

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA
DO RIO GRANDE DO NORTE

ALANDERSON MAXSON FERREIRA DO NASCIMENTO

“NESSE TEMPO FALAVA-SE MUITO DE MÚSICA”: PRÁTICAS PEDAGÓGICAS
DO INSTITUTO DE MÚSICA DO RIO GRANDE DO NORTE (1933-1961) EM TRÊS
MOVIMENTOS

NATAL

2021

ALANDERSON MAXSON FERREIRA DO NASCIMENTO

“NESSE TEMPO FALAVA-SE MUITO DE MÚSICA”: PRÁTICAS PEDAGÓGICAS
DO INSTITUTO DE MÚSICA DO RIO GRANDE DO NORTE (1933-1961) EM TRÊS
MOVIMENTOS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Profissional (PPGEP) do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN), na Linha de Pesquisa Práticas Pedagógicas e Formação Docente na Educação Profissional, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Avelino Aldo de Lima Neto

NATAL

2021

Nascimento, Alanderson Maxson Ferreira do.

N244n “ Nesse tempo falava-se muito de música “ : práticas pedagógicas do Instituto de Música do Rio Grande do Norte (1933 – 1961) em três movimentos / Alanderson Marson Ferreira do Nascimento. – Natal, 2021.
105 f : il.

Dissertação (Mestrado em Educação Profissional) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte. Natal, 2021.
Orientador(a): Dr. Avelino Aldo de Lima Neto.

1. Educação profissional. 2. Instituto de Música do Rio Grande do Norte. 3. Práticas Pedagógicas em Música. 4. História da Educação Profissional em Música. I. Lima Neto, Avelino Aldo de. II. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte. III. Título.

CDU: 377

ALANDERSON MAXSON FERREIRA DO NASCIMENTO

“NESSE TEMPO FALAVA-SE MUITO DE MÚSICA”: PRÁTICAS PEDAGÓGICAS
DO INSTITUTO DE MÚSICA DO RIO GRANDE DO NORTE (1933-1961) EM TRÊS
MOVIMENTOS

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Profissional (PPGEP) do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN), na Linha de Pesquisa Práticas Pedagógicas e Formação Docente na Educação Profissional, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Educação.

Avaliada e aprovada em 30/ 04/ 2021 por banca examinadora composta pelos seguintes membros:



Prof. Dr. Avelino Aldo de Lima Neto - Presidente
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte



Prof.^a Dr.^a Ilane Ferreira Cavalcante – Membro titular interno
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte



Prof.^a Dr.^a Carolina Chaves Gomes – Membro titular externo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte



Prof.^a Dr.^a Olivia Moraes de Medeiros Neta – Membro suplente interno
Universidade Federal do Rio Grande do Norte



Prof. Dr. Tarcísio Gomes Filho – Membro suplente externo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Dedico este trabalho a meu pai Agilene Pereira (*in memorian*) e a minha mãe Maria José pelos ensinamentos para a vida e ao meu filho Lucas Miguel, motivação para o dia-a-dia.

AGRADECIMENTOS

A Deus pelo dom da vida e por ser alimento espiritual para a caminhada. A minha mãe Maria José que, com a partida do meu pai em 1996, assumiu a função de pai e mãe para a formação e educação da nossa família. A minha esposa Francinaide Nascimento por todo o carinho, companheirismo, inspiração para a vida acadêmica e pelo presente de ser pai de Lucas Miguel. A Meus irmão Adson, Amandson e Andreson pela união que nos sustenta.

Ao professor Avelino Aldo de Lima Neto, por ter aceitado o desafio de orientar a escrita desta dissertação, e ter feito deste trabalho algo tão leve. À professora Olívia Morais de Medeiros Neta por ter nos apresentado o Instituto de Música do Rio Grande do Norte e assim ter nos instigado a pesquisar sobre este espaço. Ao professor Cláudio Augusto Pinto Galvão por ter nos cedido fontes que fazem parte de seu arquivo pessoal e que se configuraram como fundamentais para a escrita deste trabalho. Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Educação Profissional do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte, pelos valiosos ensinamentos que ajudaram na formação deste pesquisador iniciante. Aos colegas da turma de mestrado e doutorado do PPGE 2019, por terem proporcionado a vivência deste curso de maneira tão satisfatória.

“A história é o privilégio que é necessário recordar para não esquecer-se” a si próprio.
(CERTEAU, 1982, p. 15)

RESUMO

Este trabalho trata da formação profissional em música no estado do Rio Grande do Norte dentro de um período histórico situado entre os anos de 1933 e 1961, tendo como *locus* da pesquisa o Instituto de Música do Rio Grande do Norte (IMRN), espaço de ensino especializado em música que foi institucionalizado por meio do Decreto n.º 425 de 31 de Janeiro de 1933. Na formação profissional em música aplicada pela instituição, buscamos analisar suas Práticas Pedagógicas. Para tanto, apontam-se os fundamentos históricos e conceituais das Práticas Pedagógicas em música da Educação Profissional no Brasil, busca-se compreender a institucionalização do IMRN e os aspectos concernentes a seu funcionamento, formação dos professores e programa de ensino. Quanto à metodologia, entende-se esta pesquisa como de natureza qualitativa e exploratória, em que se empregam procedimentos de caráter bibliográfico, documental e empírico, por meio da análise de fontes impressas, como jornais e revistas que circularam em âmbito local e nacional, no período do recorte temporal escolhido. Para tanto, trazemos as obras de Foucault (2008), Certeau (1982), Albuquerque Júnior (2019), Barros (2019) e Ciavatta (2009). Os resultados da pesquisa mostram que a instituição realizava uma Prática Pedagógica que tinha como base os modos de ensino musical aplicados pelos conservatórios de música europeus, uma formação ancorada no aprendizado da linguagem musical escrita e na alta performance instrumental. Além disso, conclui-se que o ensino musical na instituição era exclusivamente de cunho erudito e voltado para um público que pertencia a uma classe média alta da cidade de Natal-RN da época, que se modernizava e, nessa perspectiva, valorizava muito mais a música de tradição europeia do que a música brasileira de tradição popular. Por fim, aponta-se que, apesar de uma Prática Pedagógica que exigia do aluno um nível alto de desenvolvimento da aprendizagem e performance instrumental, o IMRN funcionou mais como um espaço que preparava os alunos para atenderem a uma demanda social de apresentações em ambientes de família ou em espaços públicos, mostrando o valor cultural da formação musical para os jovens da sociedade, do que propriamente preparar para um futuro profissional como músicos.

Palavras-chave: Instituto de Música do Rio Grande do Norte. Práticas Pedagógicas em Música. História da Educação Profissional em Música.

ABSTRACT

This work deals with professional education in the area of music in the state of Rio Grande do Norte in Brazil in the period between 1933 to 1961. It emphasizes the Music Institute of Rio Grande do Norte in Brazil, a specialized music education institute, formalized through Decree no. 425 of January 31, 1933. The research aimed to analyze the institution's Pedagogical Practices in professional music training. Thus, it considers the historical and conceptual foundations of Pedagogical Practices in Professional Music Education in Brazil. The aim is to understand the institutionalization of this establishment and the aspects related to its functioning, teacher training and the teaching syllabus. As for the methodology used it is of qualitative and exploratory nature, with the use of bibliographic, documental and empirical strategies. As for documental analysis, the work considered documents in printed fonts such as newspapers and magazines that were distributed either locally or nationally during the period. Thus, the research considers Foucault (2008), Certeau (1982), Albuquerque Júnior (2019), Barros (2019), and Ciavatta (2009) were considered. Results show that the institute carried out a Pedagogical Practices based on the musical teaching models applied by the European music conservatories, an education based on the learning of the written musical language and high instrumental performance. In addition to this, it is possible to conclude that, at the time, music education in this institution was exclusively erudite and aimed towards Natal's upper middle-class citizens at that time, at modernized time and in this perspective, it valued music of European tradition much more than Brazilian music of popular tradition. Finally, it was seen that despite a Pedagogical Practice that demanded high level of development and instrumental performance on behalf of students, the institute was considered a locus that prepared them to meet social demands such as public or family presentations indicating the cultural value of musical training for young people in society, rather than properly preparing them to be a future music professional.

Keywords: Music Institute of Rio Grande do Norte. Pedagogical Practices in Music. History of Professional Music Education.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 - Fontes que traziam informações relacionadas ao IMRN utilizadas na pesquisa	15
Quadro 2 - Trabalhos que tratam a música como objeto de estudo na Educação Profissional	18
Fotografia 1 - A Primeira Missa no Brasil, Victor Meirelles, 1860. MNBA, RJ.....	22
Fotografia 2 - Comissão Organizadora da Semana de Arte Moderna, 1922	27
Fotografia 3 - Coro Orfeônico do Teatro Carlos Gomes, Natal-RN, 1936	34
Fotografia 4 - Público presente no Teatro Carlos Gomes, Natal-RN, por ocasião.....	35
Fotografia 5 - Aula de Canto Orfeônico – Salão de Honra da Escola Industrial de Natal	36
Fotografia 6 - Primeira sede do Instituto de Música do Rio Grande do Norte (1933)	47
Quadro 3 - vencimento dos funcionários do instituto de música	44
Fotografia 7 - Capa da Revista Som, v. 2, n.º 7.....	48
Fotografia 8- Trio formado pelos filhos de Waldemar de Almeida. Hylda (Piano), Cussy Neto (Violino) e Waldemar Junior (Violoncelo), 1949	52
Fotografia 9 - Última sede do Instituto de Música, Avenida Jundiaí, 388 (1952)	54
Fotografia 10 - Participantes da audição de alunos e primeira turma diplomada do curso de iniciação musical infantil (1953)	55
Fotografia 11 - Waldemar de Almeida ao Piano	60
Fotografia 12 - José Monteiro Galvão, professor de violino e viola do IMRN.....	61
Fotografia 13 - Thomaz Babini, professor de violoncelo e contrabaixo do IMRN, (1907)	63
Fotografia 14 - Dulce Wanderley, professora adjunta de piano do IMRN.....	65
Fotografia 15 - Lelia Petrovich, professora de piano do IMRN	67
Fotografia 16 - Eurydice Villar, professora de piano do IMRN.....	68
Fotografia 17 - Nany Bezerra de Melo, aluna e professora de violoncelo do IMRN.....	69
Fotografia 18 - Cinema Polytheama na Praça Augusto Severo, Ribeira (1912)	73
Quadro 4 - Programa de Ensino do IMRN	75
Quadro 5 - Publicações dos exames do IMRN na revista Som	77
Fotografia 20 - Caderno de teoria musical pertencente a Cláudio Galvão, datado de 1947.....	84
Fotografia 21 - Caderno de teoria musical pertencente a Cláudio Galvão	85
Fotografia 22 - Partitura musical que pertenceu a Waldemar de Almeida.....	87

LISTA DE SIGLAS

ABEM	Associação Brasileira de Educação Musical
BDTD	Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações
CEFET	Centro Federal de Educação Tecnológica
EAA	Escola de Aprendizizes Artífices
EI	Escola Industrial
EMUFRN	Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.
ETF	Escola Técnica Federal
IF	Instituto Federal
IMRN	Instituto de Música do Rio Grande do Norte.
RFEPCT	Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica.
SEMA	Superintendência de Educação Musical e Artística

SUMÁRIO

1	ABERTURA	11
2	PRIMEIRO MOVIMENTO: AS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS NA FORMAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA NO BRASIL	21
2.1	UMA TRAJETÓRIA DAS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS EM MÚSICA NO BRASIL	21
2.2	BASES LEGAIS PARA O ENSINO DE MÚSICA NA EDUCAÇÃO PROFISSIONAL	33
3	SEGUNDO MOVIMENTO: A INSTITUCIONALIZAÇÃO, O FUNCIONAMENTO E A FORMAÇÃO DOS PROFESSORES DO IMRN	39
3.1	“QUANDO AS NUVENS ERAM NOSSAS”: A INSTITUCIONALIZAÇÃO E O FUNCIONAMENTO DO IMRN	42
3.2	“CANÇÃO DE LILIAN”: A FORMAÇÃO DOS PROFESSORES	58
4	TERCEIRO MOVIMENTO: O PROGRAMA DE ENSINO E AS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS DO IMRN	72
4.1	“POLYTHEAMA” (DOS “PRELÚDIOS POTIGUARES”): O PROGRAMA DE ENSINO DO IMRN	72
4.2	“VALSA NOBRE N.1”: AS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS DE WALDEMAR DE ALMEIDA PARA O ENSINO DA MÚSICA E SEUS REFLEXOS NO IMRN	81
5	FINALE	95
	REFERÊNCIAS	99

1 ABERTURA

Entre os anos de 2001 e 2010 realizei sequencialmente os cursos de níveis Básico, Técnico e de Graduação que fizeram parte da minha formação musical inicial, todos no âmbito da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN). Enquanto espaço institucionalizado de formação musical, a EMUFRN oferecia, nos anos iniciais do século XXI, cursos de nível básico, técnico profissionalizante e superior. Para a formação do músico, estes cursos ofereciam a possibilidade de habilitação em um instrumento específico, no meu caso, exerci a habilitação em clarineta nos três níveis da formação.

Após este período de preparação especializada em um instrumento, regressei à referida unidade no ano de 2016, à época, para realizar uma formação que tinha por objetivo o ensino da música na educação básica, como componente da disciplina Artes, também o ensino da música em múltiplos contextos. Neste curso, pude compreender outra forma de abordar a música e suas práticas pedagógicas para um público que não objetivava o estudo musical apenas para a atuação profissional, e sim para uma formação humana integral, tendo a arte, e especificamente a música, como elemento importante neste contributo. Deste modo, pude vivenciar a formação musical em duas possibilidades: aquela que oferta uma prática pedagógica de ensino tecnicista para a vivência profissional da prática musical instrumental, e a que direciona para a compreensão do ensino da música em seus múltiplos espaços como fator importante para a formação humana.

No percurso de realização destes cursos, chamou-nos a atenção o fato de não se ter levado ao nosso conhecimento os aspectos históricos e pedagógicos da formação musical no Estado do Rio Grande do Norte, nos espaços que precederam a EMUFRN, já que essa escola havia iniciado suas atividades na segunda metade no século XX.

