigatório a execução de todos os itens do programa em provas sendo dois destes em apresentação pública.

PIANO VII

1. Dois *Prelúdios e Fugas do Cravo bem Temperado*, uma *Suíte Inglesa ou Francesa*, *Partita*, *Concerto Italiano* ou *Fantasia Cromática e Fuga* de J. S. Bach.
2. Uma sonata completa de *Haydn*, *Mozart* ou *Beethoven* (exceto op.49 nº 1 e 2 e op.79).
3. Uma peça ou grupo de peças (no mínimo três) de autor brasileiro.

PIANO VIII

1. Uma peça ou grupo de peças (no mínimo três) de autor romântico a escolher entre: Schubert, Brahms, Schumann, Chopin, Liszt, Mendelssohn, Rachmaninoff.
2. Uma obra ou grupo de peças (no mínimo três) de compositores da música do século XX a escolher entre: Debussy, Ravel, Fauré, Bartók, Prokofieff, Hindemith, Schoenberg, Katchaturian, Shostakovich, Kabalewsky, Ginastera entre outros.
3. Uma obra para piano e orquestra a escolher entre: Mozart, Beethoven, autor romântico, contemporâneo, brasileiro.

A Graduação em Piano instituída pela UFPB contemplava um novo formato ainda não visto na Paraíba. A estrutura de um "modelo conservatorial" foi absorvida e modificada, principalmente no tempo de realização do curso que foi reduzido drasticamente em comparação com o tempo médio de curso de um

Conservatório padrão¹⁴¹, que era, aproximadamente, de nove anos e passa a ser efetivado em apenas três anos na Universidade Federal da Paraíba.

Essa medida visava dar uma dinâmica à Instituição que não poderia englobar cursos tão longos. Esta condensação, por sua vez, trouxe inúmeros desafios à coordenação do curso e ao corpo docente, que teve que adaptar práticas tradicionais realizadas pelos professores de música, particularmente de piano. Assim, passou-se a exigir um nível mínimo para a entrada no curso que era medido via uma prova de admissão específica de música contemplada no Vestibular geral da Instituição.

A formação musical contemplada pela Universidade passou a suprir as necessidades de um público especializado em vias de uma profissionalização, em equivalência aos níveis finais de um Conservatório Musical. Se compararmos, por exemplo, o programa da Universidade ao programa de piano da Escola de Música Anthenor Navarro (vide capítulo V), observamos uma equivalência aos níveis de Piano IX, X XI e XII da referida Escola.

Surge a partir daí uma necessidade na formação musical acadêmica nos níveis médios. Esta passou a ser suprida pelas escolas particulares de música existentes da capital e do interior do estado. No caso da capital paraibana destacavam-se as escolas institucionalizadas, Escola de Música Anthenor Navarro e o Curso de Extensão Universitária que passaram a preparar as crianças e os jovens para ingressarem no curso superior da UFPB. Havia, portanto, uma secção do ensino de música e a formação de novos músicos passou a ser compartilhada por mais de uma instituição, diferentemente do que ocorria nos conservatórios musicais que abrigavam o ensino de música desde a mais tenra idade até a formação em nível avançado do musicista.

A natureza da formação universitária gerou inúmeras dicotomias no mercado de trabalho e no ensino de música na capital. A instituição universitária se tornou o principal eixo e instância final (institucional) de aperfeiçoamento do músico na Paraíba.

Outra disciplina incluída dentro da carga horária do curso de música da UFPB foi o instrumento complementar - piano. Que era uma disciplina que permitia ao aluno de outra habilitação instrumental estudar o instrumento piano

¹⁴¹ Na Escola Anthenor Navarro, por exemplo, eram 7 anos.

a fim de obter um conjunto básico de informações e técnicas que permitissem executar peças musicais de nível elementar e mediano. O programa dessa disciplina possuía a assinatura da professora Germana Vidal quando esta exercia a função de coordenadora do curso de Bacharelado. Foram destinados quatro níveis de instrumento complementar indo do I ao IV e dois níveis como disciplina optativa V e VI.

Não é de nosso interesse destacar o programa de curso da disciplina e pormenorizá-lo aqui, visto que, não havia nesta disciplina a objetivação de formar pianistas, antes sim, iniciar alunos de diversas habilitações em um instrumento harmônico com o intuito de beneficiá-los ao conhecimento mais amplo da música.

Podemos concluir que a estrutura básica do programa prescrita pela Universidade obedeceu a semelhantes critérios adotados pelo programa estabelecido pela EMAN (ver capítulo V). A equivalência se estabelecia da seguinte forma: 1 - a extensão universitária pode ser equiparada ao curso da escola do primeiro até o oitavo nível. Nesses eram exercitadas habilidades motoras do mecanismo pianístico, estudos dos dedos e peças musicais, entre obras barrocas, sonatinas, estudos técnicos, obras de autores estrangeiros e brasileiros; 2 - o bacharelado, por sua vez, equiparava-se, como já dito, ao 9º até 12º nível do curso regular da EMAN e comportava o estudo sistemático de obras barrocas, sonatas, estudos técnicos, obras de autores do pianismo romântico, obras de autores do século XX e obras de autores brasileiros, ordem e estilos e autores idênticos aos estabelecidos nos níveis avançados do programa da escola.

A partir dessas considerações podemos inferir que o programa do Curso de Bacharelado em Piano da UFPB possuía uma equivalência ao nível avançado e curso de recitalista da EMAN, logo, possuía uma equivalência com as escolas e conservatórios que aderiram ao modelo do Conservatório do Rio de Janeiro.

As peças, os repertórios instituídos, o modo de avaliação feito através da *performance* pública, as sistemáticas de aulas de instrumento individuais, as aulas teóricas e de solfejo dissociadas das aulas práticas continuaram funcionando tal qual a proposta do modelo conservatorial, anteriormente citado.

A partir de todas as considerações anteriores concluímos que o ensino de música em geral e, especificamente, o ensino de piano na Universidade Federal da Paraíba teve os seus fundamentos e diretrizes consolidadas a partir de três fatores, acompanhados de modelos organizacionais e de práticas docentes. O primeiro fator se refere à perspectiva multifacetada, com inúmeras habilitações instrumentais, e uma riqueza de perfis educativos que se enquadra, hoje, perfeitamente em uma sociedade da diversidade.

O segundo fator refere-se ao principal fundamento educativo que partiu de um modelo “conservatorial” que estava impregnado nas práticas educativas dos professores que fizeram parte tanto da Escola de Música Anthenor Navarro, do Conservatório Paraibano como de outras instituições e, que passaram a lecionar na UFPB quando da criação dos *Cursos Livres* de música. Esse modelo estava impregnado nas ações educativas dos professores estrangeiros que aportaram na Paraíba e, especialmente, na Universidade, nas décadas de 1960 e 1970 e trouxeram consigo, a sua vivência, a estrutura estabelecida nos conservatórios de suas terras, para o ensino especializado de música. Na década de 1970, particularmente, sob o patrocínio do reitorado de Lynaldo Cavalcanti, muitos desses profissionais estabelecem-se como professores universitários mesmo não tendo uma diplomação de nível superior sendo aceitos pelo notório saber de que dispunham.

Um terceiro fator relaciona-se a outro modelo que foi incorporado pela UFPB, oriundo da Universidade Federal da Bahia que havia estabelecido com êxito o modelo de cursos livres e que serviram de base para a organização do próprio Departamento de Música. Este segundo modelo permanece até os dias atuais a partir das atividades extensionistas, ou seja, como *Cursos de Extensão*, mesmo depois do advento dos cursos superiores, da licenciatura e do bacharelado em música.

Um terceiro modelo foi concretizado a partir da criação da estrutura curricular dos cursos superiores, ou seja, do Bacharelado cuja duração era de 3 anos ou 6 semestres e, da Licenciatura com duração de 4 anos ou 8 semestres¹⁴². Nesse sentido, o papel da Instituição se transmutou no tempo, tanto que hoje ela se posta de forma diferenciada do que era nas décadas de

¹⁴² A partir de 2006, com o novo PPP de música, essa estrutura foi modificada, ampliando para quatro anos o Curso de Bacharelado.

1960, 1970 ou mesmo, 1980 e 1990. O atual estado, portanto, é resultado dos princípios desposados, inconscientemente ou não, expressos pelos seus agentes principais ou coadjuvantes, além do que, é lógico, pelos momentos políticos vivenciados pela Instituição.

Magalhães (2004, p. 36) menciona as multidireções tomadas pela educação, indicando que o instituído se atualiza com a construção dos sujeitos na relação com os recursos e os contextos. Tal assertiva é tão real que apesar da grande movimentação musical de seus agentes (professores e coordenadores do setor musical, além do próprio reitor), do ensino de excelência desenvolvido na década de 1960 e 1970 e, dos concertos apresentados, a instituição a partir do golpe militar ficou como que imersa em “banho-maria”, ou seja, houve uma demora na concretização da finalidade para que foi criada a Universidade em seu aspecto mais generalizante, a diplomação de nível superior, visto que, a implantação dos cursos de graduação somente aconteceram a partir dos anos de 1977 e 1978 com a criação, respectivamente, da licenciatura e do bacharelado em música. A partir daí a Universidade começou a tomar um corpo institucional diferenciado e mais próximo ao que é hoje. A formalização acadêmica ocorreu coincidentemente com o início do período da gestão do general João Figueiredo, último presidente da ditadura militar que teve seu mandato de 1979 a 1985.