Como Professor da Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica (RFEPCT), atuando e pesquisando dentro da área musical, tenho observado que historicamente a música esteve presente na formação dos alunos das várias institucionalidades que compuseram esta rede em seus momentos distintos, como a Escola de Aprendizes Artífices (EAA), Escola Industrial (EI), Escola Técnica Federal (ETF), Centro Federal de Educação Tecnológica (CEFET) e na atual denominação de Instituto Federal (IF).

Outros aspectos a serem destacados ainda neste âmbito são as legislações nacionais que tratam da profissionalização do músico, como a Resolução CNE/CEB 04/99, que instituiu as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Profissional de Nível Técnico (BRASIL, 2001), em que a música figura entre os cursos que podem ser ofertados na área de Artes, bem

como os Referenciais Curriculares Nacionais da Educação Profissional de Nível Técnico (BRASIL, 2000)¹.

É a partir destes pressupostos legais que os cursos de formação técnica na área de música começam a ser ofertados, no fim da década de 1990, e permanecem até os dias atuais, com uma maior abrangência por via da oferta de cursos tanto nos Institutos Federais (IFs), quanto nas Escolas Técnicas vinculadas às Universidades Federais, como na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN).

Deste modo nos questionamos sobre quais teriam sido os espaços de formação musical no estado do Rio Grande do Norte, anteriores à EMUFRN, e assim chegamos ao problema que norteou este estudo: como se davam as práticas pedagógicas na formação profissional em música no referido estado, na primeira metade do século XX, especificamente nos espaços institucionalizados?

Isso posto, iniciamos uma busca por arquivos e fontes oficiais que nos pudessem indicar a existência desses espaços. Encontramos em um relatório apresentado pelo Dr. Francisco Pinto de Abreu – que exercia a função de Diretor da Instrução Pública de Natal – menção sobre a criação de uma Escola de Música em Natal-RN, no ano de 1908, por meio do decreto n.º 176, de 31 de março, promulgado pelo então Governador Alberto Maranhão. Ainda nesta busca, verificamos no jornal A Ordem, de 31 de janeiro de 1949, uma nota sobre o decreto n.º 425, de 31 de janeiro de 1933, assinado pelo Interventor² Bertino Dutra, que criava o Instituto de Música do Rio Grande do Norte. Com isso, percebemos a existência de dois espaços institucionalizados de ensino de música no estado: a Escola de Música do Teatro Carlos Gomes, a partir de 1908, e o Instituto de Música do Rio Grande do Norte, a partir 1933. Partimos então para a busca de fontes que tratassem destes dois espaços de formação em música.

Para uma pesquisa que se propõe a estudar um determinado espaço temporal, é imprescindível que se realize a investigação de fontes históricas em que possivelmente foram narrados os fatos relacionados ao objeto do trabalho. Ao iniciar a análise destas fontes/documentos, é comum que o pesquisador se depare com alguns questionamentos que poderão ajudá-lo a compreender a história contada a partir daquela determinada fonte. Foucault (2008, p. 4) realiza uma análise daquilo que ele compreende como “as velhas questões de análise tradicional”. Segundo o autor, essas questões tradicionais como: “que ligação

¹ Estes documentos são norteadores da legislação para a formação profissional técnica de nível médio em música, mas por estarem situados em período posterior ao recorte temporal desta pesquisa (1933-1961), não servirão como base para a legislação da formação em música da época.

² Durante o período de 1930 a 1945, os estados brasileiros foram governados por Interventores Federais nomeados pelo Governo Federal.

estabelecer entre acontecimentos díspares?” e “como estabelecer entre eles uma sequência necessária?” passaram por uma reformulação em seus termos, de acordo com a dinâmica da atualidade. Assim essas questões foram substituídas respectivamente por: “que estratos é preciso isolar um dos outros?” e “que tipos de séries instaurar?”. Apesar de Foucault em seus estudos fazer referências a estratos temporais mais extensos comparando com o recorte do nosso estudo, nos apropriaremos dessa noção de documento e de análise histórica para buscarmos compreender, a partir destes questionamentos, as relações existentes entre as fontes coletadas para a pesquisa. Em momento posterior, retornaremos a este tema.

No tocante à presença da formação profissional em música no estado do Rio Grande do Norte, especificamente no século XX, gostaríamos de ressaltar que ela se inicia com a Escola de Música do Teatro Carlos Gomes, instalada no início do referido século em Natal. A criação desta escola se deu a partir do Decreto n.º 176, de 31 março de 1908. Neste mesmo decreto e no Regimento da Escola de Música³, encontram-se informações referentes ao seu local de funcionamento, organização dos cursos, manutenção da escola e dos primeiros professores que atuaram na instituição.

A administração da escola ficava a cargo do diretor do Teatro, que acumulava as funções de direção. Em abril de 1908, o Governador Alberto Maranhão nomeou seu irmão – que era violinista – Joaquim Scipião de Albuquerque Maranhão para assumir estas funções (GALVÃO, 2005).

No que se refere ao seu funcionamento, foi possível perceber que esta escola funcionou anexa ao Teatro Carlos Gomes⁴. Os cursos ofertados eram de: Harmonia (2 anos); Composição (4 anos); Piano (8 anos); Instrumentos de corda (8 anos); e Instrumentos de Sopro (6 anos). A manutenção da escola ficava a cargo da administração do Diretor – que acumulava também a direção do teatro – e, para colaborar com esta manutenção, os alunos pagavam, no ato da matrícula, a importância de dez mil réis. Como a cidade de Natal-RN ainda se iniciava no aspecto da formação musical, a maior parte dos professores que atuaram nesta escola vieram de países estrangeiros, contratados pelo Governador Alberto Maranhão.

Quando Alberto Maranhão deixou o governo do estado sendo sucedido por Ferreira Chaves em 1913, iniciou-se uma política de redução de gastos, começando os cortes por aquilo que era considerado menos importante. Neste momento, a Escola de Música deixa de existir,

³ Estas informações foram cedidas pelo historiador Cláudio Galvão, que está em processo de escrita do livro História da Música no Rio Grande do Norte.

⁴ O Teatro Carlos Gomes passou a se chamar, em 1957, Teatro Alberto Maranhão, nome que permanece até os dias atuais.

tendo uma duração de apenas cinco (5) anos. Como esta escola teve um período curto de existência, tivemos dificuldades em encontrar fontes que pudessem tratar um pouco mais sobre as práticas pedagógicas da formação exercida neste espaço. Com isso, partimos para a busca no segundo local, o Instituto de Música do Rio Grande do Norte.

Utilizamos como fontes para a análise documental os jornais que circulavam em Natal-RN e em outras cidades durante o período circunscrito (1933-1961), revistas especializadas em música e os documentos oficiais, como leis e decretos (delimitando aos que trazem como beneficiado o Instituto de Música do Rio Grande do Norte). Nesse sentido, a compreensão das práticas pedagógicas está associada a um processo histórico que as atravessa, e os documentos tornam-se fonte indispensável para a construção desse cenário.

Assim, recorremos a Foucault (2008, p. 7) para bem entendermos a utilização teórico-metodológica do documento, uma vez que este último “não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta descobrir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros”. Os documentos não são, então, uma massa morta. Ao contrário, são verdadeiros “monumentos” que, do ponto de vista histórico, evocam a atividade, a permanência, a organização de conjuntos e de uma configuração epistemológica peculiar (FOUCAULT, 2008, p. 7-8).

Nessa mesma direção, Albuquerque Júnior (2019, p. 30) ressalta que o historiador em seu ofício tem à sua frente “uma cesta cheia de documentos, de relatos, de imagens, de escritos, de narrativas, de variadas cores e tonalidades misturados de forma caótica” e assim “é ele que submete esse caos a uma ordem, a um desenho, a um plano”. Certeau (1982, p. 80, grifo do autor), por sua vez, afirma que “Em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em documentos certos objetos distribuídos de outra maneira”. É a partir desse olhar sobre as fontes documentais que iremos fundamentar o nosso estudo.

Apresentamos o quadro 1 a seguir como exemplo dos apontamentos citados no parágrafo anterior. Como aquilo que Albuquerque Júnior (2019) chamou de “cesta”, fazendo uma analogia com o ofício do tecelão que reúne neste local os instrumentos do seu labor e, ao mesmo tempo, reunindo e separando os objetos (fontes), conforme mencionado por Certeau (1982), que fizeram parte deste trabalho. Neste quadro, elucidamos as fontes que traziam informações específicas sobre o *lucus* da nossa pesquisa, o IMRN, dentro do recorte temporal adotado (1933-1961).

Quadro 1 - Fontes que traziam informações relacionadas ao IMRN utilizadas na pesquisa

TIPO	FONTE
FONTES IMPRESSAS	<ul style="list-style-type: none"> • JORNAIS: A Ordem (1936-1952); O Diário de Natal (1948-1961); Diário de Notícias (1933-1939); Diário de Pernambuco (1934-1949); Jornal a Batalha (1937); Jornal do Recife (1933); Jornal O Radical (1937); Jornal A Nação (1939); Jornal Vida Doméstica (1936); Jornal do Brasil (1940) e Correio da Manhã (1941).
	<ul style="list-style-type: none"> • REVISTAS: Revista <i>Som</i> (1936-1949); Revista da Semana (1939).
IMAGENS	<ul style="list-style-type: none"> • Fotografias da primeira e última Sede da instituição; professores e alunos.
DOCUMENTOS	<ul style="list-style-type: none"> • Decreto n.º 425, de 31 de janeiro de 1933 (Cria o Instituto de Música do Rio Grande do Norte). • Caderno de Música que pertence a Cláudio Galvão, ex-aluno do IMRN. • Partituras de obras para piano que pertenceram a Waldemar de Almeida.

Fonte: Elaboração própria em 2020.

Reportando-nos especificamente às fontes impressas citadas no quadro 1, levamos em consideração que os jornais “constituem um meio de comunicação voltado para a captação das massas ou de segmentos ao menos significativos da população, com a capacidade de abranger uma diversidade de assuntos de interesse público” (BARROS, 2019, p. 182, grifo do autor) e que, sendo o IMRN uma instituição pública, deveriam figurar informações suas nestas fontes.

A pesquisa nos jornais desenvolveu-se inteiramente na rede mundial de computadores, já reconhecida como fonte de pesquisa indispensável pelo seu acervo e pela facilidade do acesso a ele (SEVERINO, 2016, p. 145), através de consulta à Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Esta hemeroteca possui um vasto arquivo digitalizado de periódicos que circularam em todo o país. Assim, fizemos uma pesquisa procurando jornais que trouxessem informações sobre o IMRN.

No tocante às outras fontes impressas como a Revista *Som*, e de imagens como as partituras de obras para piano de Waldemar de Almeida, nosso acesso só foi possível através da consulta e posterior disponibilização de itens do acervo pessoal do professor Cláudio Galvão, que nos cedeu para fotocópia todos os seus volumes da Revista, bem como nos disponibilizou para registro fotográfico parte de sua coleção de partituras para piano que pertenceram ao Maestro Waldemar.

Julgando ter fontes para realizar este trabalho, usando como locus o IMRN (apresentadas no quadro 1), deixamos de fora do escopo a Escola de Música de 1908 do Teatro Carlos Gomes, pelos motivos anteriormente elencados. Assim, intitulamos essa pesquisa de

“Nesse tempo falava-se muito de música”: Práticas Pedagógicas do Instituto de Música do Rio Grande do Norte (1933-1961) em três movimentos. Justificamos o recorte até o ano de 1961, pois no dia 15 de maio deste ano o jornal O Diário de Natal publicou uma nota informando que o IMRN havia encerrado suas atividades (FECHADO, 1961). No ano seguinte, a Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte iniciou suas atividades, substituindo o IMRN, oferecendo um novo espaço de formação profissional para os músicos potiguares⁵.

Circunscrevemos essa formação profissional em Música realizada pelo IMRN no âmbito do que hoje nomeamos de Educação Profissional. Fazemo-lo por entender que se tratava de um espaço especializado em ensino de Música, visando a formar técnicos-instrumentistas, aos moldes do que fazem hoje as Escolas de Música vinculadas às Universidades Federais ou os cursos técnicos integrados em Música existentes nas instituições da Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica (RFEPCT)⁶. Retroativamente, o IMRN aparecerá para nós como “campo de disputa e de negociação entre os diferentes segmentos e grupos que compõem uma sociedade, desvelando a dimensão histórico-política das reformas de ensino, das concepções, dos projetos e das práticas formativas” (MANFREDI, 2002, p. 61)

Ao refletir sobre o ensino de música, Penna (2015) afirma que:

[...] o padrão tradicional de ensino de música, de caráter técnico-profissionalizante mantém-se sem maiores alterações em grande parte das escolas de música especializadas – como bacharelados e conservatórios –, continuando a ser visto como o modelo de um ensino “sério” de música (PENNA, 2015, p. 126).

No campo da música, essas práticas formativas estavam historicamente ligadas aos conservatórios e posteriormente às Escolas de Música. Nesse sentido, percebe-se que, nos conservatórios, as práticas pedagógicas aconteciam de maneira predominantemente técnica, pois o ensino era voltado exclusivamente para a execução instrumental, tendo como base os princípios eurocêntricos do ensino da música.

Apesar de não se denominar como um conservatório de música, o IMRN tinha suas práticas pedagógicas espelhadas nos modelos de ensino tecnicista que figuravam nos conservatórios e nas instituições de ensino de música da época. Esta equiparação pode ser percebida quando a Revista da Semana (OS CONSERVATÓRIOS..., 1939) reportando-se aos

⁵ Até o momento da escrita deste trabalho, não tivemos acesso ao documento de criação da Escola de Música da UFRN.

⁶ Na seção 4.2, discutiremos o que, efetivamente, fez o IMRN no que concerne à formação dos seus alunos, por intermédio de suas práticas pedagógicas.

conservatórios existentes fora da capital federal cita: Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Conservatório Mineiro de Música, Conservatório Musical de Porto Alegre, Conservatório Musical de Niterói, Conservatório Musical da Bahia, Conservatório Pernambucano de Música, Conservatório Amazonense de Música e Instituto de Música do Rio Grande do Norte.

Assim, circunscrevemos o IMRN como espaço de ensino especializado em música, que, entre seus objetivos, visava à formação profissional para os músicos do Rio Grande do Norte, pois se alinhava aos modelos que eram estabelecidos nas demais instituições do país. Da mesma forma que acontece nos dias atuais, a instituição recebia alunos que objetivavam seguir carreira musical, bem como aqueles para quem a música fazia parte da sua formação cultural. Por este instituto, passaram músicos que vivenciaram sua formação e seguiram profissionalmente no mercado musical, atuando nas orquestras que estavam ativas em cidades como Recife-PE e Rio de Janeiro-RJ. Outros músicos seguiram carreira de solistas no país e no exterior.

A despeito daqueles que passaram pela formação institucional como forma de adquirirem mais valores culturais, percebemos que este efeito era causado pela influência da sociedade, em que era culto aquele e aquela que dominavam, além do seu fazer profissional, o aprendizado de outros idiomas e de um instrumento musical. Referindo-se à música como artefato cultural da sociedade, Adorno (2002) nos leva à compreensão de que, em muitas sociedades, a música é vista meramente como objeto de consumo e, assim sendo, deve ser regrada pelos consumidores desta Indústria Cultural.

A formação em música, na perspectiva de objeto de estudo no campo da Educação Profissional, carece ainda de pesquisas que a explore em âmbito nacional e, especialmente, ao nos reportarmos ao estado do Rio Grande do Norte. Essa verificação foi feita por via de pesquisa realizada em quatro espaços de difusão de produção científica: O portal Memória – Repositório Institucional do IFRN; O Catálogo de teses e dissertações da CAPES; e a Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações/BDTD, como mostra o Quadro⁷ 2, abaixo.

⁷ Quadro apresentado pela primeira vez em Nascimento; Lima Neto e Medeiros Neta (2019).

Quadro 2 - Trabalhos que tratam a música como objeto de estudo na Educação Profissional

PLATAFORMA	PALAVRA-CHAVE	QUANTIDADE
Portal MEMORIA – IFRN	Música e Educação Profissional	0
Catálogo de Teses e Dissertações – CAPES	Música e Educação Profissional	6
Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações – BDTD	Música e Educação Profissional	23

Fonte: Elaboração própria em 2019.

No portal *MEMORIA*, restringimos a pesquisa às Dissertações defendidas no PPGEP, disponíveis no site, por ser um espaço oficial de disponibilização dos trabalhos de dissertações e teses realizados pelo programa. Como durante a realização desta pesquisa não havia sido finalizado ainda nenhum trabalho de tese no âmbito do PPGEP – tendo em vista que a primeira turma do curso de doutorado iniciou as atividades no ano de 2019 e o curso tem uma duração de três anos –, não encontramos nenhum trabalho desta natureza na plataforma Memória, e, assim, todos os que foram analisados eram dissertações.

No catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, iniciamos a pesquisa inserindo a palavra “Música”, tanto na busca quanto na área de concentração. Foram encontrados duzentos e quarenta e quatro (244) trabalhos realizados em programas de pós-graduação em música, sejam de mestrado ou de doutorado. Os trabalhos versavam sobre algumas áreas da música como a performance musical e a análise de composições. Nesse sentido, não encontramos nenhum trabalho que tratasse da Música como objeto de estudo no contexto da Educação Profissional. Posteriormente, mudamos os termos da busca e inserimos as palavras “Música” e “Educação Profissional”. Com esta mudança, foi possível encontrar os trabalhos mencionados no quadro.

Na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, colocamos no campo de busca o assunto “Música” e “Educação Profissional”. Foram encontrados vinte e três (23) trabalhos que traziam em seu título as palavras música, educação e profissional. Em alguns deles, aparecia apenas a palavra “Música”. Outros traziam as palavras “Música” e “Educação”, ou “Música” e “Profissional”. Todavia, dos vinte e três (23) trabalhos, três (3) traziam em seu tema as palavras “Música”, “Educação” e “Profissional”. Todos eram dissertações de mestrado. Todavia, de todos os trabalhos encontrados, apenas o trabalho de Félix (2012) tinha como *locus* uma instituição sediada no RN. A partir da leitura deste trabalho, percebemos que ele discutiu a formação profissional em música no âmbito do Curso Técnico em Música, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN).

Assim, a realização da presente pesquisa se justifica em duas dimensões. Primeiramente, é preciso refletir, no domínio epistemológico da Educação Profissional, sobre a inserção da música como campo de atuação e de formação profissional. Em segundo lugar, faz-se necessário melhor compreendê-la no tocante à linguagem artística materializada no componente curricular de Arte ou em diversas práticas pedagógicas de ensino, pesquisa e extensão realizadas fora da sala de aula, tais como os corais, as bandas, as rádios e outras numerosas iniciativas musicais nas instituições de Educação Profissional. Essas duas dimensões reforçam a importância da música para a formação humana integral defendida pela Educação Profissional.

Diante do exposto, o objetivo geral desta pesquisa é analisar as práticas pedagógicas no Instituto de Música do Rio Grande Norte como espaço de formação profissional em Música no Estado entre os anos de 1933 a 1961. Para tanto, elencamos como objetivos específicos:

1. Apontar os fundamentos históricos, legais e conceituais das práticas pedagógicas em Música no contexto da Educação Profissional Brasileira.
2. Compreender a institucionalização do Instituto de Música do Rio Grande do Norte em suas relações com a organização do currículo e das práticas pedagógicas.
3. Evidenciar as práticas pedagógicas do Instituto de Música do RN e suas implicações na construção da identidade da Educação Profissional em Música no Estado.

A pesquisa, de natureza qualitativa e de cunho exploratório, emprega procedimentos metodológicos de caráter bibliográfico, documental e empírico. Na revisão bibliográfica, circunscrevemo-nos às obras de Manfredi (2002) e Ciavatta (2015), com vistas a obter os conhecimentos sobre a institucionalização da Educação Profissional, e dos estudos biográficos de Galvão (2010, 2015) e Barbosa (2002), com o objetivo de compreender a realidade e o cenário musical no estado do Rio Grande do Norte, no recorte temporal deste estudo, e a vivência profissional dos docentes do IMRN e de alunos que receberam sua formação nesta instituição. No que concerne às práticas pedagógicas, utilizaremos como base o trabalho de Franco (2012), e no campo da formação em música, em diálogo indissociável com a polissemia da cultura, recorreremos a Penna (2015), Fonterrada (2008) e Adorno (2002).

Este trabalho está organizado em cinco seções, nas quais realizamos uma metáfora com obra musical, composta de Abertura, Primeiro Movimento, Segundo Movimento, Terceiro Movimento e *Finale*. Na abertura, apresentamos uma introdução na qual descrevemos as motivações da pesquisa, o percurso até chegar ao *lucus* do trabalho, as fontes utilizadas, o estado da arte sobre a música no que concerne ao campo epistemológico da Educação

Profissional, os referenciais teóricos, a metodologia e os procedimentos metodológicos adotados para o desenvolvimento da pesquisa.

No Primeiro Movimento, trazemos o percurso histórico das práticas pedagógicas na formação profissional em música no Brasil desde o período colonial, passando pelo período de funcionamento do IMRN, até os dias atuais, no sentido de aproximar e relacionar estas práticas com as que foram desenvolvidas no IMRN. Este movimento é necessário, pois, segundo Certeau (1982, p. 55, grifos do autor), “O discurso histórico explicita uma identidade social, não como dada ou estável, mas enquanto se diferencia de uma época anterior ou de uma outra sociedade”. Para se chegar até o relato de um tempo histórico específico é preciso se apoiar nos fatos que aconteceram, pois “ninguém sabe por si mesmo quem é seu pai” (CERTEAU, 1982, p. 98).

No Segundo Movimento, discorremos sobre o *locus* deste trabalho que é o IMRN. Para tanto, abordamos os aspectos concernentes à sua institucionalização, funcionamento e formação dos professores.

Discutimos no Terceiro Movimento como se organizava o programa de ensino dos cursos que eram ofertados e as práticas pedagógicas desenvolvidas no IMRN, a partir do diálogo com as fontes consultadas.

No *Finale*, apresentamos as conclusões que foram possíveis construir e também apontamos para a possibilidade de novos percursos investigativos sobre a formação profissional em música no Rio Grande do Norte, do início do século XX até os anos iniciais da década de 1960.

2 PRIMEIRO MOVIMENTO: AS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS NA FORMAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA NO BRASIL

Esta seção aborda aspectos inerentes à formação profissional em música no Brasil, dividindo-se em duas subseções. Inicialmente, apresentamos uma trajetória histórica dessa formação tendo como ponto de partida as primeiras ideias de ensino da música iniciadas no Brasil com a chegada dos Jesuítas. A partir deste momento, demonstramos como o ensino da música se desenvolveu durante o período colonial, passando pela chegada da família real portuguesa, chegando ao período do Império, criando um diálogo com a história da música no Brasil apresentada por Kiefer (1997). Ainda durante o período imperial, tem-se o início das atividades do Conservatório Nacional de Música, no Rio de Janeiro.

A partir de então, estes espaços de formação musical começam a se difundir pelo país, tendo como princípios as ideias de formação musical vivenciadas na Europa. Dentre estes conservatórios, figurava o Instituto de Música do Rio Grande do Norte/IMRN. Além desta realidade histórica da formação profissional em música no Brasil, apresentamos de que modo era vivenciado o ensino e a prática da música nas escolas, dentre elas as de formação profissional, dando ênfase aos espaços que funcionavam na cidade de Natal-RN, dentro do recorte histórico desta pesquisa. Ainda no escopo desta subseção, trazemos as bases legais para o ensino da música na Educação Profissional e as mudanças sofridas no ensino, a partir das publicações das legislações que tratavam sobre a presença da Música e da Arte no currículo das escolas.

O objetivo desta seção é situar a música como área da Educação Profissional, e de que forma o Instituto de Música do Rio Grande do Norte (IMRN) se inseriu neste cenário de formação musical. Neste sentido, abordamos de maneira breve como acontecia a preparação para a atuação dos músicos no Brasil durante o recorte histórico desta pesquisa, situando o IMRN como instituição especializada em Educação Profissional em Música, conforme os critérios atualmente adotados pelo campo da EP.

2.1 UMA TRAJETÓRIA DAS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS EM MÚSICA NO BRASIL

No Brasil, o ensino formal da música foi desenvolvido inicialmente pelos jesuítas (1549-1759), os quais chegaram ao país no período da colonização portuguesa. Este ensino era dotado das tradições musicais europeias, principalmente no tocante à música sacra. Foi fundamentada nestes princípios que provavelmente se instalou a primeira proposta pedagógica,

treinando os curumins para a prática musical e para a dos autos europeus. Esta prática era baseada na vivência instrumental e do canto. (FONTERRADA, 2008).

Nesta ação, podemos destacar duas características importantes: o rigor de uma ordem de inspiração militar e a imposição de uma cultura lusitana, que não dava importância aos valores presentes na cultura indígena. A música já fazia parte da cultura do indígena mesmo antes da chegada dos portugueses, e reportamos ao ensino musical nesta cultura como a primeira prática de ensino no Brasil, ainda que de maneira informal. A música estava presente nos rituais e nas danças indígenas, mas com a nova forma de vivenciá-la apregoada pelos jesuítas, acontece uma sobreposição da cultura musical europeia em relação à música daquela época, que se poderia chamar de local.

A fotografia 1 mostra o momento de celebração da primeira missa no Brasil. A pintura foi produzida por Victor Meirelles e retrata, a partir de um momento religioso, a europeização imposta aos indígenas.

Fotografia 1 - A Primeira Missa no Brasil, Victor Meirelles, 1860. MNBA, RJ



Fonte: Instituto Brasileiro de Museus (2012).

Na Fotografia 1, é possível perceber uma clara divisão entre os nativos, que estão apresentados no espaço periférico, e os colonizadores, representados nesta imagem pelos membros da ordem religiosa e pelos integrantes do reino português “cujos adereços parecem querer evidenciar a importância dessas figuras” (MARRONI, 2018, p. 36). Outro fator preponderante desta doutrinação é a presença da cruz ao centro, posicionada em grau mais elevado dos espectadores, demonstrando a imposição desta nova religião aos indígenas. Também cabe destaque o fato de que enquanto a cruz, os padres e os portugueses estão

iluminados de forma bem evidente, os demais, principalmente os indígenas, estão sombreados, delineando de forma explícita não só a diferença de hierarquia social, mas a ideia de esclarecimento (o colonizador) e a de barbárie (os indígenas).

Além de serem figuras importantes no que diz respeito à doutrinação religiosa, Kiefer (1997) afirma que os jesuítas foram os primeiros professores de música europeia no Brasil. Para o autor, “A ação dos jesuítas no campo da música tinha uma finalidade catequética e visava, sobretudo, os indígenas” (KIEFER, 1997, p. 11). Assim podemos compreender o motivo pelo qual a música indígena não perdurou na história da música brasileira, pois praticamente não temos vestígios dessas formas musicais na história da nossa música. O que se percebe a partir desta prática pedagógica musical dos jesuítas é o enfraquecimento da música que se podia dizer brasileira – dos indígenas – e o apoderamento da música de tradição europeia.

Durante o período colonial, a música no Brasil acontece predominantemente nas igrejas, onde a tradição da música renascentista se fazia presente com os coros e os mestres de capela. Apesar de se observar uma vivência maior no estado da Bahia, onde estava instalada a capital e sede do primeiro bispado, havia também a presença deste tipo de música no estado de Pernambuco. No século XVII, segue para os estados do Pará, São Paulo, Maranhão, Paraná e Rio de Janeiro, e no século XVIII, Minas Gerais (KIEFER, 1997).

Havia também a figura do negro escravo músico. Além de terem sua importância para o desenvolvimento econômico do país – infelizmente via trabalho escravo – os negros foram também fundamentais para o desenvolvimento cultural. Neste período colonial, era comum que os donos das fazendas tivessem os escravos que trabalhavam nas plantações e nos engenhos, bem como os escravos que tocavam algum instrumento musical. Estes eram denominados “negro escravo músico erudito”. Grande parte destes músicos tocava um instrumento chamado Charamela.⁸ Ficaram conhecidos como Chameleiros e participavam nas festas e louvores aos santos e em atos públicos⁹.

No tocante ao ensino formal da música, era realizado basicamente pelos padres nas igrejas. Eram também estes padres que assumiam as funções delegadas aos músicos, como mestre de capela. Todavia, no decorrer do tempo, o que se percebe é uma mudança nos atores musicais. Aos poucos, os espaços que anteriormente eram ocupados pelos padres passam para os músicos leigos que já começavam a desenvolver uma atividade profissional. É neste

⁸Instrumento de palheta dupla, de som estridente, do qual descendem o oboé e o fagote (KIEFER, 1997).