A estruturação da entidade, a partir da criação dos cursos de Licenciatura em Educação Artística e Bacharelado em Música, não impediu, no entanto o funcionamento da extensão universitária, que passou a ser a porta de entrada para à diplomação em uma Instituição de nível superior. O curioso disso, é que apesar de serem cursos onde não havia duração, nem programa ou cronograma a ser seguido formalmente, foram eles, juntamente com os cursos de outras escolas como a EMAN, que passaram a preparar os alunos para o ingresso nos acima mencionados Cursos de Graduação da UFPB¹⁴³. Por outro lado o “ideal de liberdade”, presente nos *curso livres* permaneceu no interior das práticas dos docentes quando do advento da Graduação. Este traço se refletiu no atual Projeto Político Pedagógico (PPP) que traz em sua estrutura, no ementário das disciplinas de instrumento I, II, III, IV, V, VI, VII e VIII o

¹⁴³ Ver capítulo V quando trato dos cursos oferecidos pela Escola de Música Anthenor Navarro.

seguinte conteúdo genérico que se apresenta repetido em cada nível subsequente:

Aprimoramento da técnica da performance do instrumento através do estudo e interpretação de obras de diferentes gêneros, estilos e períodos; aprimoramento artístico para a interpretação do repertório específico desenvolvido em nível sequente ao Instrumento I (código instrumento II - PPP, 2006).

Como podemos observar o conteúdo genérico da disciplina apresenta-se muito mais amplo e livre. Subentende-se daí que o professor terá a liberdade de administrar os conteúdos obedecendo os níveis estabelecidos, logo, que caberá ao mesmo estabelecer autores e níveis de peças aos alunos¹⁴⁴.

O ensino de música, portanto, que era realizado desde os estágios elementares até os mais avançados, nas instituições e conservatórios de música, passam, agora, na Universidade, a contemplar apenas uma parcela dessa formação musical. Para tal especialização tornou-se necessário ao aspirante ao diploma acadêmico, ter conhecimento prévio da área artística desejada para o ingresso na unidade acadêmica, o que em outros cursos, por exemplo, não era necessário.

Todo arcabouço acadêmico dava mostras de um perfil de formação de docentes em Educação Artística e de instrumentistas - bacharéis em música dentro de um modelo destinado à profissionalização da atividade prevista num perfil tecnicista ao invés de formar *virtuoses*. Eis que surgiu o grande dilema presente na maioria das universidades de música do país, principalmente porque os professores ainda idealizavam o perfil concebido de *virtuose* concertista em que o conservatório era especialista em preparar.

Tal fato nos remete às seguintes considerações: 1. A estrutura de ensino do modelo conservatorial era considerada ultrapassada; 2. Há um movimento de implantar novos modelos de ensino de música; 3. Esse novo modelo não encontra consonância nas práticas dos docentes; 4. Os docentes sem programa passaram a adotar medidas educativas individualizadas e pautadas no que haviam aprendido quando alunos; 5. Quando instituído a estrutura acadêmica através da criação da licenciatura e do bacharelado, o tempo de

¹⁴⁴ Voltamos aqui, portanto, embora o novo currículo, ao continuismo das práticas docentes.

curso não contemplava o ideal de formação de um músico presente até então no imaginário do docente de música; 6. A extensão e outras escolas existentes na cidade de João Pessoa passaram a suprir a falta de formação em nível elementar e médio que ocorria também nos Conservatórios; 7. A Graduação passou a contemplar os níveis avançados desenvolvidos nos Conservatórios Musicais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluindo esta pesquisa pude inferir que o ensino de piano na Paraíba passou por diversos momentos e formatos que foram constituídos a partir de uma demanda sócio cultural e política educacional. Iniciou-se como parte das atividades do ensino nas casas, donde surgiram as primeiras manifestações educativas e organizações escolares de ensino musical que apareceram tanto na capital quanto no interior do Estado da Paraíba, com destaque para as que se localizavam na capital tais como: o Instituto Spencer, a Escola Guiomar Novaes, a Escola de Música Santa Cecília e a Escola de Música Anthenor Navarro, essa última, permanece atuante até os dias atuais.

Além das escolas de música particulares e dos professores que atuaram de forma autônoma, o ensino de piano era também exercitado como disciplina escolar, ou seja, como parte de um currículo voltado para a formação da mulher, nos colégios confessionais. Na Paraíba, tais colégios religiosos se tornaram responsáveis pela formação de muitas professoras de piano que alguns anos depois passaram a atuar neles, como também, nas escolas de música existentes, como, por exemplo, nas primeiras escolas especializadas de música que surgiram na Paraíba, que eram institucionalizadas e formalizadas legalmente, como foi o caso da Escola de Música Anthenor Navarro e do Conservatório Paraibano de Música. Assim a formação de tais professoras/res se deu a partir do curso de piano oferecido pelo próprio Colégio e pela diplomação oferecida pelo curso da Escola Normal. Apesar disso, a matéria piano era optativa, paga e não obrigatória, e tinha as suas bases metodológicas inspiradas nos programas dos conservatórios musicais, o que trouxe certa estrutura e formalização do ensino nessas instituições, embora não houvesse, de fato, a diplomação musical das professoras que faziam o curso.

Nesse contexto, é importante também destacar o predomínio do modelo educativo, qual seja, o conservatorial, na formação de pianistas e de professores de piano, que passou a ser reproduzido nas várias instâncias do ensino pianístico, tanto nos colégios confessionais, quanto nas escolas

particulares de música da Paraíba. Na ausência de outro modelo educativo, esse se tornou a principal diretriz educativa proposta, até então, no campo da música, passando a ser reproduzido nas várias instâncias onde ocorria esse tipo ensino, habilitando, ainda, músicos e professores de música, que nas suas práticas reproduziram o conhecimento musical tal qual haviam sido implementados originalmente, ou seja, nos primórdios de sua existência no Brasil e, especialmente, na Paraíba. A inserção de tal modelo educativo na educação musical paraibana foi sendo consolidada e ao longo desse trajeto percebi que foram se tornando desafiadoras às práticas pedagógicas e de *performances* no contexto de cada nova instituição que surgia. O modelo, muitas vezes, considerado ultrapassado, permaneceu no arcabouço das práticas pedagógicas, ainda mesmo com a criação do Bacharelado em piano da UFPB.

É a partir da criação do Bacharelado em Música com habilitação em piano implantado na Universidade Federal da Paraíba, em fins da década de 1970, que o ensino pianístico chegou a sua mais alta significação (institucional) cultural e educativa. A profissionalização que o curso permite, a partir de uma diplomação em nível superior, de uma atividade que era desenvolvida informalmente e sem grandes perspectivas sociais, trouxe novas diretrizes à atividade desde então.

Na Universidade na década de 1980, ao contrário do que se poderia supor, o ensino de piano continuou a ter seus fundamentos estabelecidos a partir do modelo conservatorial. As práticas pedagógicas e as ações diretivas dos docentes universitários de música se traduziram permeados de velhos procedimentos de ensino, tornando difícil o processo de adaptação em uma instituição "nova", visto que, passaram a impregnar na estrutura curricular do curso de música, fundamentos que foram apreendidos durante as suas formações musicais, não raras vezes, realizadas em importantes conservatórios europeus e brasileiros.

Essa constatação, nos trouxe a percepção da existência de certa inércia no processo e na forma de transmissão dos saberes musicais, especialmente o pianístico, visto que, na Paraíba, a condução e aplicação dos métodos e metodologias da técnica são as mesmas introduzidas desde o século XIX.

Com o advento da escolarização pianística em nível superior, no entanto, começa-se a perceber sutis mudanças nesse contexto, qual seja, no interior da Instituição, nas práticas pedagógicas. É nesse momento, que começamos a perceber, nos achados e discursos, novas propostas de métodos e de metodologias de ensino pianístico que passaram a ser discutidas e empregadas como alternativa mais adequada aos novos tempos.

Podemos perceber essa transição das perspectivas metodológicas, a partir dos discursos trazidos pelas professoras, principalmente naqueles que trazem referências às novas metodologias sobre a técnica pianística, empregadas pelos professores Gazzzi de Sá e José Alberto Kaplan.

No aspecto curricular, por outro lado, podemos destacar que quando o currículo do Bacharelado foi criado, este incorporou diversos aspectos dos currículos de piano que estavam formatados sob os moldes dos conservatórios musicais, entre esses citamos: a disposição e organização de obras musicais em estudos de técnica, obras barrocas, sonatas clássicas, obras românticas, peças contemporâneas e, por fim, peças de autores brasileiros. Tal disposição presente em todas as instituições estudadas até então, e nos primórdios da própria Universidade, foram consagradas pelo modelo conservatorial como essenciais à formação de um bom pianista-concertista.

Nesse aspecto, observamos que desde 1963, quando da criação dos cursos livres de música, houve tentativas de estabelecer um modelo educativo mais amplo. Todavia, tal movimento estabelecido na macro estrutura da instituição, não foi plenamente efetivado nos seus primeiros momentos, quando da constituição dos currículos e nas práticas pedagógicas processadas na esfera micro da referida instituição, ou seja, no âmbito departamental ou nas coordenações acadêmicas. Havia, portanto, um descompasso entre o que fora instituído formalmente pela Universidade e as práticas didático-administrativas desenvolvidas pelos professores responsáveis pela efetivação dos cursos. Logo, apesar da nova formatação no que diz respeito ao tempo de duração do curso, bem menor do que ocorre em um conservatório musical, a estrutura curricular, as *performances*, e as práticas desenvolvidas pelos professores do curso, ainda traduziam formas antigas, visto estarem impregnadas na formação desses docentes deveras atuantes é certo, mas gerou concomitantemente dicotomias na efetivação absoluta e definitiva do novo modelo que foi proposto

pela instituição universitária, ou seja, no âmbito do Departamento de Música e Curso de Piano da UFPB.

Abrindo perspectivas para novos estudos que possam contemplar, além de uma delimitação de período mais recente, análises mais aprofundadas sobre o currículo dessas instituições e sobre as práticas docentes, destaco a grande probabilidade de pequenas e significativas mudanças no interior da Instituição, a partir de 2006 com implementação do novo Projeto Político Pedagógico - PPP de Música, que surgiu com uma proposta ementária e curricular mais ampla, focando aspectos generalizantes do aprendizado musical, sem delimitar a organização de estudos e peças tal qual era recorrente no modelo citado acima.