⁹A História da Música no Brasil aponta distintas realidades na música realizada pelos negros escravos. Além da parte histórica na perspectiva do dominante, que tratamos neste parágrafo, há também aquela advinda dos movimentos populares dos negros escravos músicos que faziam música em momentos próprios de sua cultura. Neste trabalho, não nos aprofundaremos em nenhuma dessas realidades.

momento que emerge o nome de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805) que, mesmo leigo, passou a assumir a função de organista na Igreja de Nossa Senhora do Monte do Carmo, no Rio de Janeiro. Ao escrever a respeito da atuação profissional de Lobo de Mesquita, Kiefer (1997) transcreveu aquilo que pode se dizer ser um contrato de trabalho com o músico:

Aos 16 dias do mês de dezembro de 1801, no Consistório da nossa Venerável Ordem 3^a de N. S. do Monte do Carmo, estando congregados... foi chamado a nossa presença José Joaquim Emerico, professor de música e organista, ao qual lhe foi perguntado se queria tocar o órgão nas missas que se diziam na nossa capela do nosso Pe. Me. Comissário, todos os sábados, domingos e dias santos, o que disse que sim, e logo se tratou de quanto havia de vencer por ano, ficando logo justo pela quantia de quarenta mil réis por ano fazendo se lhe pagamentos (KIEFER, 1997, p. 40).

Percebe-se uma valorização no trabalho do músico, de maneira que fica acordado o recebimento dos seus proventos em troca do exercício profissional, a partir do desempenho de sua função como organista. Conforme mencionado na transcrição, Lobo de Mesquita já atuava como professor antes de firmar contrato de serviço com a ordem religiosa. Neste período da história da música no Brasil, era comum ter professores que ministravam aulas particulares, quase sempre nas residências dos alunos. Exercendo agora a função de organista contratado, e continuando a ministrar aulas, Lobo de Mesquita passou a acumular dupla função na sua atuação profissional. Este exemplo da vivência de sua atuação é o reflexo da realidade deste início do século XIX, com a continuação da presença predominante da música sacra e sendo a igreja o principal lugar de atuação profissional, seja exercendo a função de organista – como o caso apresentado – ou na função de mestre de capela, responsável pela composição das obras musicais e condução do coro da igreja.

No ano de 1808, chegou ao Brasil a família real de Portugal, fugindo do exército de Napoleão Bonaparte. A partir de então, o cenário musical brasileiro passa por uma grande mudança, conforme relata Fonterrada (2008, p. 209) “[...] a música até então restrita à igreja, estendeu-se aos teatros, que costumavam receber companhias estrangeiras de óperas, operetas e zarzuelas”. Com isto, passa-se também por uma mudança na atuação, pois dado o gosto do Rei pelos festejos religiosos e comemorações, podemos refletir sobre a intensa vida musical, que tinha a capela real como principal palco.

Ao se referir sobre o interesse do Rei D. João VI pela música, Heitor (1956, p. 28) afirma que “Música era uma de suas paixões; ou melhor, uma paixão característica dos Braganças, pois que o fundador da Dinastia, D. João IV, era ele mesmo compositor”. Este gosto

do Rei pela música, pelos festejos e pelas comemorações proporcionou uma mudança e um maior desenvolvimento musical para o Brasil, pois abriu novos espaços de atuações para os músicos locais, como os cantores e instrumentistas.

Figura neste tempo o Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), que foi compositor e mestre da capela real. Paralelamente a sua atuação junto à monarquia portuguesa, José Maurício exercia também a função de professor de música e ministrava aulas particulares. Dentre os alunos que receberam os seus ensinamentos, podemos destacar o nome de Francisco Manuel da Silva (1795-1865), que futuramente seria o compositor do Hino Nacional Brasileiro, o qual até os dias atuais é executado (HEITOR, 1956).

Neste tempo, também tivemos a presença, em terras brasileiras, de dois compositores estrangeiros, o lusitano Marcos Portugal (1762-1830) e o austríaco Sigismund Neukomm (1778-1858). O primeiro passou a dividir com o Pe. José Maurício a função de mestre da capela real; o segundo dedicou-se mais à arte da docência, dando lições de música ao imperador D. Pedro I, à princesa Dona Leopoldina e a Francisco Manuel da Silva.

No período do Império, a atividade musical passa por uma importante mudança, pois a realização profissional, que antes era tida como propriedade das igrejas e da corte, passa a depender do público que paga para assistir à determinada apresentação musical. Do ponto de vista profissional, essa nova realidade traz a necessidade de uma organização de classe, pois agora são os próprios músicos que deverão organizar seus concertos e gerir o pagamento dos envolvidos. Com isto, tem-se o início das atividades dos órgãos que funcionariam para regular a atividade musical. Dentre elas, podemos citar a Sociedade de Beneficência Musical, fundada por Francisco Manuel da Silva. Esta sociedade, além de realizar os eventos musicais, destacou-se por promover os músicos locais. (KIEFER, 1997).

É a partir destes impulsos dados à formação do músico local por parte da Sociedade de Beneficência Musical que o ensino oficial da música começa no Rio de Janeiro, com a criação por decreto de 1847 do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, tendo como seu primeiro diretor Francisco Manuel da Silva. O conservatório passa então a exercer importante papel no cenário nacional para a formação profissional em música. Foi neste conservatório que estudou Antônio Carlos Gomes (1836-1896), importante compositor brasileiro e primeiro de sua pátria a ter a obra conhecida com larga repercussão na Europa.

Após o início de seus estudos no Conservatório de Música do Rio de Janeiro, aos cuidados de Francisco Manuel, Carlos Gomes é indicado por seu professor para seguir seus estudos musicais na Europa. É o próprio docente que se encarrega de pedir ao imperador D. Pedro II uma bolsa de estudos para que seu aluno pudesse se manter no velho continente.

Segundo Mariz (2000, p. 77), “A ida para aperfeiçoar-se na Europa era um passo inevitável”, mas o desejo inicial do Imperador era que o maestro brasileiro fosse estudar na Alemanha, dada a admiração do Príncipe Regente pelas obras do alemão Richard Wagner (1813-1883), no entanto seu destino foi a escola italiana (MARIZ. 2000).

Após obter resposta por parte do imperador, Francisco Manuel encaminha a Carlos Gomes o ofício que recebeu:

Como diretor do Conservatório de Música da Corte do Rio de Janeiro, lhe faço saber que tendo vm.cê sido por mim nomeado para, na qualidade de aluno do mesmo conservatório, ir completar seus estudos de composição em Milão, o Exmo. Sr. Marquês de Olinda, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, dignou-se aprovar essa nomeação em ofício a mim dirigido com a data de 27 de outubro do corrente ano; e bem assim determinar o prazo de quatro anos para o dito estudo e com a pensão anual de 1:800\$000 (moeda corrente) que lhe será paga nesse país, em trimestres adiantados” (KIEFER, 1997, p. 87).

Ao receber do império este incentivo para a continuação de seus estudos musicais, Carlos Gomes dá início a uma nova institucionalidade à música no Brasil. O incentivo dado deveria retornar em forma de conhecimento a ser passado para os alunos do conservatório quando o músico retornasse de seu período de formação. No entanto, veio a Proclamação da República, o exílio do Imperador D. Pedro II – que tanto ajudara Carlos Gomes – e a transformação do Conservatório de Música do Rio de Janeiro em Instituto Nacional de Música.

Apesar de Carlos Gomes não ter dado seguimento à ideia inicial de quando recebeu seu auxílio, a experiência vivenciada por ele foi de fundamental importância para que alguns compositores que o sucederam pudessem também receber auxílio por parte do governo. Estes, sim, conseguiram retornar e exercer o magistério nas diversas cátedras do Instituto Nacional, aplicando as práticas pedagógicas recebidas em suas formações na Europa, como Leopoldo Miguéz (1850-1902), nomeado primeiro Diretor; Alberto Nepomuceno (1864-1920), nomeado professor de Órgão; e Antônio Francisco Braga (1868-1945), nomeado professor de Contraponto, Fuga e composição.

Mesmo não se denominando mais como conservatório de música, o Instituto Nacional influenciou diretamente na criação de outros espaços de formação espalhados pelo território nacional, como o Conservatório Dramático Musical em São Paulo e o Conservatório de Música do Pará.

Segundo Fonterrada (2008, p. 211, grifo da autora), “os cursos de música dos Conservatórios nitidamente privilegiavam o ensino de instrumento, conforme o costume da

época, pois durante muito tempo entendeu-se que ensino de música e ensino de instrumento eram sinônimos”. As práticas pedagógicas em música nestes conservatórios eram reflexos das que aconteciam nos europeus, com procedimentos que basicamente eram feitos de exercícios de aprimoramento técnico, repetição, trabalho de memorização e conseqüentemente formação de repertório.

Nas primeiras décadas do século XX, a música brasileira enfrentava um momento de mudanças em sua concepção. Se a cultura musical europeia estava presente nas práticas pedagógicas dos conservatórios, estava também nas obras dos compositores brasileiros, que muito se inspiravam nas obras e nos estilos composicionais dos mestres europeus. Assim, tem-se início um movimento nacionalista de valorização da cultura musical brasileira. Como figura importante, vemos emergir o nome de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) que, após viagem pela Europa, observa este movimento vanguardista nas obras do compositor Húngaro Zoltan Kodály (1882-1967), que valorizava o folclore de seu país nos trabalhos que realizava.

Com a realização da Semana de Arte Moderna, em 1922, essa preocupação com os símbolos que configuravam a nacionalidade ganhou destaque, unindo neste encontro a literatura, as artes plásticas e a música. A Fotografia 2 mostra a comissão organizadora do evento.

Fotografia 2 - Comissão Organizadora da Semana de Arte Moderna, 1922



Fonte: 8 Curiosidades..., (2020)

Na Fotografia 2, conseguimos identificar alguns dos integrantes desta comissão: ao centro, segurando algo que parece um cigarro, temos Graça Aranha; da esquerda para a direita,

Manuel Bandeira é o segundo; e Mário de Andrade, o terceiro; acima de Mário, temos Di Cavalcante. Oswald de Andrade aparece em primeiro plano, no centro.

No programa essencial da parte musical deste encontro, houve a execução de obras musicais brasileiras, todas compostas por Villa-Lobos. Assim, pelo destaque que o referido compositor conseguira por meio do movimento de valorização da cultura local, é convidado para organizar e dirigir a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA). Segundo Kater (2001, p. 39), após Villa-Lobos se fixar no Rio de Janeiro, em 1932, para conduzir a SEMA, “dá-se início às monumentais demonstrações orfeônicas e à elaboração de um plano pedagógico-musical de grandes proporções”.

Villa-Lobos participou como animador, regente, educador e compositor, de um conjunto de ações que tinha como objetivo a fixação, por meio da música, da ideologia nacionalista do momento político vivenciado no Brasil dos anos de 1930. Neste sentido, o canto orfeônico¹⁰ passou a ser obrigatório em todas as escolas públicas brasileiras¹¹, necessitando de espaços onde fossem formados os professores que atuariam nestas escolas.

É neste cenário musical de valorização da cultura europeia vivenciado nos conservatórios de música do país, e do movimento vanguardista de um nacionalismo musical, que se utilizou da presença da música nas escolas por via do canto orfeônico para se fortalecer, que o IMRN iniciou suas atividades em 1933. Já em seu início, é possível observar sua relação direta com a realidade da música no ambiente nacional, pois trazia além das aulas de instrumento que eram características dos conservatórios, aulas de canto orfeônico, ministradas por Waldemar de Almeida, então diretor da instituição.

Todavia, por não ter ainda um cenário musical propício para a atuação dos músicos que se formavam no IMRN, o estado acabava por ofertá-los para as cidades que tinham uma cultura musical mais ativa como Recife-PE e Rio de Janeiro-RJ. Para lá, iam os alunos que se destacavam e tinham como objetivo a carreira musical. No que tange especificamente à formação profissional, estes alunos eram encaminhados para o Instituto Nacional de Música, onde também tinha estudado Waldemar de Almeida.

Ainda no plano dos acontecimentos musicais em âmbito nacional e seus reflexos para a formação profissional, foi criado em 1942 o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, tendo Villa-Lobos como fundador e responsável. Segundo Mariz (2005):

¹⁰O canto orfeônico foi uma prática de ensino musical baseado nas músicas do folclore nacional e nas canções cívicas. Essa prática pedagógica esteve presente nas escolas brasileiras e as apresentações musicais causavam impacto por serem executadas por grandes grupos em formato de coro.

¹¹ Posteriormente retornaremos a este tema de ensino do canto orfeônico, especificamente na Escola Industrial de Natal.

O Conservatório Nacional do Canto Orfeônico oferecia três tipos de curso e contava com alguns nomes representativos do magistério musical brasileiro da época: Lorenzo Fernandez, Andrade Muricy, Brasília Itiberê, Vieira Brandão, Iberê Gomes Grosso e outros. Villa-Lobos não lecionava uma disciplina especificamente, mas seguia todas, pois visitava as aulas, fazia perguntas e orientava (MARIZ, 2005, p. 157).

Com a criação deste conservatório, observa-se uma divisão da formação profissional em música. Por um lado, há os conservatórios como espaços para o ensino de instrumento e formação de músicos. Por outro, um espaço especializado em formação de professores de música, que é o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

No que diz respeito ao ensino de música especializado na prática instrumental, não houve mudanças significativas no processo de formação. Penna (2015) afirma que este padrão tradicional de ensino adotado pelas escolas especializadas, e que mantém seu caráter profissionalizante, permaneceu sem maiores alterações em grande parte desses espaços.

Os conservatórios de música que se espalharam pelo país, do início até meados do século XX, aos poucos vão perdendo espaço para as Escolas de Música que começam a iniciar suas atividades ligadas às Universidades Federais, a partir da segunda metade do mesmo século.

Apesar de alguns deles não terem encerrado seus trabalhos, outros tiveram sua mudança definitiva e se tornaram parte de uma Universidade Federal, como o caso do Instituto Nacional de Música, que passou a se denominar Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Todavia, os que permaneceram ativos continuaram ofertando os cursos de formação profissional e até os dias atuais é possível encontrar ainda Conservatórios de Música em atividade, quase sempre sob a responsabilidade dos governos estaduais, como por exemplo, o Conservatório Pernambucano de Música.