Além disso, foi somente a partir do final do século XX e início do século XXI, com a contratação de novos docentes, que a UFPB passou a apresentar sinais de mudanças significativas em sua estrutura. Tal fato se deu, possivelmente, em virtude dos novos professores terem sido formados a partir de modelos de escolas musicais não mais mergulhadas na perspectiva conservatorial. Por outro lado, o papel da música e particularmente do pianista e professor de piano na sociedade passa a apresentar sinais de significativas mudanças, devido ao surgimento de outros instrumentos de teclas, como o teclado eletrônico, que tornou a viabilização da atividade a um público menos elitizado. Essa mudança de público passa a exigir mudanças de conteúdos e formas de ministrar aulas. Assim sendo, vem proliferando as aulas de piano e teclado coletivas, métodos cuja abordagem fogem aos padrões tradicionais, centrando o aprendizado em concepções mais recentes acerca de como se deve aprender música, inclusive de se tocar piano. Nessa nova conjuntura sociocultural, tanto os perfis dos docentes como dos discentes estão sofrendo mudanças, passando a redefinir novas estruturas universitárias e requerendo práticas pedagógicas coadunadas com a contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ADVÍNCULA, Charya Charlotte Bezerra. **O processo de escolarização em Princesa- PB: política e educação. 1929-1939.** (Dissertação de mestrado em Educação). João Pessoa, PB: UFPB-PPGE, 2012.

ALBERTI, Verena. **História oral: a experiência do CPDoc.** Rio de Janeiro, RJ: Fundação Getúlio Vargas, 1990.

_____. **Ouvir contar: textos em história oral.** Rio de Janeiro, RJ: Editora FGV, 2004.

_____. Tradição oral e história oral: proximidades e fronteiras. **Revista da Associação Brasileira de História Oral.** Recife. V.8 n.1. p.11-28, jan/junho. 2005.

_____. Histórias dentro da História. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org). **Fontes históricas.** 2ª ed. São Paulo, SP: Contexto, 2006. p. 155-202.

ALMEIDA, Horácio de. **História da Paraíba.** Vol II, João Pessoa, PB: Universitária, UFPB, 1978.

_____. **Brejo de Areia.** 2.ed. João Pessoa, PB: Universitária, UFPB, 1980.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. **Memória musical de São Carlos: retratos de um conservatório.** (Tese de doutorado em Educação). São Carlos, SP: UFSCar, 2004.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. **Educação pianística: o rigor pedagógico dos conservatórios.** *Música Hodie: periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Goiás, Goiânia*, v. 6, n.1, p. 75-96, 2006a.

_____. Cultura Musical e pianística nacional: seus crescendos e diminuendos. In: **Revista em Pauta:** Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 17, n.28, janeiro a junho de 2006b, p. 19-37.

AMATO, Rita de Cássia Fucci. Pesquisa historiográfica em instituições educativo-musicais: *fundamentos e reflexões.* **Revista Brasileira de História da Educação,** Campinas, n. 13, p. 71-96, 2007a.

_____. A Polifonia das trajetórias: Memórias de um Conservatório. *Revista do Programa de Pós Graduação em Artes da FAFACS/UFU, ouvirOUver,* Uberlândia, v.3, p.57-85, 2007b.

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

_____. **Reflexões sobre a escrita da história de instituições educativo-musicais.** In: WWW.faced.ufu.br/columhe06/anais/arquivos/208RitaAmato.pdf. Acesso em: 01 nov. de 2009.

ANDRADE, Maristela Oliveira. **Cultura e tradição nordestina:** ensaios de história cultural e intelectual. João Pessoa, PB: Idéia, 1997.

ANDRADE, Mario de. **Aspectos da música brasileira.** Rio de Janeiro, RJ: Villa Rica Editoras Reunidas Limitada Belo Horizonte, 1991.

AQUINO, Therezinha Avellar de. **Entrevista** realizada em 20 de abril de 2011.

AQUINO, Therezinha Avellar de. **Entrevista** realizada em 20 de janeiro de 2012.

ARRUDA, Kalyne Barbosa; MENDES, Márcia Cristiane Ferreira; SILVA, Viviane Freitas; VASCONCELOS, Larissa Meira de. Luzia Simões Bartollini (1911-1978): Fazendo História na Paraíba, In: **Anais do IX Seminário Nacional de Estudos e Pesquisas “História, Sociedade e Educação no Brasil”**, João Pessoa, 2012, p.197-210.

AZEVEDO, C. Gerardo Parente: um dos grandes nomes da música paraibana chega aos 50 anos de memorável carreira. In: **O Norte**, João Pessoa, 23 nov. 1994. Show, p.1.

A UNIÃO. **Escola de música.** João Pessoa, 03 de fev. 1931.

AUGUSTO, Antonio. A civilização como missão: o Conservatório de música no Império do Brasil. In: **Revista Brasileira de Música** - Programa de Pós-Graduação - Escola de Música da UFRJ, vol.23/1, 2010.

BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn de. **O pianista brasileiro:** Do ‘mito’ do virtuose à realidade do intérprete. Dissertação de Mestrado em Música (piano). Rio de Janeiro. UFRJ, Escola de Música, 1998. In: http://www.ceart.udesc.br/ppgmusteses_dissertacoes/dissertacao_guilhermesauerbronn.pdf. Acesso em 23/09/2012.

BOTELHO, Zulmira. **Curso de Música Santa Cecília.** João Pessoa: [s.n.], 1948.

BURKE, Peter. **História e teoria social.** Trad. Klauss Brandini Gerhardt, Ronei de Venâncio Majer. São Paulo, SP: UNESP, 2002.

CAMACHO, Vania Cláudia da Gama. **As três Cantorias de Cego de José Siqueira** – um enfoque sobre o emprego da tradição oral. Artigo de Mestrado como requisito parcial para o título de Mestre em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Programa de Pós-Graduação em Música – práticas interpretativas – piano. 2000.

CARVALHO, Delmar Domingos de. **Ensaio sobre a história das Bandas**. Acesso em 21/09/12, In: <http://www.meloteca.com/pdfartigos/delmar-domingos-de-carvalho-a-historia-das-bandas.pdf>, 2009.

CARVALHO, Dalila Vasconcelos de. **O gênero da música: A construção social da vocação**. São Paulo, SP: Alameda, 2012.

CHERVEL, André. História de las disciplinas escolares: reflexiones sobre um campo de investigación. **Revista de Education**, n. 2951, s/l, 1991.p. 59-111.

COELHO, Kleymer Julio Freire. A Escola de Agronomia do Nordeste e o Centro de Ciências Agrárias. In: FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra e FERNANDES, David.(org). **UFPB 50 anos**. João Pessoa, PB: Universitária - UFPB, 2006, p.47-48.

CONTIER, Arnaldo D. **Passarinhada do Brasil: canto orfeônico, educação e getulismo**. Bauru, SP: EDUSC, 1998.

CORREIA, Antônio Guimarães. **Música para todos**. Campina Grande, PB: Edições URNE, 1983, v.1, 48 p,v.2,51 p. (2v).

CORREIA, Maria Ivete Martins. **Educação Católica, gênero e identidades: O Colégio Santa Rita de Areia na história da educação paraibana**. João Pessoa, PB: UFPB- PPGE (Tese de doutorando em educação), 2010.

DEPOIMENTOS DOS REITORES. In: FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra e FERNANDES, David.(org). **UFPB 50 anos**. João Pessoa, PB: Universitária - UFPB, 2006, p. 99-113.

EGITO, Philipe Henrique Teixeira do. A instrução feminina na capital da Província da Parahyba do Norte: o Colégio de Nossa Senhora das Neves (1858-1895) In: PINHEIRO, Antonio Carlos Ferreira e FERRONATO, Cristiano (org). **Temas sobre a instrução no Brasil imperial (1822-1889)**. João Pessoa, PB: Universitária, UFPB, 2008.p.125-144.

ESPERIDIÃO, Neide. **Conservatórios: currículos e programas sob novas diretrizes**. 2003. Dissertação (Mestrado e Música) – Programa de Pós-graduação e música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo.

FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra e FERNANDES, David.(org). **UFPB 50 anos**. João Pessoa, PB: Universitária - UFPB, 2006.

FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra. Caminhos da Extensão na UFPB. In: FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra e FERNANDES, David.(org). **UFPB 50 anos**. João Pessoa, PB: Universitária - UFPB, 2006, p. 55-62.

FIGUEIREDO, Francisco Severiano de (org.). **Anuario Ecclesiastico da Parahyba do Norte**. 2 vols. Parahyba do Norte: Torre Eiffel, 1919.

FONSECA, Sofia Lourenço da. **As escolas de piano européias: tendências nacionais da interpretação pianística no século XX.** Tese de doutoramento em Música e Musicologia apresentada na Universidade de Évora em 2005, Porto, agosto 2007. in: <http://artes.ucp.pt/docentes/slourenco/t-slourenco.pdf>. Acesso em 23/09/2012.

FORMIGA, Zeluiza da Silva e LIMEIRA, Maria das Dores. Fundamentos históricos da UFPB: das origens à estadualização. In: FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra e FERNANDES, David.(org). **UFPB 50 anos.** João Pessoa, PB: Universitária - UFPB, 2006. p. 25-36.

FREIRE, Vanda L. B. **Música e Sociedade: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino Superior de Música.** Rio de Janeiro, RJ: ABEM, 1992, (Série teses 1).

FREIRE, José Avelar. **Alagoa Grande: sua história.** João Pessoa, PB: Idéia, 1998.

FUCKS, Rosa. **O Discurso do Silêncio.** Rio de Janeiro: Enelivros, 1991.

GOMES, Maria José Teixeira Lopes. A Ditadura na Universidade Federal da Paraíba. In: FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra; FERNANDES, David.(org). **UFPB 50 anos.** João Pessoa, PB: Universitária - UFPB, 2006, p. 51-54.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Tradução de Laurent Leon Schaffer. São Paulo, SP: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990. (Biblioteca vértice. Sociologia e política).

HOBBSAWN, Eric. **Sobre História.** Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1998.

HORTA, José Silvério Baía. **O hino, o sermão e a ordem do dia: regime autoritário e a educação no Brasil (1930-1945).** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

IMPÉRIO DO BRASIL. **Coleção de leis do.** In: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto,1841,1854,1855>. Acesso em 06 de janeiro de 2013.

REPÚBLICA DO BRASIL. **Coleção de leis da.** In: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto,1890>. Acesso em 06 de janeiro de 2013.

JACKSON, Mauro. **História do piano no Brasil.** 2010, Acesso em 02 de janeiro de 2012, In: <http://piano.kit.net/pianonobrasil.htm>

JULIÁ, Dominique. A cultura escolar como objeto histórico. In: **Revista Brasileira de História da Educação.** Campinas, SP: Autores Associados, número 1, 2001. p. 9 - 44.

KAPLAN, José Alberto. **Caso me esqueça(m):** memórias musicais. João Pessoa, PB: Secretaria da Educação e Cultura; Quebra-Quilo, 1999.

KULESZA, Wojciech Andrzej. Igreja e educação na primeira República. In: SCOCUGLIA, Afonso Celso & MACHADO, Charliton José dos Santos. (orgs.) **Pesquisa e historiografia da educação brasileira.** Campinas, SP: Autores Associados, 2006. (Coleção memória da educação) p. 87-113.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. 3ª Ed. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 1994.

LE GOFF, Jacques. **A Nova História.** Tradução de Eduardo Brandão. 4ª ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1998.

LIMA, Guaraciane Mendonça de. **O Collégio de Educandos Artífices – 1865-1874:** a infância desvalida da Parahyba do Norte (Dissertação de Mestrado em História), João Pessoa, PB: UFPB/PPGH, 2008).

LIMEIRA & FORMIGA. MARIA DAS DORES & ZELUIZA DA SILVA. In: GUERRA, Lúcia de Fátima e FERNANDES, David.(orgs). **UFPB 50 anos.** João Pessoa, PB: Universitária - UFPB, 2006.

MACHADO, Maximiano Lopes. Igreja e ordens religiosas na formação da Paraíba. In: OCTÁVIO, José. RODRIGUES, Gonzaga. (org.) **Paraíba: conquista, patrimônio e povo.** João Pessoa, PB: Grafset, s.d. p. 43-45.

MAGALHÃES, Justino. Um apontamento metodológico sobre a história das instituições educativas. In: SOUSA Cynthia Pereira de, CATANI, Denise Barbara (orgs). **Práticas educativas culturas escolares profissão docente.** São Paulo, SP: Escrituras, 1998.

MAGALHÃES, Justino. **Tecendo Nexos:** História das instituições educativas. Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2004.

MAGALHÃES, Justino. O professor – um regenerador agrilhado. In: **Revista HISTEDBR – On line,** Campinas, SP: n.31, set. 2008. p. 4-17.

MARIANO, Daniel Augusto de Lima. **Educação Musical Escolar:** Uma análise das políticas educacionais para a música na escola básica. Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Educação, s/d.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil,** Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1994.

MELO, José Octávio de Arruda. **João Pessoa perante a história.** João Pessoa: A União, 1988.

_____. **História da Paraíba:** lutas e resistência. 5ª ed. João Pessoa, PB: Universitária - UFPB, 1997.

_____. Da FAFI ao CCHLA em cinqüenta anos de história e recordações. In: FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra e FERNANDES, David.(org). **UFPB 50 anos**. João Pessoa, PB: Universitária - UFPB, 2006, p.37-38.

MELO, Zélia Cavalcante de. O processo de federalização da Universidade Federal da Paraíba. In: FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra e FERNANDES, David. (org). **UFPB 50 anos**. João Pessoa, PB: Universitária - UFPB, 2006, p. 39-42.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História oral: como fazer, como pensar**. São Paulo, SP: Contexto, 2007.

MONTENEGRO, Antônio Torres. **História oral e memória: a cultura popular revisada**. 3ª ed. São Paulo, SP: Contexto, 1994.

MONTENEGRO, Rosilene Dias. A Escola Politécnica da Universidade Federal da Paraíba. In: FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra; FERNANDES, David.(org). **UFPB 50 anos**. João Pessoa, PB: Universitária - UFPB, 2006, p.43-46.

MOURA, Fernando. **Jackson do Pandeiro: o rei do ritmo**. São Paulo, SP: Ed.34, 2001.

NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. Version3.zip. Acesso em 23/09/12, In:[HTTP://www.4shared.com/zip/7E3dz9mt/New_Grove_Dictionary_of_Music_.html](http://www.4shared.com/zip/7E3dz9mt/New_Grove_Dictionary_of_Music_.html)

NÓBREGA, Júlia G. **Entrevista** realizada em 17 de fevereiro de 2011.

NÓBREGA, Júlia G. **Entrevista** realizada em 15 de dezembro de 2011.

NÓBREGA, Maria Thereza Perazzo da. **Entrevista** realizada em 23 de março de 2011.

NÓBREGA, Maria Thereza Perazzo da. **Entrevista** realizada em 15 de janeiro de 2012.

OLIVEIRA, Bernardina Maria Juvenal Freire de; LIMA, Maria Vitória Barbosa; MORAIS, Giulliana Marques. **Afonso Pereira e o campo musical na Paraíba**, João Pessoa, PB: Idéia, 2012.

PARAÍBA, Estado da. Escola de música. In: **Jornal A União**. João Pessoa, 03 de fev. 1931.

PAZ, Ermelinda. A. **Pedagogia musical brasileira no século XX: metodologia e tendências**. Brasília, DF: Musimed, 2000.

PINHEIRO, Antonio Carlos Ferreira. Da Era das cadeiras isoladas à Era dos Grupos Escolares na Paraíba. Campinas, SP: Autores associados, São Paulo: Universidade de São Francisco, 2002.

PINHEIRO, Antonio Carlos Ferreira. A institucionalização da instrução pública e particular na Província da Parahyba do Norte (1821-1840). IN: PINHEIRO, Antonio Carlos Ferreira e FERRONATO, Cristiano (Org). **Temas sobre a instrução no Brasil Imperial (1822-1889)**. João Pessoa, PB: Universitária, 2008. p.13-38.

PINHEIRO, Antonio Carlos Ferreira; CURY, Cláudia Engler (Orgs). **Leis e regulamentos da instrução da Paraíba no período Imperial**. Brasília, DF: MEC/INEP, SBHE, 2004. (Coleção documentos da educação brasileira).

PEREIRA, Mayra. Análise histórica da terminologia do piano no Rio de Janeiro. In: XIX Congresso da ANPPOM, agosto, 2009, Curitiba. **Anais do XIX Congresso da ANPPOM**. Curitiba, PR: ANPPOM, 2009, p. 257-260.

PIRES, Nair. A identidade das licenciaturas na área de música: multiplicidade e hierarquia. In: **Revista da ABEM**. nº 9, p. 81-88, set. de 2003.

QUEIROZ, Luís Ricardo Silva. Música na escola: aspectos históricos da legislação nacional e perspectivas atuais a partir da lei 11.769/2008. In: **Revista da ABEM**. Londrina: v.20, n.29, p.23-38, jul/dez 2012.

RIBEIRO, Domingos de Azevedo. Sessão inaugural de fundação da Sociedade dos Amigos da Música. (folheto s/d e s/editora), 1977a.

_____. **Gazzi de Sá**. João Pessoa, PB: Secretaria da Educação e Cultura do Estado da Paraíba, 1977b.

_____. **João Pessoa e a música**. João Pessoa, PB: s/Ed.1978.

_____. **Antenor Navarro e a Revolução de 30**. João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura do Estado da Paraíba, 1981.

_____. **Pedro Américo e a música**. João Pessoa, fev. 1982a.

_____. **Coriolano de Medeiros e a música**. João Pessoa: [s.ed.], 1982b.

_____. **A música em Augusto dos Anjos**. João Pessoa, dez. 1984.

_____. **Areia e sua música**. João Pessoa, PB: [s.e.], 1992.

_____. **Crônicas do cotidiano**. João Pessoa, PB: s/Ed.1993.

_____. **Club Symphonico da Parahyba**. João Pessoa, PB: s/Ed.1994.

_____. **Cartilha Sinfônica**. João Pessoa: Ministério da Cultura - Fundo Nacional da Cultura e Fundação Espaço Cultural da Paraíba, 1995a.

_____. **Cinquentenário da Orquestra Sinfônica.** João Pessoa: FUNESC/MinC, 1995b.

_____. **Antônio Guedes Barbosa:** o homem e o intérprete. João Pessoa, PB: Ed. FUNESC, 1997.

_____. A música na Paraíba. In: Jornal A União (org), **A Paraíba nos 500 anos do Brasil**, vol II. Editora União, 2000.

RIBEIRO, Joaquim. **Maestro José Siqueira:** o artista e o líder. Rio de Janeiro: GB, 1963.

RODRIGUES, E. Gerardo Parente: uma vida dedicada ao ensino da arte maior, a música. In: **Jornal A União**. João Pessoa, 20 ago. 1996. Cultura, p.3.

RODRIGUES, Cláudio José Lopes. A Universidade em positivo e negativo: a memória fotográfica da UFPB. João Pessoa: Ed. Universitária, UFPB, 1997.

ROMERO. Glenda Jorge de Oliveira. **Entrevista** realizada em 09 de agosto de 2010.

ROMERO. Glenda Jorge de Oliveira. **Entrevista** realizada em 11 de abril de 2011.

RUSSO, Francisco. **Método infantil para Piano- com ilustrações.** São Paulo: Casa Wagner, Irmãos Vitale Editores - Brazil, 1998.

SÁ, Gazzi Galvão de. **Musicalização:** método Gazzi de Sá. Rio de Janeiro: Os seminários de música Pró-arte, 1990. (obras completas de Gazzi de Sá nº6).