Ao iniciarem suas atividades, as Escolas de Música pertencentes às Universidades Federais fizeram com que os cursos de formação profissional em música, que antes eram concentrados na região sul do país, passassem a ser ofertados nas outras regiões. Estas escolas, que ofertavam basicamente cursos de extensão, passaram, na década de 1990, a oferecer cursos superiores de Bacharelado em Música, tendo como habilitação um instrumento musical específico. Também é possível encontrar em algumas destas escolas o funcionamento do Curso Técnico em Música, como o caso da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EMUFRN) que, além da oferta do curso de Bacharelado, propicia também para o seu público a realização de um curso técnico na área de música¹².

¹² Esta também é a realidade da Escola de Música da Universidade Federal do Pará (UFPA) e da Escola Técnica de Artes da Universidade Federal de Alagoas (UFAL).

Paralelo a este movimento de formação profissional vivenciado pelos músicos que optam pela prática instrumental, está a que é dedicada aos que escolheram a prática docente da música nas instituições escolares ou em outros ambientes de vivência musical. Estes, por estarem ligados a um movimento maior que caminhou de acordo com as leis e bases da educação nacional, sofreram ao longo do tempo mudanças significativas no seu processo de formação em decorrência das mudanças legais.

Da década de 1930 até a de 1960 (similar ao tempo de funcionamento do IMRN), a presença da música na escola acontecia principalmente através do canto orfeônico, tendo como principal referência as ideias pedagógico-musicais de Villa-Lobos. Para Fonterrada (2008):

Se encontramos, entre os jesuítas, as bases do rigor metodológico que acompanha o ensino de instrumentos musicais, especialmente nas escolas especializadas, com Villa-Lobos temos a valorização dos grandes agrupamentos corais, a serviço da identidade musical brasileira, conquistada pelas pesquisas de campo e transmitida com agilidade às escolas (FONTERRADA, 2008, p. 213-14).

No início de suas atividades, o canto orfeônico era desenvolvido nas escolas por professores conhecedores da música, mas que não necessariamente precisavam de algum curso de formação na área do canto para exercer sua profissão. Posteriormente os conservatórios de música passaram a oferecer aulas também de canto orfeônico, possibilitando assim uma oportunidade para que se vivenciasse sua prática, e aqueles que, no futuro, fossem atuar nas escolas, já tivessem um conhecimento prévio.

Com o início das atividades do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, passa-se para uma nova realidade, por meio da qual é possível ter um curso de formação profissional em nível superior. Por concentrar este tipo de formação em um lugar específico, e se tratando de um país com dimensões continentais, como o caso do Brasil, este curso acaba atingindo um número pequeno de professores formados que vinham de estados geograficamente distantes do Rio de Janeiro.

Ainda segundo Fonterrada (2008), o canto orfeônico foi substituído pela Educação Musical na década de 1960, porém as práticas pedagógicas não diferiam das que anteriormente eram vivenciadas, pois os professores de música nas escolas eram praticamente os mesmos. No estado de São Paulo, começa-se então uma tentativa de se institucionalizar a formação docente em música, com a oferta de um curso que se voltava mais à formação musical no instrumento

do que às práticas pedagógicas para a Educação Musical. Este curso, porém, não obteve êxito em sua legalização e sequer formou a primeira turma.

A partir da promulgação da Lei n.º 5.692, de 11 de agosto de 1971, a música no ambiente escolar sofreu uma grande mudança, pois trazia como conteúdo obrigatório para o ensino de 1º e 2º graus a Educação Artística e não mais a Educação Musical. Isto provocou também alterações na formação profissional destes professores, pois a referida lei não especificava qual das linguagens artísticas estava contemplada dentro deste novo componente curricular. Com isso, os cursos de formação de professores passaram a realizar duas formas distintas: Licenciatura de 1º grau, que proporcionava uma formação cuja base era a integração das diversas linguagens artísticas e Licenciatura plena, que combinava essa formação geral com a habilitação específica relacionada com as linguagens das Artes Plásticas, Artes Cênicas, Música e Desenho (PENNA, 2015).

Nesta nova configuração de atuação e consequentemente de formação, o professor de música passou a exercer uma função polivalente, pois precisava abordar em suas atividades escolares os conteúdos de outras áreas do conhecimento das artes, além do trabalho com a música. Do ponto de vista da presença da música na escola, esta realidade fez com que ela perdesse o espaço que já havia sido conquistado no período em que o canto orfeônico era conteúdo obrigatório nas escolas públicas.

Assim, sendo necessária esta nova formação profissional que atendesse às demandas do momento, iniciam-se os cursos superiores de Educação Artística que visavam a preparar o professor de artes – e de música – para esta polivalência. O resultado disto é “[...] a colocação no mercado de professores de arte com grandes lacunas em sua formação, entre outras coisas, pelo fato de terem que dominar, em tão curto tempo, quatro diferentes áreas artísticas, o que, certamente, impedia o aprofundamento em qualquer uma delas” (FONTERRADA, 2008, p. 218).

Essa realidade da música na escola e da formação do professor de música permaneceu inalterada até a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996. A referida lei trouxe um avanço importante, pois passou a tratar a Arte como uma disciplina, algo que antes não era observado. Assim a arte passa a se alinhar com as outras disciplinas da organização curricular.

Com isso, os cursos de formação de professores passam a deixar de lado as propostas que visavam à polivalência e iniciam um processo que objetivava uma formação plena em cada linguagem. Mesmo que em muitos estabelecimentos de ensino superior permanecessem os cursos de Licenciatura em Educação Artística, com a opção de escolha posterior da Habilitação

em uma linguagem específica, começam a iniciar suas atividades os cursos de Licenciatura específica em cada linguagem: Licenciatura em Música, Licenciatura em Teatro, Licenciatura em Dança e Licenciatura em Artes Visuais.

Outro momento importante para a formação profissional em música no Brasil, para os professores da educação básica, foi a Lei n.º 11.769, de 11 de agosto de 2008. Essa lei alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação, em seu artigo 26, que trata do ensino de Artes. Inserindo em seu § 6º a seguinte redação: “A música deverá ser conteúdo obrigatório, mas não exclusivo, do componente curricular de que trata o § 2º deste artigo (BRASIL, 2008)¹³. No âmbito dos cursos de formação de professores de música, esta lei trouxe um novo ânimo e a expectativa de que a música pudesse de fato estar presente nas escolas brasileiras, como foi a realidade do início do século XX. Desse modo, a procura por estes cursos deveria aumentar, pois se sabia que não havia quantidade suficiente de professores formados para atuar em todas as escolas. Marcada por constantes idas e vindas, a música na escola passa por outra mudança, quando é sancionada a Lei n.º 13.278, de 2 maio de 2016, que altera o artigo da LDB 9.394/1996, o qual tratava da música como conteúdo obrigatório, passando a vigorar nominalmente com as outras linguagens artísticas (Artes visuais, Dança e Teatro).¹⁴

Neste século XXI, a realidade formativa em música é muito próxima da que ocorria no final do século XX. Para os que optam por uma formação profissional direcionada para um instrumento musical específico, permanecem sendo ofertados, em nível médio, os cursos técnico profissionalizantes, e, em nível superior, os cursos de Bacharelado em Música. No que se refere àqueles que querem trabalhar com o ensino da música na educação básica, percebemos duas particularidades: a primeira é que em grande parte das Universidades, o Curso de Educação Artística foi extinto, permanecendo apenas a licenciatura em uma linguagem específica, como a Licenciatura em Música; a segunda é que o curso de Licenciatura em Música também é ofertado por alguns Institutos Federais de Educação, Ciência e Tecnologia, mais especificamente nos Institutos Federais de Pernambuco, Sertão Pernambucano, Goiás e Fluminense. Isso propicia, além de uma expansão na oferta dos cursos, uma inserção da formação profissional de nível superior em música na Rede Federal de Educação Profissional Científica e Tecnológica.

¹³ Assim afirma o § 2º da LDB: “O ensino da arte constituirá componente curricular obrigatório, nos diversos níveis da educação básica, de forma a promover o desenvolvimento cultural dos alunos” (BRASIL, 1996, documento não datado).

¹⁴ Neste trabalho, não abordaremos os impactos das Leis de n.º 11.769 (de 11 de agosto de 2008) e de n.º 13.278 (de 2 de maio de 2016) sobre a presença da música na escola, pois entendemos que para tal feito necessitaríamos de um espaço maior para a discussão.

Nos Institutos Federais mencionados, existe apenas a possibilidade de um curso de nível superior específico, com predominância da Licenciatura em Música. Dentre as Universidades Federais, existem as que ofertam os cursos de bacharelado e licenciatura, possibilitando assim, para seus alunos, uma formação dupla, vivenciando a realidade da prática pedagógica instrumental e da que se volta para a educação musical.

Discorreremos na seção seguinte sobre os aspectos legais do ensino da música nos espaços escolares, trazendo um maior direcionamento para as escolas de Educação Profissional do início do século XX até as décadas de 1960 e 1970, em uma realidade local do estado do Rio Grande do Norte, especificamente na cidade de Natal.

2.2 BASES LEGAIS PARA O ENSINO DE MÚSICA NA EDUCAÇÃO PROFISSIONAL

Com o movimento nacionalista vivenciado pelos segmentos artísticos das primeiras décadas do século XX, a música passou a ter um papel importante no aprendizado dos valores cívicos e da valorização da cultura nacional. Conforme mencionado, Heitor Villa-Lobos trabalhou incansavelmente exercendo as funções de animador, regente e educador na propagação das práticas do canto orfeônico pelo Brasil. Após iniciar seus esforços em prol da cultura musical escolar orfeônica nas escolas do estado de São Paulo, Villa-Lobos transfere-se para o Rio de Janeiro com intuito de organizar e dirigir a Superintendência de Educação Musical e Artística. A partir deste momento, “realizou intensa propaganda da educação popular por intermédio de grandes concentrações orfeônicas” (KATER, 2001, p. 152).

O canto orfeônico passou a ser adotado como estratégia de ensino. Essa estratégia utilizava o aprendizado musical através do canto para que os alunos pudessem vivenciar na escola os valores apregoados pelo estado, e as grandes manifestações orfeônicas passam a ter um papel importante para dar visibilidade às práticas desenvolvidas nas escolas. Este movimento passa a ter força nacional, como vemos na Fotografia 3.

Fotografia 3 - Coro Orfeônico do Teatro Carlos Gomes, Natal-RN, 1936



Fonte: Côro..., (1936).

A Fotografia 3 retrata o momento da apresentação do coro orfeônico do Teatro Carlos Gomes, em Natal-RN, por ocasião da comemoração do centenário de nascimento do músico e compositor que dava nome ao teatro. No palco, é possível observar a presença de muitas crianças e jovens fazendo parte do grupo. Os integrantes do Coro com uma postura corporal padronizada, assim como suas vestimentas. Possivelmente estes jovens vivenciavam a prática do canto orfeônico em suas escolas e se reuniram neste momento sob a responsabilidade do Diretor do Departamento de Ensino do Estado, o Cônego Amancio Ramalho¹⁵, para fazerem sua demonstração. Provavelmente, no momento de captura da imagem, o grupo não estava executando nenhuma obra, pois o condutor do grupo não estava à frente e sim ao lado, e também muitos dos presentes na plateia direcionam seu olhar para a câmera. A Fotografia 4 mostra o público presente no teatro.

¹⁵ Nasceu em Itaporanga-PB, a 15 de março de 1886, e faleceu em Parelhas-RN, a 23 de outubro de 1964. Em 1911, já ordenado padre da Igreja Católica, transferiu-se para Natal-RN acompanhando Dom Joaquim Antônio de Almeida, primeiro bispo da Diocese de Natal. Ver (GALVÃO, 2020).

Fotografia 4 - Público presente no Teatro Carlos Gomes, Natal-RN, por ocasião da comemoração do centenário natalício do compositor que deu nome ao teatro



Fonte: Côro (1936).

Ao escrever sobre o uso da fotografia como fonte histórica, Ciavatta (2009, p. 115) afirma que nas imagens produzidas “buscamos a verdade dos fatos e nos encontramos com meras imagens da verdade, a aparência dos fatos” e que do ponto de vista metodológico “trata-se de fazer uma arqueologia da imagem”. Já Michel Foucault, referindo-se ao trato teórico-metodológico acerca da produção do discurso histórico, afirma:

Havia um tempo em que a arqueologia, como disciplina dos monumentos mudos, dos rastros inertes, dos objetos sem contexto e das coisas deixadas pelo passado, se voltava para a história e só tomava sentido pelo restabelecimento de um discurso histórico. [...] a história em nossos dias, se volta para a arqueologia – para a descrição do monumento. (FOUCAULT, 2008, p. 08).

Nessa direção, ao lançarmos nosso olhar à Fotografia 4, vemos um teatro completo de espectadores assistindo às apresentações alusivas ao centenário natalício de Carlos Gomes. Observa-se um público diversificado, tendo desde crianças e jovens até senhores e senhoras da sociedade natalense. Como na cidade de Natal-RN da década de 1930 não havia a possibilidade de ouvir música no rádio, a oportunidade que a população tinha de ouvir música era nas apresentações ao vivo realizadas no teatro e em outros espaços da cidade. Assim, uma apresentação musical era um momento importante de socialização. Esta afirmação corrobora a

ideia de Ciavatta (2009, p. 115) de que a compreensão da totalidade implícita, mas oculta, da fotografia, é o esforço de “articular as partes em um todo com seu significado”.

Em 1942, com a promulgação do Decreto-Lei n.º 4.073, de 30 de janeiro do mesmo ano, e que ficou conhecido como Lei Orgânica do Ensino Industrial, as instituições de ensino profissional passaram a ter o direito de ofertar cursos de grau médio. Com isso, a organização do ensino profissional passou a ter cursos ordinários de 1º ciclo (curso industrial básico), de 2º ciclo (ensino industrial técnico) e cursos extraordinários (pedagógicos) (MEDEIROS NETA; SILVA, 2017). No caso específico da Escola Industrial de Natal (EIN), só foram autorizados cursos do industrial básico. Assim a educação musical, via canto orfeônico, passou a ser parte integrante do curso na 3ª e 4ª série.