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. A mulher na sociedade de classes. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976.

SAVIANI, Dermeval. Instituições escolares no Brasil - conceito e reconstrução histórica. In: NASCIMENTO, Maria Isabel Moura; SANDANO, Wilson; LOMBARDI, José Claudinei e SAVIANI, Dermeval (org.). **Instituições escolares no Brasil:** conceitos e reconstrução histórica. Campinas, SP: Autores Associados: HISTEDBR: Sorocaba, SP: Uniso: Ponta Grossa, PR: UECG, 2007 (Coleção memória da educação).

SILVA, Luceni Caetano. **Gazzi de Sá compondo o prelúdio da Educação Musical da Paraíba:** uma história musical da Paraíba nas décadas de 30 a 50. (Tese de Doutorado em Letras). João Pessoa, PB: UFPB, 2006.

SILVEIRA, Rosa Maria Godoy. Pesquisa na UFPB: percursos e alcances. In: FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra & FERNANDES, David.(org). **UFPB 50 anos.** João Pessoa, PB: Universitária - UFPB, 2006, p.63-68.

SCHWARTZMAN, Simon (org.) **Estado Novo, um auto-retrato (Arquivo Gustavo de Capanema)**. Brasília, DF: CPDOC/FGV, Universidade de Brasília, 1982. (Coleção Temas Brasileiros, 24).

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: História Oral**. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. 2ª ed. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 1992.

TRAVASSOS, Antônio Eustáquio Rezende. Centro de Formação de Tecnólogos: apanhados históricos. In: FERREIRA, Lúcia de Fátima Guerra & FERNANDES, David.(org). **UFPB 50 anos**. João Pessoa, PB: Universitária - UFPB, 2006, p.49-50.

TOFFANO, Maria Jaci. **As pianistas dos anos 1920 e a geração jet-lag: o paradoxo feminista**. Brasília, DF: Editora UNB, 2007.

VASCONCELOS, Maria Celi Chaves. **A casa e os seus mestres: a educação no Brasil de Oitocentos**. Rio de Janeiro, RJ: Gryphus, 2005.

VINÃO, Antonio. Os cadernos escolares como fonte histórica: aspectos metodológicos e historiográficos. In: MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (org). **Cadernos à vista: escola, memória e cultura escrita**. Rio de Janeiro, RJ: EdUERJ, 2008.

WEBER, Marx. **Fundamentos racionais e sociológicos da música**. Tradução, introdução e notas de Leopoldo Walzbort e prefácio de Gabriel Cohn. São Paulo, SP: Edusp, 1995.

WINTER, Leonardo Loureiro; JUNIOR, Luiz Fernando Barbosa; MÂNICA, Sólton Santana. O Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul: Fundação, formação e primeiros anos (1908-1912). In: **Revista do Conservatório de música da UFPel**, Pelotas, nº1, 2008, p.195-219.

WIKIPEDIA. In: http://pt.wikipedia.org/wiki/Escola_de_M%C3%BAsica_da_Universidade_Federal_do_Rio_de_Janeiro. Acesso em 06 de janeiro de 2013.

ANEXOS



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAIBA - UFPB
HOSPITAL UNIVERSITÁRIO LAURO WANDERLEY - HULW
**COMITÊ DE ÉTICA EM PESQUISA COM SERES
HUMANOS - CEP**

CERTIDÃO

Com base na Resolução nº 196/96 do CNS/MS que regulamenta a ética da pesquisa em seres humanos, o Comitê de Ética em Pesquisa do Hospital Universitário Lauro Wanderley - CEP/HULW, da Universidade Federal da Paraíba, em sua sessão realizada no dia 14/12/2010, após análise do parecer do relator, resolveu considerar **APROVADO** o projeto de pesquisa intitulado **MEMÓRIAS MUSICAIS PARAIBANAS: a trajetória do ensino de piano em João pessoa (1950-1980) – os espaços, as práticas e o lugar social.** Protocolo CEP/HULW nº. 745/10, Folha de Rosto nº 390815, CAAE Nº 0572.0.126.000-10, da pesquisadora ***VANIA CLAUDIA DA GAMA CAMACHO SANTIAGO.***

Ao final da pesquisa, solicitamos enviar ao CEP/HULW, uma cópia desta certidão e da pesquisa, em CD, para emissão da certidão para publicação científica.

João Pessoa, 14 de dezembro de 2010.

Iaponira Cortez Costa de Oliveira
Coordenadora do Comitê de Ética
em Pesquisa - CEP/HULW
Profª Drª Iaponira Cortez Costa de Oliveira
Coordenadora do Comitê de Ética em Pesquisa-HULW

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – ÁREA DE
HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO

João Pessoa, 16 / outubro, 2012.

À: Vania Claudia da Gama Camacho

Eu, Glenda Romero de Oliveira, casada, nº documento de identidade 71.653, declaro para os devidos fins que cedo os direitos de minha(s) entrevista(s), transcrita e autorizada para leitura datadas de 09/09/2010 e 11/04/2011 para Vania Claudia da Gama Camacho usá-la integralmente ou em partes, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Da mesma forma, autorizo o uso de terceiros a ouvi-la e usar citações, ficando vinculado o controle à pesquisadora para quem cedo a entrevistas que tem a guarda da mesma.

Abdicando direitos meus e de meus descendentes, subscrevo a presente, que terá minha firma reconhecida em cartório.

Glenda Jorge de Oliveira Romero
Glenda Jorge de Oliveira Romero
(colaboradora)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
ÁREA DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO

João Pessoa, 10 de setembro de 2010.

Termo de consentimento

Prezado senhor:

Esta pesquisa que está sendo desenvolvida por Vania Claudia da Gama Camacho trata de historicizar o ensino de piano na Paraíba observando as trajetórias dos lugares e das práticas musicais pianísticas entre as décadas de 50 a 80.

Os objetivos da pesquisa são observar como o ensino e a performance de piano, ou seja, as práticas educativas e sociais pianísticas, ocorreram em escolas de ensino musical especializado. Entre estas escolas destacam-se a Escola de Música Anthenor Navarro e o Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba. A pesquisa visa entender, principalmente, como estas duas principais instituições educativas especializadas no ensino musical se consolidaram e desenvolveram suas atividades. Para isto, pretendemos encontrar e escutar os sujeitos que elaboraram a cultura musical escolar paraibana, e fizeram parte, como atores principais, da produção cultural da época. Estes sujeitos colaboraram na construção da identidade das Instituições Musicais, elaborando uma cultura escolar própria, pelo que tudo indica, vigente até hoje.

Solicitamos a sua colaboração para a entrevista como também sua autorização para apresentar os resultados deste estudo em eventos da área de história da educação, educação, música, educação musical e história. Além disto, a publicação em anais de eventos e congressos, assim como, publicações em revistas ou livros científicos da área. Informamos que essa pesquisa não oferece riscos previsíveis a sua pessoa.

Esclarecemos que sua participação no estudo é voluntária e, portanto, o(a) senhor(a) não é obrigado(a) a fornecer as informações e/ou colaborar com as atividades solicitadas pelo pesquisador. O pesquisador estará a sua disposição para qualquer esclarecimento que considere necessário em qualquer etapa da pesquisa.

Diante do exposto, declaro que fui devidamente esclarecido(a) e dou o meu consentimento para participar da pesquisa e para a publicação dos resultados. Estou ciente que receberei uma cópia deste documento.

Glendayorge de Oliveira Romero
Assinatura do participante da pesquisa

Vania Claudia Camacho
Assinatura do pesquisador responsável.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – ÁREA DE
HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO

João Pessoa, 20/04/, 2011.

À: Vania Claudia da Gama Camacho

Eu, Thereza ^{minha} Avellar de Aquino, casada, nº documento de identidade 43139, declaro para os devidos fins que cedo os direitos de minha(s) entrevista(s), transcrita e autorizada para leitura datadas de 20/04/2011 e 20/01/2012 para Vania Claudia da Gama Camacho usá-la integralmente ou em partes, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Da mesma forma, autorizo o uso de terceiros a ouvi-la e usar citações, ficando vinculado o controle à pesquisadora para quem cedo a entrevistas que tem a guarda da mesma.

Abdicando direitos meus e de meus descendentes, subscrevo a presente, que terá minha firma reconhecida em cartório.

Therezinha de Lourdes Avellar de Aquino
Thereza Avellar de Aquino
(colaboradora)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
ÁREA DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO

João Pessoa, 10 de setembro de 2010.

Termo de consentimento

Prezado senhor:

Esta pesquisa que está sendo desenvolvida por Vania Claudia da Gama Camacho trata de historicizar o ensino de piano na Paraíba observando as trajetórias dos lugares e das práticas musicais pianísticas entre as décadas de 50 a 80.

Os objetivos da pesquisa são observar como o ensino e a performance de piano, ou seja, as práticas educativas e sociais pianísticas, ocorreram em escolas de ensino musical especializado. Entre estas escolas destacam-se a Escola de Música Anthenor Navarro e o Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba. A pesquisa visa entender, principalmente, como estas duas principais instituições educativas especializadas no ensino musical se consolidaram e desenvolveram suas atividades. Para isto, pretendemos encontrar e escutar os sujeitos que elaboraram a cultura musical escolar paraibana, e fizeram parte, como atores principais, da produção cultural da época. Estes sujeitos colaboraram na construção da identidade das Instituições Musicais, elaborando uma cultura escolar própria, pelo que tudo indica, vigente até hoje.

Solicitamos a sua colaboração para a entrevista como também sua autorização para apresentar os resultados deste estudo em eventos da área de história da educação, educação, música, educação musical e história. Além disto, a publicação em anais de eventos e congressos, assim como, publicações em revistas ou livros científicos da área. Informamos que essa pesquisa não oferece riscos previsíveis a sua pessoa.

Esclarecemos que sua participação no estudo é voluntária e, portanto, o(a) senhor(a) não é obrigado(a) a fornecer as informações e/ou colaborar com as atividades solicitadas pelo pesquisador. O pesquisador estará a sua disposição para qualquer esclarecimento que considere necessário em qualquer etapa da pesquisa.

Diante do exposto, declaro que fui devidamente esclarecido(a) e dou o meu consentimento para participar da pesquisa e para a publicação dos resultados. Estou ciente que receberei uma cópia deste documento.

Cherezinha de Lourdes Avelar Aquino

Assinatura do participante da pesquisa

Vania Cláudia Camacho

Assinatura do pesquisador responsável.

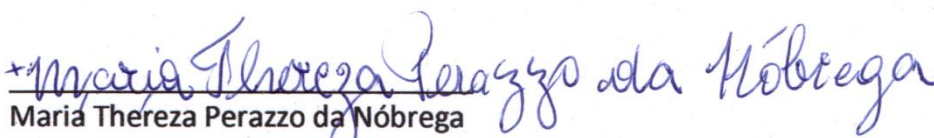
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – ÁREA DE
HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO

João Pessoa, 23 de março, 2011.

À: Vania Claudia da Gama Camacho

Eu, Maria Thereza Perazzo da Nóbrega, casada, nº documento de identidade 1.146.422-2, declaro para os devidos fins que cedo os direitos de minha(s) entrevista(s), transcrita e autorizada para leitura datadas de 23/03/11 e 15/01/2012 para Vania Claudia da Gama Camacho usá-la integralmente ou em partes, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Da mesma forma, autorizo o uso de terceiros a ouvi-la e usar citações, ficando vinculado o controle à pesquisadora para quem cedo a entrevistas que tem a guarda da mesma.

Abdicando direitos meus e de meus descendentes, subscrevo a presente, que terá minha firma reconhecida em cartório.


Maria Thereza Perazzo da Nóbrega
(colaboradora)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
ÁREA DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO

João Pessoa, 10 de setembro de 2010.

Termo de consentimento

Prezado senhor:

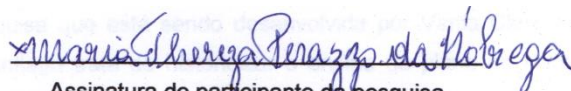
Esta pesquisa que está sendo desenvolvida por Vania Claudia da Gama Camacho trata de historicizar o ensino de piano na Paraíba observando as trajetórias dos lugares e das práticas musicais pianísticas entre as décadas de 50 a 80.

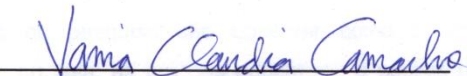
Os objetivos da pesquisa são observar como o ensino e a performance de piano, ou seja, as práticas educativas e sociais pianísticas, ocorreram em escolas de ensino musical especializado. Entre estas escolas destacam-se a Escola de Música Anthenor Navarro e o Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba. A pesquisa visa entender, principalmente, como estas duas principais instituições educativas especializadas no ensino musical se consolidaram e desenvolveram suas atividades. Para isto, pretendemos encontrar e escutar os sujeitos que elaboraram a cultura musical escolar paraibana, e fizeram parte, como atores principais, da produção cultural da época. Estes sujeitos colaboraram na construção da identidade das Instituições Musicais, elaborando uma cultura escolar própria, pelo que tudo indica, vigente até hoje.

Solicitamos a sua colaboração para a entrevista como também sua autorização para apresentar os resultados deste estudo em eventos da área de história da educação, educação, música, educação musical e história. Além disto, a publicação em anais de eventos e congressos, assim como, publicações em revistas ou livros científicos da área. Informamos que essa pesquisa não oferece riscos previsíveis a sua pessoa.

Esclarecemos que sua participação no estudo é voluntária e, portanto, o(a) senhor(a) não é obrigado(a) a fornecer as informações e/ou colaborar com as atividades solicitadas pelo pesquisador. O pesquisador estará a sua disposição para qualquer esclarecimento que considere necessário em qualquer etapa da pesquisa.

Diante do exposto, declaro que fui devidamente esclarecido(a) e dou o meu consentimento para participar da pesquisa e para a publicação dos resultados. Estou ciente que receberei uma cópia deste documento.


Assinatura do participante da pesquisa


Assinatura do pesquisador responsável.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO – ÁREA DE
HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO

João Pessoa, 17 fevereiro 2010.

À: Vania Claudia da Gama Camacho

Eu, Júlia Nóbrega, viúva nº documento de identidade 76.120, declaro para os devidos fins que cedo os direitos de minha(s) entrevista(s), transcrita e autorizada para leitura datadas de 17/02/2011 e 15/12/2011 para Vania Claudia da Gama Camacho usá-la integralmente ou em partes, sem restrições de prazos e citações, desde a presente data. Da mesma forma, autorizo o uso de terceiros a ouvi-la e usar citações, ficando vinculado o controle à pesquisadora para quem cedo a entrevistas que tem a guarda da mesma. Abdicando direitos meus e de meus descendentes, subscrevo a presente, que terá minha firma reconhecida em cartório.

Júlia Nóbrega
Júlia Nóbrega
(colaboradora)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
ÁREA DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO**

João Pessoa, 10 de setembro de 2010.

Termo de consentimento

Prezado senhor:

Esta pesquisa que está sendo desenvolvida por Vania Claudia da Gama Camacho trata de historicizar o ensino de piano na Paraíba observando as trajetórias dos lugares e das práticas musicais pianísticas entre as décadas de 50 a 80.

Os objetivos da pesquisa são observar como o ensino e a performance de piano, ou seja, as práticas educativas e sociais pianísticas, ocorreram em escolas de ensino musical especializado. Entre estas escolas destacam-se a Escola de Música Anthenor Navarro e o Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba. A pesquisa visa entender, principalmente, como estas duas principais instituições educativas especializadas no ensino musical se consolidaram e desenvolveram suas atividades. Para isto, pretendemos encontrar e escutar os sujeitos que elaboraram a cultura musical escolar paraibana, e fizeram parte, como atores principais, da produção cultural da época. Estes sujeitos colaboraram na construção da identidade das Instituições Musicais, elaborando uma cultura escolar própria, pelo que tudo indica, vigente até hoje.

Solicitamos a sua colaboração para a entrevista como também sua autorização para apresentar os resultados deste estudo em eventos da área de história da educação, educação, música, educação musical e história. Além disto, a publicação em anais de eventos e congressos, assim como, publicações em revistas ou livros científicos da área. Informamos que essa pesquisa não oferece riscos previsíveis a sua pessoa.

Esclarecemos que sua participação no estudo é voluntária e, portanto, o(a) senhor(a) não é obrigado(a) a fornecer as informações e/ou colaborar com as atividades solicitadas pelo pesquisador. O pesquisador estará a sua disposição para qualquer esclarecimento que considere necessário em qualquer etapa da pesquisa.

Diante do exposto, declaro que fui devidamente esclarecido(a) e dou o meu consentimento para participar da pesquisa e para a publicação dos resultados. Estou ciente que receberei uma cópia deste documento.

Julia Nobrega

Assinatura do participante da pesquisa

Vanira Camacho

Assinatura do pesquisador responsável.



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
ÁREA DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO**

ROTEIRO GERAL DE ENTREVISTAS:

O roteiro tem quatro eixos temáticos: aspectos familiares, aspectos formativos, aspectos da carreira e práticas em sala de aula.

Nome completo:

Data de nascimento:

Local de nascimento:

Nome dos pais:

Profissão dos pais:

Como foi sua infância ?

Como foi sua adolescência?

Fale sobre seu contexto familiar e como a música se insere neste universo.

Como e quando foi seu primeiro contato com a música?

Como e quando foi seu primeiro contato com o instrumento PIANO?

Como foi sua formação escolar?

Quais os cursos que você possui?

Descreva sua trajetória escolar até a sua formação atual?

Como foi sua trajetória musical, particularmente pianística?

Quem eram seus professores de piano?

Como era o ensino na época que você era estudante?

Quais os lugares onde você estudou música?

Qual era o valor destas atividades para você?

Qual era o valor da formação musical para você e para sua família?

Como era feito o ensino do piano?

Quais os métodos e as metodologias que eram utilizadas?

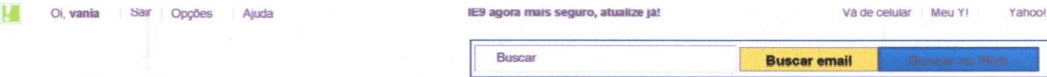
Quais as disciplinas de música que você fez durante seu curso de música?

Descreva a sua trajetória de carreira musical como pianista.

Descreva sua trajetória de carreira como professora de piano.

Quais os lugares que ensinou?

Quais os métodos e metodologias que você aplicou e ou aplica?



Oi, vania | Sair | Opções | Ajuda | IE9 agora mais seguro, atualize já! | Va de celular | Meu Y! | Yahoo!

Buscar

RECEBIDOS

ENTRADA (37)

CONVERSAS

Resposta sobre Trabalho...

Resposta sobre Trabalho...

Resposta sobre Trabalho...

Entrada

Conversas

Rascunhos

Enviadas

Spam

Libreira

Pastas

e-mails importantes

Pesquisa Doutorado

Aplicativos

Agenda

Anexar arquivos grand...

Artigos de papelaria

Bloco de notas

Editar fotos

Flickr

Organizador automático



Trabalho

1

Ocultar detalhes

DE: Vólia Simões

PARA: Vania Camacho

Quarta-feira, 19 de Agosto de 2009 14:45

Vaninha,

Achei este trabalho que fiz para um discurso nos 70 anos da EMAN. Algumas informações informais foram em conversas que tive com papai na ocasião para poder elaborar o trabalho. Creio que muita coisa aí elucida suas questões. Só não entra a EMAN agora. Desta fase me diga o que quer que até na Escola você poderá anotar em conversa comigo.

Beijo,
Vólia.

Anexos



Escola de M...