Fotografia 5 - Aula de Canto Orfeônico – Salão de Honra da Escola Industrial de Natal



Fonte: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte - Campus Natal-Central ([194?]).

A Fotografia 5 mostra o momento de realização da aula de canto orfeônico na Escola Industrial de Natal, conduzida pela professora Lourdes Guilherme. Após sua formação inicial no IMRN, a referida professora estudou com Villa-Lobos no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e, ao regressar para Natal-RN, assumiu as aulas de educação musical (canto orfeônico) na Escola Industrial de Natal. (MEDEIROS NETA; SILVA, 2017)

Percebe-se, na imagem, a presença exclusiva de meninos na sala de aula, os quadros na parede apresentam apenas homens, os alunos estão perfilados e em postura de respeito. Neste caso específico da Escola Industrial de Natal, “essa instituição se manteria como escola voltada unicamente para a formação masculina até a metade dos anos de 1970” (SILVA, 2019, p. 23).

De modo geral, podemos assinalar que “essas escolas, antes de se preocuparem em atender às demandas de um desenvolvimento industrial praticamente inexistente, obedeciam a

uma finalidade moral de repressão: educar pelo trabalho os órfãos, pobres e desvalidos da sorte, retirando-os da rua” (MEDEIROS NETA; SILVA, 2017, p. 155).

Neste sentido, a função da escola ia além de transmitir os conhecimentos necessários para a prática profissional do ofício dos alunos, propiciando o disciplinamento para o cumprimento dos deveres estabelecidos pela sociedade. Desse modo, a música, por meio da prática do canto orfeônico, contribuía para a formação humana desses alunos.

Após esse período de presença obrigatória nas escolas brasileiras, o canto orfeônico perdeu seu espaço em detrimento da educação musical na década de 1960. Nesse período, é promulgada a primeira Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, a Lei n.º 4.024, de 20 de dezembro de 1961. Esta é a primeira lei que tem como objetivo abordar todas as modalidades e níveis de ensino, bem como sua organização escolar (PENNA, 2015). No escopo desta lei, o ensino técnico de grau médio é abordado, referindo-se à abrangência dos cursos industrial, agrícola e comercial. A referida lei não faz menção, na organização dos cursos, a arte ou a música enquanto disciplinas.

Dez anos após, esta LDB de 1961 sofre várias alterações decorridas a partir da publicação da Lei n.º 5.692 de 11 de agosto de 1971. Gerada sob o regime militar, essa lei reorganiza a educação nacional em ensino de 1º e 2º graus. Segundo ela, o ensino de 1º grau deveria ser oferecido dos sete (7) aos catorzes (14) anos de idade, tendo como principal objetivo a sondagem de aptidões e iniciação ao trabalho. Por seu turno, o ensino de 2º grau era destinado aos adolescentes e visava a uma habilitação profissional. De acordo com o art. 7º “será obrigatória a inclusão de Educação Moral e Cívica, Educação Física, Educação Artística e Programas de Saúde nos currículos plenos dos estabelecimentos de 1º e 2º graus” (BRASIL, 1971).

Dentre outros problemas causados por esta nova realidade de atuação profissional com a música na escola – passando a integrar a disciplina de Educação Artística conjuntamente com outras linguagens e não mais como o trabalho de outrora realizado, por exemplo, com o canto orfeônico –, destaca-se a nova formação requerida do professor, que passara a atuar de forma polivalente e, assim, tendo seu percurso formativo direcionado para o conhecimento das diversas linguagens (como artes plásticas, teatro e dança), e não para o desenvolvimento exclusivo das habilidades musicais.

Tendo realizado, neste movimento, uma apresentação sobre de que modo a formação profissional em música no Brasil transcorreu historicamente até as décadas de 1960 e 1970, em que pressupostos legais se fundamentavam e quais as suas práticas pedagógicas, trazendo seu percurso histórico, apresentaremos, no movimento seguinte, o Instituto de Música do Rio

Grande do Norte/IMRN como um espaço que, inserido em âmbito nacional, fundamentava-se nos princípios dos Conservatórios de Música – apesar de não ser denominado como tal – e, desse modo, contribuiu para a formação profissional em música no referido estado, durante o período em que esteve em funcionamento, entre os anos de 1933 e 1961.

3 SEGUNDO MOVIMENTO: A INSTITUCIONALIZAÇÃO, O FUNCIONAMENTO E A FORMAÇÃO DOS PROFESSORES DO IMRN

Nesta parte inicial do movimento, apresentaremos algumas transformações que a cidade de Natal-RN vivenciava nas primeiras décadas do século XX, sendo de cunho urbanístico, social e cultural, em que o IMRN se configurou como elemento importante desta nova realidade.

A Natal-RN do começo do século XX era uma cidade que, como outras no país, enfrentava problemas de ordem estrutural, no que dizia respeito ao serviço público à população. Um exemplo era a iluminação que ainda funcionava a base de gás acetileno, proporcionando uma melhoria com relação à anterior, que era a querosene, mas necessitando ainda de um funcionário do governo para acender os lampiões que ficavam nos postes de ferro. Outro fato curioso deste cenário era que, em dias de lua cheia, os lampiões não eram acesos, ficando a cidade apenas à luz da Lua. O objetivo era reduzir os custos com o uso do gás.

No ano de 1911, o então governador Alberto Maranhão fez um empréstimo na França com o intuito de realizar melhoramentos e modificações na cidade. Com os investimentos advindos deste empréstimo, a Empresa de Iluminação transformou-se na Empresa de Melhoramentos do Natal (em parceria com a Firma Vale Miranda & Domingos Barros). Foi instalada, no Oitizeiro (atual Baldo), uma Usina Elétrica e, a partir de então, a cidade passou a ter luz elétrica (PINHEIRO; PINHEIRO, 2019, p. 28).

Também, em consequência dessa nova realidade, foi possível a instalação dos bondes elétricos. Desse modo, “Os novos tempos chegavam substituindo a força dos cavalos pelos cavalos de força nos bondes elétricos” (SANTOS, 2009, p. 34) e a partir de então “[...] os bondes correram com as lanças nos fios e as primeiras lâmpadas brilharam nas ruas e residências da Ribeira e Cidade Alta” (CASCUDO, 1999, p. 301). Nesse mesmo ano, foi implantado o serviço de telefonia na cidade. Era a concretização da modernidade que emergia juntamente com a chegada do novo século.

Segundo Benjamin (2000, p. 16), a modernidade “termina no momento em que conquista seu direito” e esta efetivação é posta à prova, e só então mostrará se essa modernidade “tem possibilidade de transformar-se em antiguidade” (BENJAMIM, 2000, p. 16). É nesse sentido que as construções se apresentam como fundantes nesta passagem da modernidade para a antiguidade, pois elas, em sua maioria, permanecem no cenário das cidades.

O próprio Benjamin (2009, p. 54) trata a construção como subconsciente, que se deve à “inclinação imperiosa do homem a deixar nos cômodos em que habita a marca de sua

existência individual privada”. Em Natal-RN, as intervenções urbanísticas do início do século XX foram mais modestas do que as de Paris do século XIX, retratadas por Benjamin, mesmo assim:

A população e os visitantes ficariam envaidecidos com a beleza de novos logradouros, alguns dos quais surgidos, ironicamente, com a dramática utilização de flagelados da seca ocorrida em 1904, quando homens migrados para a capital eram recrutados para serviços urbanos (SANTOS, 2009, p. 109).

Um exemplo destes novos logradouros que foram construídos neste período e que ainda permanecem no cenário da cidade é a Praça Augusto Severo, situada no bairro da Ribeira, ao lado do atual Teatro Alberto Maranhão.

A capilaridade dessas mudanças se manifestou também na troca dos nomes das ruas, que atualmente ainda permanecem vigentes. Anteriormente denominadas por fatos e características do local, passaram a receber nomes em homenagem a lugares e figuras políticas importantes, caso da Rua dos Tocos, que passou a se chamar Rua Princesa Isabel; a Rua do Vai Quem Quer, que ganhou o nome de Rua Mossoró; a Rua Nova, que teve o nome alterado para Av. Rio Branco; também a Rua do Comércio, no bairro da Ribeira, que ganhou o nome de Rua Chile; da Rua Grande, que passou a ser chamada de Praça André de Albuquerque, dentre outras (PINHEIRO; PINHEIRO, 2019, p. 39).

É ainda neste início do século XX que a cidade coloca em prática seu plano de higienização. Uma das vertentes deste plano era afastar os cidadãos que não faziam parte do processo de modernização da cidade, aqueles que não andavam de bonde, não iam ao teatro ou ao cinema e não costumavam ser bem vistos quando frequentavam as praças públicas por terem seus hábitos considerados como inadequados, eram os de “pé no chão” (SANTOS, 2019, p. 201). Assim o processo de modernização urbanístico estava como que finalizado. “A cidade, com seu Teatro, grupos escolares, ruas calçadas e o bonde elétrico, entre outros melhoramentos urbanos, agora estava limpa de mendigos, desafortunados homens para os quais os referidos melhoramentos eram coisa muito distante” (SANTOS, 2019, p. 207).

Entre os anos de 1920 e 1930, a modernidade chegava à Natal-RN também pela via aérea. Eram cada vez mais frequentes os pousos de hidroaviões no Rio Potengi vindos da Europa e dos Estados Unidos. Isso acontecia pela posição privilegiada da cidade de Natal-RN, sendo, dentre as capitais dos estados brasileiros, a mais próxima dos continentes europeu e africano. Assim, as paradas na cidade eram estratégicas para a continuação das viagens.

Segundo Pinheiro e Pinheiro (2019, p.149):

A primeira grande travessia aérea postal sem escala do Atlântico Sul foi realizada entre São Luiz do Senegal e Natal em 13 de maio de 1930. Os Pilotos franceses Jean Mermoz, Jean Dabry e Léopold Gimie utilizaram o hidroavião “Comte. De La Vaulx” para realização desse feito em 21 horas e 24 minutos.

Observar a chegada dos hidroaviões no Rio Potengi acabou sendo mais uma atração para a cidade, que já contava também com as frequentes chegadas por via marítima das embarcações no cais da Tavares de Lira, servindo de transporte de cargas, mas também como principal veículo de movimentação civil dentro do país, e para o exterior.

Na área cultural, a cidade já tinha, desde o ano de 1904, o Teatro Carlos Gomes, que servia como espaço para apresentações musicais, teatrais, de companhias de dança do Brasil e de outros países, e de Cine Teatro. O cinema mudo era outra possibilidade de atração cultural com o Royal Cinema, o Polytheama e posteriormente o Cinema São Pedro no bairro do Alecrim.

Especificamente no campo da música, houve tentativas de implementação de espaços mais amplos na cidade, como a Escola de Música do Teatro Carlos Gomes e a Orquestra do mesmo teatro. Estes espaços acabaram fazendo parte por pouco tempo da cultura urbana da cidade. A Escola de Música entre os anos de 1908 e 1913 e a Orquestra por um período de tempo ainda mais curto, entre 1922 e 1923 (GALVÃO, 2005).

A realidade do cenário musical nesse período da cidade de Natal-RN eram as apresentações das bandas militares em solenidades oficiais, os recitais de artistas visitantes, a música no coro da igreja, realizada por rapazes e senhoras. Também as “mocinhas cloróticas tocavam piano para delicias de suas tias ou de seus primos” (FILGUEIRA FILHO, 1938, p. 5), sem nenhum espaço onde pudessem desenvolver e aprimorar os conhecimentos. A prática musical se dava de modo muito mais intuitivo e, não havendo um lugar onde registrar essa prática, ficava cada vez mais difícil surgir e aproveitar uma vocação (FILGUEIRA FILHO, 1938).

A falta de uma Escola de Música em Natal-RN causava incômodo para algumas figuras importantes no desenvolvimento cultural da cidade, como Câmara Cascudo. Em carta enviada ao Musicólogo Mário de Andrade (1893-1945), datada de 10 de abril de 1931, Cascudo (*apud* Galvão, 2015, p. 192) informava: “estamos tentando uma Escola de Música em Natal, com Waldemar de Almeida, Babini, José Galvão e eu, ensinando História da Música”.

Em novembro do ano seguinte, deu-se mais um passo importante para o crescimento da música no estado do Rio Grande do Norte:

Convidados pelo diretor do Departamento de Educação¹⁶, professor Severino Bezerra de Melo, reuniram-se naquela repartição, no dia 24, os musicistas Waldemar de Almeida, Thomaz Babini (violoncelista), José Galvão (violinista), Antônio Paulino de Andrade (diversos instrumentos), Alcides Cicco (cantor), e o escritor Luís da Câmara Cascudo. O professor Severino Bezerra transmitiu aos presentes a intenção de criar um centro musical em Natal. Foram incumbidos Waldemar de Almeida e Luís da Câmara Cascudo da elaboração dos estatutos da nova instituição, que deveria funcionar nas dependências do Teatro Carlos Gomes” (GALVÃO, 2015, p. 200-201).

Assim, no ano de 1933, nasceu o Instituto de Música do Rio Grande do Norte, como fruto da necessidade de transformação sociocultural necessária para o desenvolvimento artístico da cidade e da modernidade que a cidade de Natal vinha experimentando desde o começo do século XX. Na próxima seção, abordaremos os aspectos concernentes à institucionalização e como funcionava o IMRN.

3.1 “QUANDO AS NUVENS ERAM NOSSAS¹⁷”: A INSTITUCIONALIZAÇÃO E O FUNCIONAMENTO DO IMRN

Querido Oriano:
 Realmente, quando me lembro de nossos tempos em Paris, das nossas andanças noturnas até a madrugada, você incansável, da nossa viagem pela bela Itália, e tantas outras lembranças, às vezes penso que estou sonhando. Bem reconhecemos, foi a realidade bonita que a vida nos deu, para usufruirmos da nossa juventude.
 Em Paris, quando as nuvens eram nossas, nunca poderíamos imaginar que chegaríamos até aqui. (BIANCHI, [201?] *apud* GALVÃO, 2010, p. 309)

O texto em epígrafe foi retirado de uma carta enviada em 2001 por Íris Bianchi, ex-esposa de Oriano de Almeida e mãe de Lilian, sua única filha, por ocasião da homenagem ao aniversário de oitenta (80) anos do músico. Na mesma ocasião, foi inaugurado o Memorial Oriano de Almeida.¹⁸ Nesta carta, ela faz menção à obra *Quando as nuvens eram nossas* composta 50 anos antes daquela cerimônia de homenagens ao seu autor.

¹⁶ O Departamento de Educação equivalia, na época, ao que hoje é a Secretaria de Educação do estado do Rio Grande do Norte.

¹⁷ Obra composta por Oriano de Almeida em 1950, período em que se encontrava em Paris

¹⁸ O Memorial é um espaço dedicado à vida e à memória de alguém. No caso do Memorial Oriano de Almeida, este espaço foi inicialmente instalado no Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Norte (IHGRN) e teve sua inauguração no dia 17 de julho de 2001. Veja Galvão (2020).

Essa música transmite ao ouvinte uma sensação de leveza, de flutuação, exacerbada pelo fato de não se observar um pulso, ou uma métrica constante. O que se observa é um movimento intenso de diálogo entre melodias e floreios, como se de fato se observasse o movimento das nuvens que não obedece a um padrão.

É, pois, com o objetivo de relatar quando o IMRN era nosso, que escrevemos 60 anos após o encerramento de suas atividades, para compreendermos como de fato funcionava essa instituição e de que modo se deu sua institucionalização.

O ano era 1933, o então Interventor Federal Bertino Dutra da Silva ressaltava não haver, no estado, nenhum estabelecimento que tinha como objetivo a promoção e a difusão do ensino da música. Assim, através do decreto n.º 425, de 31 de janeiro de 1933, foi criado o Instituto de Música do Rio Grande do Norte ressaltando o valor da arte e da música para o desenvolvimento educacional da sociedade (RIO GRANDE DO NORTE, 1933, p. 143). O decreto acrescentava ainda que a referida instituição seria regida pelo Regulamento publicado conjuntamente com o ato de criação. Assim, a partir desta data, o Rio Grande do Norte passou a contar de maneira institucionalizada com um espaço de ensino musical. Em 1961, sob protestos de representantes da sociedade norte-rio-grandense, o IMRN foi fechado, após vinte e oito anos de serviços prestados à formação musical dos potiguares. (FECHADO, 1961, p. 2).

O Regulamento mostra inicialmente quais eram as finalidades da instituição, a saber: a) Divulgar pelos processos mais modernos o ensino teórico e prático da música; b) Tornar esse estudo acessível a todas as classes sociais, estabelecendo taxas mínimas para matrícula e frequência; c) Formar o orfeão¹⁹ do Instituto; d) Formar, logo que se tornasse possível, uma orquestra para o Instituto; e) Promover a premiação dos alunos que hajam revelado pendores excepcionais para a Música; f) Prestigiar toda manifestação artística que viesse a aperfeiçoar o ambiente musical do Estado; g) Preparar o povo para se libertar das imitações rítmicas estrangeiras, ensinar a admirar a Música verdadeiramente brasileira, ouvindo e estudando composições de autores preferencialmente nacionais (RIO GRANDE DO NORTE, 1933, p. 144).

Conforme mencionado no item “b” do regulamento, a instituição cobraria taxas de matrículas e mensalidades dos alunos para o auxílio da sua subsistência, já que seria necessário o pagamento dos salários dos professores e funcionários. No que diz respeito à taxa de matrícula, o regulamento informava que o valor cobrado era dez mil réis. Além desta taxa, havia também uma mensalidade no valor de 5\$000 (cinco mil réis) para o estudo de teoria e solfejo e

¹⁹ O orfeão era um grupo vocal que tinha como objetivo a prática do Canto Orfeônico.

mais 10\$000 (dez mil réis) para o estudo das outras matérias, o que dava o valor final de 15\$000 (quinze mil réis) de mensalidade. Ao final do curso, o aluno tinha direito ao diploma, pelo qual deveria pagar o valor de 50\$000 (cinquenta mil réis).

Se tomarmos como exemplo o salário de 300\$000 (mostrado no quadro 3), pago ao Secretário do IMRN, é possível perceber que as quantias pagas pelos alunos referentes à taxa de matrícula e mensalidade não representavam um valor elevado. Esta afirmação também se relaciona com o valor pago para o recebimento do diploma, pois esse era pago uma única vez e em espaço de tempo distante do inicial de cada curso.

Como forma de promover a possibilidade de estudo para aqueles que não possuíam condições financeiras de pagar os valores fixados, eram oferecidas quinze vagas gratuitas que deveriam ser preenchidas através de concurso realizado pelos interessados.

O regulamento informava que em seu funcionamento inicial o IMRN ofereceria aulas nas classes de Teoria e Solfejo, Canto Orfeônico, Composição e Orquestração, Piano, Violino e Viola, Violoncelo e Contrabaixo, História da Música e Flauta Doce e seus congêneres. Acrescido a este quadro de cursos e de professores responsáveis, a instituição também deveria pagar os vencimentos do Diretor, Secretário, Inspetor e dois professores adjuntos de piano, para os alunos de nível inicial. O quadro 3 mostra a tabela de vencimentos dos funcionários do IMRN.

Quadro 3 - vencimento dos funcionários do instituto de música

CLASSIFICAÇÃO	GRATIFICAÇÃO MENSAL
Diretor	100\$000
Professor de Piano, teoria e solfejo, canto orfeônico	400\$000
Professor de História da Música	300\$000
Professor de Violino e viola	400\$000
Professor de Violoncelo e contrabaixo	400\$000
Professor de Flauta e instrumentos de sopro	300\$000
Duas adjuntas (as duas)	300\$000
Uma inspetora de alunas	100\$000
Secretário (a)	300\$000
TOTAL	2:300\$000

Fonte: Adaptado do Rio Grande do Norte (1933).

Os valores dos salários dos docentes mostravam a expectativa do público que seria atendido pela instituição, a partir do cenário musical que havia na cidade de Natal-RN na época.

Isso fica claro quando o valor do salário do professor de Flauta e instrumentos de sopro era menor que o dos professores de piano e dos instrumentos de corda, o que demonstra o esperado pela instituição, que a procura pelas aulas de instrumentos de sopro fosse mais baixa do que a dos demais instrumentos.

Outro fato importante a ser observado nesse quadro de vencimentos, no que diz respeito aos alunos que seriam atendidos pela instituição, é o de explicitar que o funcionário responsável pela inspeção dos alunos seria do sexo feminino – conforme descrito no quadro 3 (inspetora de alunas) – esperando assim receber um número maior de meninas do que de meninos, bem como a descrição de Adjuntas para iniciar e preparar os alunos para o curso geral, dando este perfil direcionado ao gênero feminino para exercer a função.

Nesse momento histórico das primeiras décadas até meados do século XX, a educação musical para meninas e senhoras era vista como um aparato de boa educação. Segundo Coelho, Silva e Machado (2017, p. 842):

O ensino de rudimentos de música era previsto para as mulheres das classes mais altas, inclusive nos colégios exclusivos para moças. A prática musical era prescrita e incentivada apenas no âmbito doméstico e seu objetivo se restringia a entreter os convidados em pequenas reuniões e agradar aos maridos.

Esse valor dado pela sociedade da época à formação musical para as mulheres nos esclarece a expectativa do IMRN de receber uma quantidade de alunas superior à quantidade de alunos. Também fica claro que, segundo o Regulamento do IMRN, o corpo docente seria formado por um Diretor, professores de Piano, Violino e Viola, Violoncelo e Contrabaixo, História da Música, Flauta e congêneres, Teoria e Solfejo, Canto Orfeônico e duas professoras adjuntas de Piano.

Para auxiliar na manutenção da instituição, além das taxas de matrícula, mensalidade e taxa de diploma, o IMRN também deveria receber subvenção do Estado e do Município, mais vinte por cento do que fosse arrecadado nos ingressos para as apresentações dos alunos. Outra forma de arrecadar recursos seria a venda de livros e materiais de ensino para os alunos e o recebimento de donativos.

Nesse cenário de organização do recém-criado IMRN, em 15 de fevereiro de 1933, o maestro Waldemar de Almeida²⁰ é convidado para assumir a sua direção. O referido pianista

²⁰ Pianista natalense, cuja formação foi realizada no Instituto Nacional de Música, na cidade do Rio de Janeiro-RJ, na década de 1920 e, posteriormente, em Berlim e Paris. Foi um dos fundadores do IMRN e atuou como diretor da instituição desde sua fundação até 1950. Como incentivador da vivência e do ensino musical em Natal-RN,

aceitou o convite, conforme relata em carta enviada ao Jornal do Recife em 28 de março do mesmo ano:

Ilmo. Sr. Diretor do Jornal do Recife – Recife – tendo o comandante Bertino Dutra da Silva, Interventor Federal neste Estado, criado o Instituto de Música do Rio Grande do Norte, por decreto n. 425, de 31 de janeiro do corrente ano, e nomeando-me para professor e diretor do mesmo estabelecimento, tenho prazer de comunicar a v. s. que assumi estas funções no dia 15 de fevereiro. (INSTITUTO ..., 1933).

Assim, a condução das atividades desenvolvidas pela instituição estava sob a responsabilidade de Waldemar de Almeida, que havia colaborado, desde o princípio, com o seu projeto de criação. A capital pernambucana tinha, neste período, um cenário cultural e musical mais ativo que a cidade de Natal-RN, e este gesto de Waldemar de tornar a conhecer aos recifenses que a capital potiguar passou a contar, naquele momento, com uma instituição especializada em ensino de música, denotava o interesse pessoal de vincular seu nome à instituição que acabava de iniciar as atividades e, assim, ter uma condição de maior prestígio.

O Regulamento de criação do IMRN informava ainda que a referida instituição, no tocante às suas relações para com o Governo do Estado, ficaria subordinada ao Departamento de Educação, que à época era comandado pelo Professor Severino Bezerra de Melo. Outra informação trazida no art. 35º do regulamento era que, enquanto não fosse construído um espaço próprio para o funcionamento da instituição, ela deveria funcionar no Teatro Carlos Gomes ou em outro espaço designado pelo Governo, que pudesse oferecer condições para o funcionamento (RIO GRANDE DO NORTE, 1933, p. 149).

O fato é que o início do funcionamento da instituição não se deu no Teatro Carlos Gomes, e sim em uma velha casa alugada pelo Governo (conforme Fotografia 6), situada na Avenida Rio Branco, esquina com a atual Rua Sachet. A localização era privilegiada, pois se colocava exatamente por trás do Teatro Carlos Gomes, que era o principal palco das apresentações artísticas de Natal-RN.

ajudou também a fundar a Sociedade de Cultura Musical do Rio Grande do Norte e a Revista *Som*, periódico especializado em música, que circulou na cidade de Natal-RN entre as décadas de 1930 e 1940. Traremos na seção 3.2 um pouco mais sobre a atuação de Waldemar de Almeida como professor de música em Natal-RN.

Fotografia 6 - Primeira sede do Instituto de Música do Rio Grande do Norte (1933)



Fonte: Galvão (2015).

Funcionando neste espaço, que o IMRN realizou sua primeira apresentação conjunta de alunos, cujo acontecimento foi no Teatro Carlos Gomes a 29 de julho de 1933. Nessa apresentação, foram ouvidas, além do piano que tradicionalmente já se fazia presente nas apresentações do Curso Waldemar de Almeida, as execuções de flauta, violino e violoncelo. Segundo Galvão (2015), apresentaram-se os seguintes alunos:

Nehama Palatnik (piano): A. Schmoll, “A Pastorazinha”, “A Ramalheteira” e “O Sorriso”

Silvia Ramalho (piano): B. Spindler, “Polaca” *opus* 93

Josélia Letiere (piano): Vincenzo Billi, “Serenata Interrompida”

Aldo Parisot (violoncelo, acompanhado ao piano por Túlio Tavares): R. Schumann: “Meditação” *opus* 15 n.º 7 e Gabriel Marie, “La cinquantaine”

Psitrato Amorim (flauta, acompanhado por Túlio Tavares): Wysham, “Canto da Noite”

Cora Fontoura (piano): F. Mendelssohn, “Barcarola Veneziana”

Maria de Lourdes Guilherme (piano): F. Chopin, “Polonaise Militar” *opus* 40

Maria Augusta da Silva (piano): L. V. Beethoven, “Adágio”

Lygia Bezerra de Melo (piano): Rachmaninoff, “Prelúdio” *opus* 25

Aldo Parisot (Violoncelo, acompanhado por Túlio Tavares): George Goltermann, “Quarto Concerto” *opus* 65

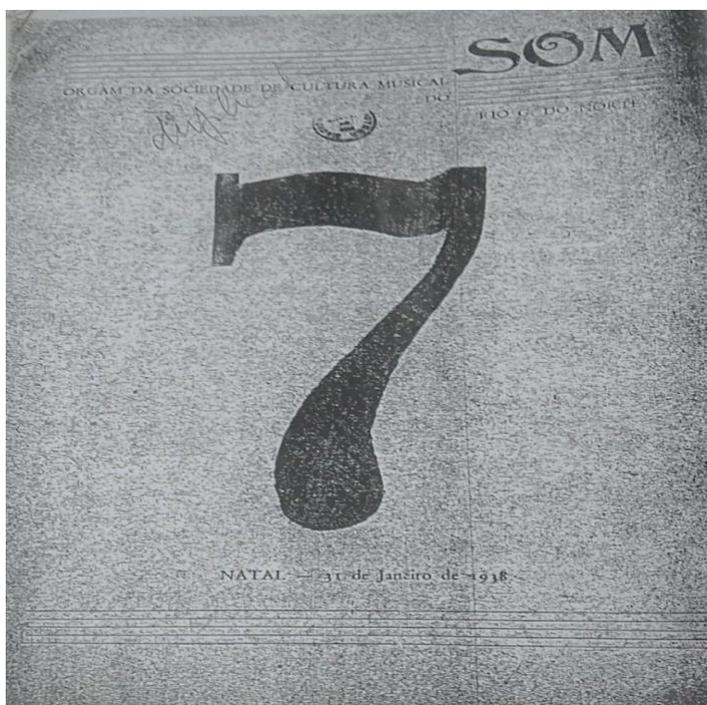
Túlio Tavares (piano), Danilo Parisot (violino), Aldo Parisot (violoncelo): C. C. Dancla, “pequena sinfonia” n.º 2. (GALVÃO, 2015, p. 217-218, Grifos nosso)

Dos alunos que participaram dessa primeira apresentação conjunta, podemos destacar os nomes de Ligia Bezerra de Melo, filha do então Diretor do Departamento de Educação do Estado. Aldo Parisot, enteado do professor de violoncelo Thomaz Babini. Nehama Palatnik, que era de ascendência judaica, filha de comerciantes que moravam em Natal-RN, e Maria de Lourdes Guilherme que, como vimos no movimento anterior, iniciou seus estudos no IMRN, continuou sua formação musical no Rio de Janeiro-RJ e depois retornou para Natal-RN, onde atuou como professora de música em diversas escolas da capital, como a Escola Industrial de Natal.