Fazer o download de tudo

PUBLICIDADE



COMPRE AGORA



SAIBA MAIS SAIBA MAIS



SAIBA MAIS SAIBA MAIS



SAIBA MAIS SAIBA MAIS



SAIBA MAIS SAIBA MAIS

parcelas a partir de

R\$ 19

<http://br.mg1.mail.yahoo.com/neo/launch?.rand=2rbi418uaand6>

29/03/2012

Escola de Música Anthenor Navarro – 70 anos (1931-2001)

A Escola de Música Anthenor Navarro (EMAN) está comemorando neste ano de 2001 os 70 anos de uma vida de lutas, com algumas vitórias e desgostos sem conta. Aqui venho historiar um pouco esses altos e baixos e fazer outros comentários relativos ao seu papel como integrante do meio musical paraibano.

Historiando um pouco: um pequeno grupo de professores merece ser homenageado. Atuavam eles no ensino de piano através do “Curso de Piano Soares de Sá”. Como outros, com as mesmas características, limitavam-se ao ensino do instrumento exclusivamente. Também atuava no campo o “Colégio Nossa Senhora das Neves” onde nossas jovens estudavam piano (sempre o preferido) e violino.

Fora daí, pouco se realizava, merecendo porém destaque as bandas de música das corporações militares e outras associações, estas em muitas cidades interioranas.

Embora um tanto resumido, este era o quadro do ensino da música em nosso meio.

Chegou 1930 – Revolução no Brasil – Os Presidentes dos Estados foram substituídos por Interventores. Com tal autoridade foi escolhido como Interventor da Paraíba o Dr. Anthenor Navarro. Era ele um engenheiro porém dotado de grande sensibilidade artística. Cultivava as Letras e se ligava intimamente à Música.

Falamos antes em um pequeno grupo de professores que mereciam ser homenageados: Gazzzi de Sá, sua esposa Ambrosina Soares de Sá (conhecida como Dona Santinha), Luzia Simões e Anita Araújo, componentes da docência do já referido curso de piano. Resolveram criar um estabelecimento com um padrão bem mais desenvolvido dando-lhe a denominação de Escola de Música. Mas eles não estavam sós. Em suas fileiras marchava Anthenor Navarro, amigo desde a infância do Professor Gazzzi. Inclusive foram colegas no Jardim de Infância do Colégio Nossa Senhora das Neves. Seu papel junto ao grupo foi o de grande incentivador da idéia e contribuiu materialmente para a sua concretização, de sua parte cedendo um prédio de propriedade do Estado para a instalação da escola, situado na Avenida General Osório.

Isto ocorreu em fevereiro de 1931 começando nossa Escola dentro de uma perspectiva de crescimento, contando com o apoio irrestrito daquele grande governante.

Neste ligeiro histórico quero incluir um pequenino fato que considero bem significativo do interesse e mesmo carinho que Anthenor nutria pela Escola.

Isto me foi contado por meu pai, Prof. Augusto Simões, que então era estudante do Lyceu Paraibano, localizado na praça João Pessoa (prédio hoje ocupado pela Faculdade de Direito da UFPB) aliás, ali também era instalada a Escola Normal do Estado no hoje Palácio da Justiça. No salão nobre deste edifício se realizavam certos eventos, particularmente os vinculados a concertos e audições musicais.

Na ocasião, aquele rapazote Augusto aproveitando um intervalo em suas aulas, perambulava pelas imediações da Escola, talvez à procura de alguma normalista preferida. Foi surpreendido pelas sonoridades de um piano e curiosamente subiu as escadarias do prédio e penetrou no Salão onde se realizava um audição de alunos da Escola de Música. Sentado, observando o ambiente, ficou muito surpreso com a presença de Anthenor Navarro, assistindo atentamente as execuções das crianças. Isso acontecia à tarde quando supostamente ele estaria despachando no Palácio do Governo ali defronte. Meu pai ainda hoje se refere ao fato com um misto de sensibilidade e respeito.

Ainda em 1931 morre o nosso Interventor, vítima que foi de um desastre de avião. Uma sentida morte pela unanimidade dos paraibanos que o conheciam.

O Professor Gazzi como num preito de homenagem e gratidão passou a denominar nossa escola como “Escola de Música Anthenor Navarro”.

E a Escola continuou vencendo suas etapas. Ao lado de suas obrigações normais, tornou-se como que um centro de interesses que se vinculavam ao movimento musical de nossa terra. O Professor Gazzi, como líder desse movimento, se fazia acompanhar de sua equipe de professores como também com muitos dos seus alunos mais graduados.

Tivemos, na década de 1930, uma importante série de concertos com artistas do Brasil e estrangeiros. A grande cantora Bidú Sayão e a não menos ilustre pianista Guiomar Novaes aqui atuaram. Até o violonista André Segóvia, maior entre os maiores, por aqui também andou. Posteriormente, no decorrer dos anos 1940, foi fundada a “Sociedade dos Amigos da Música”, uma iniciativa do Gazzi, o que nos deu a oportunidade de concertos de artistas nacionais e estrangeiros.

Por outro lado, a nossa Escola contribuía com as suas audições sempre muito concorridas e que demonstravam o bom trabalho que aqui se realizava.

Por questões vinculadas a instalações e de caráter docente, tivemos ao nosso lado o “Conservatório de Canto Orfeônico da Paraíba” que funcionou por vários anos. Era um dos três Conservatórios no gênero que funcionavam no Brasil. Depois de algum tempo, foi mudada sua denominação para “Instituto Superior de Educação Musical” quando então a nossa Escola passou a ser um dos seus componentes. Na Paraíba tivemos ainda um “Curso Colegial Artístico”, o primeiro organizado no Brasil e que funcionou a partir de 1963, perdurando por vários anos.

São ou foram entidades, todas elas ligadas à Escola de Música mesmo que legalmente independentes mas mantinham com a Escola uma espécie de “cordão umbilical”.

Fazendo como que um retrospecto para comentário dos cursos oferecidos por nossa Escola, começou ela o seu trabalho com alunos de piano e violino. Foi professor deste instrumento no seu primeiro ano, Vicente Fittipaldi que, residindo em Recife, vinha periodicamente a João Pessoa. Com a participação de todos os alunos, a prática do Canto Coral era uma constante e constituía programa em suas audições. No que se refere a outros instrumentos, as experiências com as cordas nem sempre foram satisfatórias e duradouras. Só a partir de 1960 é que, nesse aspecto, as coisas começaram a ter certa melhoria e consistência.

Hoje tal aspecto é bem melhor e oferecemos cursos de quase todos os instrumentos.

Concluindo: vivemos cumprindo nossa missão. Antes, como escola particular, parece que havia mais entusiasmo com uma atuação mais valorizada pela própria sociedade. Depois, a partir de 1952, passando às rédeas do Estado, convive com um processo sujeito a exigências burocráticas e limitações orçamentárias que nem sempre lhe foram ou são favoráveis.

Vivemos oscilando conforme as ondas do mar governamental. No início de sua oficialização, recebemos pleno apoio do governo José Américo. Depois de ser esquecida por certo tempo, voltamos a crescer, e muito, no governo Pedro Gondim. Fazemos aqui uma referência muito especial ao seu Secretário de Educação Antônio Nominando Diniz. Mais uma vez em declínio, voltou a elevar-se prestigiosamente no período governamental de Tarcísio Burity, para nós, caracteristicamente musical.

Hoje, após um certo declínio, estamos vivendo modestamente na esperança de ainda recebermos novo alento através do reconhecimento de um trabalho e esforço desenvolvidos por todos aqueles que fazem a Escola de Música Anthenor Navarro.

Vólia Simões.
(Diretora)

Gazzi de Sá.

A formação musical de Gazzi de Sá (Gazzi Galvão de Sá) estava ligada ao estudo do piano. Desde cedo desejou ser pianista. Para isto não contava com o apoio do seu pai que pretendia vê-lo médico. O jovem viveu e sofreu esse dilema, suportou-o até concluir o seu curso secundário, quando se deslocou para o Rio de Janeiro, onde ingressou na Faculdade de Medicina, obedecendo assim à vontade paterna. Ali passou quatro anos, conseguindo ser aprovado apenas em dois do curso médico. Isto porque o seu tempo de estudo era dedicado exclusivamente ao piano.

Para ele, todo final de ano era um suplício. Seus colegas de “república” (nome que se dava na época a hospedarias de estudantes), também paraibanos, formavam uma roda em volta dele, “injetando-lhe” quase à força, conhecimentos suficientes para prestar os exames na Escola de Medicina. Nem sempre esse esforço era bem compensado. A preparação improvisada não chegava ao mínimo pretendido. Por este método, conseguiu vencer os dois anos iniciais do curso. Seus colegas queriam contribuir para que não viesse a falhar a ajuda paterna. Eis que a trama é descoberta e o Gazzi volta à Paraíba. Sem o que fazer, vai trabalhar com o pai que era proprietário de empresa telefônica.

Seu trabalho consistia na extração dos recibos das contas telefônicas... o que durou pouco. Rompeu com o pai e dedicou-se ao ensino do piano. Nessa situação passou algum tempo.

Nesse íterim, conviveu com uma pianista alemã que passou algum tempo na Paraíba, cerca talvez de dois anos e que atuava junto ao “Instituto Spencer” (um colégio comum), estabelecimento de ensino dirigido pelo professor José Otávio de Barros, e que se transferiu para Recife.

Essa ligação com a pianista alemã, aliás de cunho exclusivamente artístico-profissional, foi altamente benéfica a Gazzi, pois lhe ampliou os conhecimentos e técnica do instrumento.

Já perto do final da década de 1920, ele casou com Ambrosina Soares, conhecida por Dona Santinha, também pianista, organizando o casal, o “Curso de Piano Soares de Sá”, o qual funcionou até 1930.

Com a Revolução de 30, assumiu o governo da Paraíba o Interventor Anthenor Navarro. Anthenor era muito amigo de Gazzi. Foram colegas de escola desde a infância. Parece até que ele fazia parte da “república” do Rio que hospedava Gazzi ao tempo dos estudos de medicina.

Com o incentivo do novo Interventor, o citado Curso Soares de Sá se reestruturou, para tanto contando com a participação de Gazzi, Dona Santinha e outros poucos professores, dentre os quais se encontrava Luzia Simões.

Tal fato aconteceu em fevereiro de 1931. Surge o novo estabelecimento com o nome de “Escola de Música”, sediada em prédio cedido

pelo Interventor Anthenor Navarro, porém como entidade privada. Já em 1932, por ocasião da reabertura das aulas do novo ano letivo, surge a Escola com a denominação “Escola de Música Anthenor Navarro”, uma homenagem ao ilustre Interventor que havia sido vitimado em acidente aéreo. 20 anos depois foi a Escola oficializada.

Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco se irmanavam em termos do que se deveria esperar de suas capitais no desenvolvimento do ensino da Música, tudo em caráter particular e quase tudo restrito ao ensino do piano. Nessas cidades atuavam Waldemar de Almeida, Gazzi de Sá e Ernani Braga. Eram amigos, comunicavam-se amiúde. As ligações entre Natal e João Pessoa eram um tanto mais difíceis do que entre João Pessoa e Recife, devida à diferença de distâncias. A Recife, João Pessoa tinha mais fácil acesso. Isto explica que as ligações de João Pessoa para o sul eram mais constantes.

Posteriormente Ernani Braga volta ao sul, Waldemar se transfere para Recife e Gazzi, em 1947 sai da Paraíba para agregar-se à turma de professores que giravam em torno de Villa-Lobos no Rio de Janeiro. Antes de retirar-se da Paraíba, Gazzi promoveu a fundação de “Sociedade dos Amigos da Música”, a qual trazia a João Pessoa um sem número de concertistas famosos, brasileiros e estrangeiros.

As ligações de Gazzi de Sá com Villa-Lobos tiveram início em 1934 quando viajou ao Rio de Janeiro, no início do segundo semestre, do que resultou uma permanência de dois anos, trabalhando junto à Superintendência de Educação Musical e Artística do Governo Municipal.

Um outro fator que bem assinala a participação de Gazzi quanto ao seu reconhecimento pelo maior gênio da Música Brasileira, é o Ter, em 1930, organizado uma audição de alunos do seu “Curso de Piano Soares de Sá”, exclusivamente com composições pianísticas de Villa-Lobos. Isto num tempo em que grande parte dos músicos brasileiros ainda o olhavam sem reconhecimento dos seus méritos. Esse acontecimento da manifestação musical dos alunos do Curso de Gazzi faz lembrar uma curiosidade: por ocasião, foi Anthenor Navarro o palestrante, falando sobre o grande compositor.

Por aí se vê como Gazzi de Sá se voltava para a Música Brasileira, como o faziam Waldemar e Ernani. Nas audições (sempre de piano) da Escola de Música Anthenor Navarro, os respectivos programas eram encerrados com Música Coral, preferentemente com arranjos do próprio Gazzi sobre temas do nosso folclore.

Resumindo: a formação musical de Gazzi de Sá se deu no Rio de Janeiro quase que exclusivamente.

Para a fundação da Escola o Gazzi não teve qualquer dificuldade. Difícil foi sua vida no início por não contar com o apoio do pai.

Obs. A pianista alemão se chamava MAIER FAUSER (o nome escrito pode estar errado mas assim era a pronúncia).

Assunto: Re: ufpb

De: Vanildo (vanildom@uol.com.br)

Para: vaniacamacho@yahoo.com.br,

Data: Domingo, 17 de Fevereiro de 2013 23:28

Oi Vânia,

A primeira turma do Bacharelado (a minha...) iniciou em 79.1. Entramos uns 11 alunos... Eu, Tom K, Carlos Anísio, Alix, Nereusa, Isa Y Plá, Ridalvo... acho que também uns que não terminaram: Poty, Luciano, Eisenhower (não sei bem se o nome era esse, e se ele terminou); não lembro do outro, ou se teve mais alguém...

A primeira turma a concluir foi de apenas 2 alunos: Eu e Kadna (que entrou em 80.1). Essa seria a turma 82.2 (período da conclusão).

O curso era de 3 anos, mas como eu mudei de instrumento terminei em 4 anos (fiz 1 ano de Flauta Transversa e depois mudei para Percussão).

Como foi um período após greve... A colação de Grau da turma 82.2 só aconteceu em 04 de fevereiro de 1983.

Um abraço,
Vanildo

Em 17/02/2013 19:56, **vania camacho** <vaniacamacho@yahoo.com.br> escreveu:

Vanildo

ainda na minha pesquisa e escrita da tese, surgiu uma dúvida sobre a primeira turma de bacharéis em música.

pelo que fiquei sabendo a primeira turma foi a sua de dezembro de 82 é isto?? quando vc. iniciou o curso?? foi 80 ou 79?? o curso se iniciou de fato em que ano? como o curso era de 3 anos fiquei com essa dúvida.

Um abraço

Vania Camacho

 Oi, vania

ENTRADA

Entrada (47)

Conversas

Rascunhos

Enviadas

Spam (4)

Lixeira (61)

PASTAS

e-mails importantes

Pesquisa Doutorado

MESSANGER

APLICATIVOS

AGENDA

Doutorado em Músic

Trabalho

Re: ufpb

Escrever

Apagar

Mover

Spam

Ações

Re: ufpb de Vanildo para você 17 de Fev

Oi Vânia,

A primeira turma do Bacharelado (a minha...) iniciou em 79.1. Entramos uns 11 alunos... Eu, Tom K, Carlos Anísio, Alix, Nereusa, Isa Y Plá, Ridalvo... acho que também uns que não terminaram: Poly, Luciano, Eisenhower (não sei bem se o nome era esse, e se ele terminou); não lembro do outro, ou se teve mais alguém...

A primeira turma a concluir foi de apenas 2 alunos: Eu e Kadna (que entrou em 80.1). Essa seria a turma 82.2 (período da conclusão).

O curso era de 3 anos, mas como eu mudei de instrumento terminei em 4 anos (fiz 1 ano de Flauta Transversa e depois mudei para Percussão).

Como foi um período após greve... A colação de Grau da turma 82.2 só aconteceu em 04 de fevereiro de 1983.

Um abraço,
Vanildo

Em 17/02/2013 19:56, vania camacho <vaniacamacho@yahoo.com.br> escreveu:
Vanildo
ainda na minha pesquisa e escrita da tese, surgiu uma dúvida sobre a primeira turma de bacharéis em música.
pelo que fiquei sabendo a primeira turma foi a sua de dezembro de 82 é isto?? quando vc. iniciou o curso?? foi 80 ou 79?? o curso se iniciou de fato em que ano? como o curso era de 3 anos fiquei com essa dúvida.
Um abraço
Vania Camacho



- Conversa iniciada - 2 de abril de 2012



09:46

Therezinha Avellar de Aquino

Como está a sua tese? Um grande abraço.
Therezinha

- 2 de abril de 2012



16:55

Vania Camacho

Oi D. Therezinha estou no terceiro capítulo exatamente escrevendo sua biografia, quando eu tiver tudo pronto entrego um exemplar para a senhora. um grande bj e obrigada por tudo!

- 2 de dezembro de 2012



15:35

Vania Camacho

D. Terezinha a senhora se lembra qual a casa da Duque de Caxias funcionava a UFPB? a casa da rua das trincheiras já achei era nº 275, a da Duque de Caxias a senhora informa em sua entrevista que era perto do cinema, era o cinema municipal? ficaram faltando algumas informações para que eu seja mais precisa na minha explanação. Um bj Vania



17:35

Therezinha Avellar de Aquino

Vania, ficava na praça Rio Branco, onde funcionava outros cursos inclusive pintura, teatro... como Curso de Extensão da UFPB, daí foi para Trincheiras. Em seguida na lagoa onde funcionava a Reitoria. Por fim no Campus. Espero que eu tenha ajudado um pouco. Qualquer dúvida pode telefonar. Gostaria de vê-lo porque de repente posso ter

falhado em alguma informação, com o passar do tempo a memória pode se enganar.
Um abraço, Therezinha



19:37

Vania Camacho

D. Therezinha a senhora sabe exatamente qual a casa da praça Rio branco? por acaso era no casarão dos azulejos? quer dizer que depois da rua das Trincheiras foi para o prédio da reitoria? que prédio era esse na lagoa?
o prédio das trincheiras era o que fica ao lado do teatro lima penate não?
eu vou ligar para senhora semana passada liguei mas a senhora não estava, amanhã é minha qualificação então lhe ligo na terça

20:27



Therezinha Avellar de Aquino

Na praça Rio Branco é o que fica isolado, não sei se você conhece aquele local. O predio da lagoa foi do INSS, não sei se ainda funciona lá. Não tenho muita certeza se foi primeiro no prédio da Reitoria ou INSS, mas com certeza Felipe se lembra. O prédio das Trincheiras é o que fica ao lado do Lima Penante.



22:21

Vania Camacho

quer dizer que na praça rio branco é aquele prédio cor de rosa? que os fundos dele ficam pra quase em frente ao cinema?

- 3 de dezembro de 2012



08:11

Therezinha Avellar de Aquino

é este prédio mesmo, que fica em frente ao cinema. Daí saímos para o prédio da reitoria. Em seguida Trincheiras, de lá para o campus.



09:25

Vania Camacho

quer dizer que a ordem é esta: 1. prédio rosa - praça rio branco
2. prédio reitoria inss - 3. r. trincheiras e 4. UFPB?

pq. a senhora tinha dito antes que a ordem era: 1. praça rio branco 2. trincheiras 3. prédio inss e 4. Ufpb



12:00

Therezinha Avellar de Aquino

Vania, estou achando que foi assim, mas você procure confirmar com algum professor mais antigo do Departamento de Música.

- 3 de dezembro de 2012



20:38

Vania Camacho

está bem um beijo e obrigada