Em setembro do mesmo ano, o IMRN transferiu suas atividades para outra casa alugada para o seu funcionamento. Desta vez, um casarão situado na Rua Vigário Bartolomeu n.º 630, esquina com a Praça Padre João Maria.²¹ As matrículas eram realizadas sempre no início de cada ano, preferencialmente no mês de janeiro, de modo que as aulas iniciassem no mês seguinte.

A revista *Som* era um dos meios pelos quais eram divulgadas as informações referentes ao quantitativo de matriculados no ano anterior ao de publicação da revista.

Fotografia 7 - Capa da Revista Som, v. 2, n.º 7



Fonte: Elaboração própria em 2020.

²¹ A Rua Vigário Bartolomeu permanece até hoje com o mesmo nome. Atualmente o endereço onde funcionava o Instituto de Música é o edifício do Banco do Nordeste do Brasil – BNB.

Tendo sua primeira edição circulada em Natal-RN no dia 11 de julho de 1936, *Som* era um periódico pertencente à Sociedade de Cultura Musical do Rio Grande do Norte²². Destinava-se a difundir e a propagar os assuntos musicais e correlatos com a educação musical que eram vivenciados pela sociedade natalense. Tinha como presidente Luiz da Câmara Cascudo e como Diretor Técnico Waldemar de Almeida, nesse período sendo o primeiro professor de História da Música, e o segundo Diretor do IMRN. Desse modo, a revista era utilizada também para divulgar informações referentes à instituição, circulando em Natal-RN no período de 1936 a 1949. Era uma publicação trimestral e no interstício do período citado, com uma pausa entre os anos de 1940 e 1947, teve publicadas vinte (20) edições.²³

A primeira edição de *Som* traz a informação do quantitativo de matrículas realizadas no IMRN no ano de 1936, já que havia sido publicada no mês de julho e as matrículas haviam sido realizadas no início do ano. Segundo a nota publicada na revista, o livro de matrículas acusa um quantitativo de noventa e cinco (95) registros de inscrições (CURRICULUM, 1936). O segundo volume, em sua edição de número sete (7), publicada a 31 de janeiro de 1938, informou que cento e quarenta (145) alunos haviam se matriculados no ano de 1937, e que deste total uma porcentagem média de oitenta e cinco (85) a noventa (90) haviam frequentado as aulas (CURRICULUM, 1938a).

Encontramos no Jornal *A Batalha* de 07 de janeiro de 1937, as primeiras informações referentes aos valores da subvenção realizada pelo governo do estado para o IMRN. Esta edição do Jornal traz a publicação de uma entrevista realizada no Rio de Janeiro com Waldemar de Almeida. Nela, ao falar sobre o funcionamento do IMRN Waldemar relata que “[...] O governo do Estado nos anima cada vez mais, concedendo-nos uma subvenção anual de 18:000\$000” (dezoito contos de réis) (O MOVIMENTO, 1937, p. 2).

Em janeiro de 1938 o Jornal *A Ordem* publicou as subvenções²⁴ custeadas pelo governo estadual, que ficaram assim fixadas:

²² Fundada em 04 de julho de 1932, a Sociedade de Cultura Musical do Rio Grande do Norte tinha como objetivos a intensificação do intercâmbio musical, o incentivo ao ensino da música e o favorecimento de um melhor ambiente artístico no estado (GALVÃO, 2015, p. 197).

²³ Das vinte (20) edições da Revista *SOM*, não tivemos acesso às de número dezesseis (16), dezenove (19) e vinte (20), e deste modo não conseguimos consultá-las.

²⁴ As subvenções eram repasses feitos pelo governo estadual com o objetivo de contribuir com a manutenção das atividades de espaços que não eram de responsabilidade total do governo, e que, assim, precisavam de outros recursos para sua subsistência, como taxa de matrícula, mensalidades, entre outros.

Ginásio Santa Luzia de Mossoró (sob regime federal, no interior), 6:000 \$. Colégio das Neves de Natal, 3:000\$. Colégio da Imaculada Conceição de Natal, 3:000\$. Colégio Santa Águeda, 3:000\$. Colégio Pedro Segundo, 3:000\$. Colégio Nossa Senhora das Vitórias de Assú, 3:000\$. Colégio Santa Terezinha do Menino Jesus de Caicó, 3:000\$. Colégio Sagrado Coração de Maria, de Mossoró, 3:000\$. Colégio Santo Antônio de Natal de Natal, 3:000\$. **Instituto de Música do Rio Grande do Norte, 18:000\$.** Instituto Histórico e Geográfico, 6:000\$. (AS SUBVENÇÕES, 1938, grifo nosso)

Desse modo, além de perceber que o governo manteve o valor da subvenção do ano anterior, vemos também que o IMRN era a instituição – dentre as que figuram nesta publicação – que recebia o maior repasse do governo estadual.

No ano seguinte, o governo manteve o valor da subvenção. A novidade desta vez ficou por conta do Interventor Interino Aldo Fernandes que, como prova da confiança depositada na direção do IMRN, garantiu a manutenção da verba dedicada à casa de formação musical espontaneamente, antes mesmo que os responsáveis pela administração da instituição procurassem o governo (O GOVERNO [...], 1939). A nota publicada na revista não faz referência ao valor da subvenção. De todo modo, uma informação publicada pelo Jornal A Ordem, de 26 de janeiro de 1939, noticiou que o valor continuou em dezoito (18) contos de réis, o mesmo repassado no ano anterior (PALÁCIO [...], 1939).

Em 1940, o Interventor Rafael Fernandes tornou possível pela quarta vez na sua administração, a subvenção ao Instituto de Música. O Jornal do Brasil, de 22 de fevereiro de 1940 (A DIRETORIA, 1940, p. 15), traz o texto de um telegrama enviado pelos professores do IMRN ao Interventor Rafael Fernandes, como agradecimento à subvenção e ao apoio ofertados pelo governo:

O Instituto de Música do Rio Grande do Norte, no seu oitavo ano de labor artístico, vem, pelo seu corpo docente abaixo assinado, agradecer viva e sinceramente a V. Ex. os favores financeiros necessários à sua subsistência e o apoio moral que o vosso governo, compreendendo as altas finalidades de caráter intelectual, moral e econômico que representa o ensino das artes, tem dispensado aos que empregam a sua atividade profissional. (a.a) Luis da Câmara Cascudo, Ana Maria Cicco, Dulce Wanderley, Lelia Petrovich, Maria de Lourdes Guilherme, José Monteiro Galvão e Waldemar de Almeida.

A atitude de gratidão ofertada pelos profissionais do IMRN ao responsável pela administração estadual mostra que, apesar de não ser suficiente para todo o custeio dos gastos, o repasse oferecido pelo governo estadual se configurava como fundamental para a subsistência da instituição. O valor desses repasses permaneceu em dezoito (18) contos de réis até o ano de

1945, “quando o Interventor Federal General Antônio Fernandes Dantas aumentou para vinte e cinco contos de réis a subvenção da instituição (GALVÃO, 2015, p. 339).

O IMRN seguia seu pleno funcionamento e oferecendo aos jovens estudantes de música na cidade de Natal-RN profissionais capacitados para o ensino. O reconhecimento do poder público era cada vez maior, ao ponto de a Prefeitura de Natal-RN, na administração de Silvio Pedroza, aumentar também a subvenção que o governo municipal ofertava ao instituto desde a administração de José Varela²⁵ (Gestão de 1943 a 1945).

Como não tinha sede própria e funcionava em espaços alugados que eram custeados com os repasses dos governos e as taxas pagas pelos alunos, o IMRN sofria rotineiramente com a mudança de instalação e consequente funcionamento. Em fins de agosto de 1945, mudou-se para um prédio da Avenida Rio Branco, esquina com a Rua Heitor Carrilho²⁶ (GALVÃO, 2015, p. 341).

A edição da revista Som, de 11 de julho de 1948, apresenta o gesto do IMRN de receber para o estudo musical aqueles que não tinham condições financeiras de assumir os compromissos de matrícula e mensalidade (UM GESTO, 1948), conforme escrito no Regulamento de Criação. Para tanto, mantinha anualmente quinze (15) vagas para atender a este público, e que, de acordo com a necessidade, poderiam ser ampliadas para vinte (20) ou mais vagas.

Exercendo o cargo de Diretor do IMRN desde sua fundação no ano de 1933, Waldemar de Almeida viu-se em 1950 na iminência de tomar uma decisão que poderia trazer grandes problemas para a instituição. Circulavam notícias de que o maestro se inclinava em transferir-se para o Recife-PE, um centro maior, onde teria mais estrutura para dar continuidade a seu sonho de que os filhos se tornassem grandes concertistas. Apesar de Natal-RN ter um espaço de ensino especializado em música, não havia ainda na cidade grandes grupos musicais, como as orquestras, em que os alunos do IMRN – principalmente dos instrumentos de corda – pudessem trabalhar profissionalmente. O professor era pai de cinco (5) filhos e, destes, quatro (4) já estudavam música.

Sua filha mais velha, Hylza, e seu filho Clóvis estudavam piano e poderiam ter o pai como professor. O problema eram os filhos Cussy de Almeida, que estudava violino no IMRN e que já havia esgotado os recursos do professor José Galvão, e Waldemar Júnior, que estudava violoncelo e àquela altura estava sem professor no IMRN, pois Thomaz Babini, que lecionava o referido instrumento desde a fundação da instituição, já havia se mudado para o Recife-PE, e sua aluna Nany Bezerra, que tinha dado continuidade às atividades como professora na

²⁵ Não tivemos acesso aos valores ofertados pela Prefeitura de Natal-RN ao Instituto de Música do Rio Grande do Norte.

²⁶ Atualmente o prédio tem o número 692.

instituição, preparava-se para se transferir para o Rio de Janeiro-RJ, onde continuaria sua carreira profissional.²⁷ Vendo nos filhos – principalmente Cussy e Júnior – um futuro como músicos, era chegado o momento de tomar a decisão e seguir para um grande centro.

Fotografia 8- Trio formado pelos filhos de Waldemar de Almeida. Hylda (Piano), Cussy Neto (Violino) e Waldemar Junior (Violoncelo), 1949



Fonte: Galvão (2015).

Naquele momento, o grande centro da cultura nacional era sem dúvida o Rio de Janeiro-RJ. Waldemar poderia ter escolhido o Rio de Janeiro-RJ, mas a proximidade com Natal-RN e o intuito de não perder de vez o contato com tudo o que havia construído em sua cidade o fez partir para Recife-PE no dia 2 de março de 1950. (GALVÃO, 2015).

Deixou Natal-RN o homem que criou o curso de ensino particular de piano – que levou seu nome –, fundou a Revista *Som* e a Sociedade de Cultura Musical do Rio Grande do Norte e que por quase vinte anos exerceu a função de Diretor do IMRN. Certamente a cidade perdeu naquele momento o seu maior incentivador do ensino musical, cuja colaboração foi decisiva para a mudança no cenário da música do Rio Grande do Norte e, evidentemente, para a organização das práticas pedagógicas em música. Todavia, a grande questão que pairava era: como ficaria o funcionamento do Instituto?

²⁷ Posteriormente discorreremos com mais detalhes a atuação de Thomaz Babini e Nany Bezerra como professores de violoncelo do IMRN.

Antes de decidir pela mudança para o Recife-PE, o maestro planejava ir periodicamente à Natal-RN para continuar dando assistência aos seus alunos que lá haviam ficado. Waldemar fazia as viagens entre as duas capitais em uma estrada que ainda não estava pavimentada e vinha sempre dirigindo sozinho. De todo modo, mesmo com as vindas constantes à Natal-RN, o que se percebeu foi que ele se dedicava apenas à continuação do “Curso Waldemar de Almeida”, que já se aproximava de sua centésima apresentação pública de alunos. Além das viagens feitas por ele para Natal-RN, suas alunas também viajavam com certa periodicidade para Recife-PE.

Referindo-se ao andamento das atividades após a mudança do diretor para Recife-PE, Galvão (2015, p. 405) afirma que “A ausência de Waldemar de Almeida trouxe enormes transtornos ao Instituto de Música”. O autor relata ainda que o maestro se afastou sem designar um substituto, fazendo com que a instituição praticamente parasse.

Esse período de incerteza sobre quem assumiria a direção da instituição durou até o ano de 1952, quando a professora Maria de Lourdes Filgueira Guilherme assumiu o cargo. A referida professora havia estudado no IMRN, – seu nome aparece na primeira audição conjunta de alunos – atuado também como professora (conforme veremos posteriormente) e desde o ano de 1945 lecionava Canto Orfeônico na Escola Industrial de Natal (EIN). (MEDEIROS NETA; SILVA, 2017; SILVA, 2019, p. 173). Sua formação para atuar na EIN se deu no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico – situado na cidade do Rio de Janeiro-RJ –, instituição cujas atividades haviam se iniciado no ano de 1942.

Assim, em março de 1952, Lourdes Guilherme iniciou a direção das atividades. Desta feita, o IMRN funcionava na Rua Gonçalves Ledo²⁸. Como novidade e melhoramentos desta fase, a nova diretora conseguiu instituir um curso infantil de iniciação musical, que tinha como objetivo ministrar os primeiros conhecimentos da música a crianças de cinco (5) anos de idade. Ainda como passo importante para a continuação da vida da instituição, o jornal O Diário de Natal, de 01 de março de 1952, informou a aceitação do escritor Luiz da Câmara Cascudo para continuar lecionando a cadeira de História da Música. (REABERTURA, 1952).

É também no jornal O Diário de Natal, desta vez na edição de 02 de abril de 1952, onde encontramos a informação sobre o início das aulas de História da Música daquele ano. (AULAS [...], 1952):

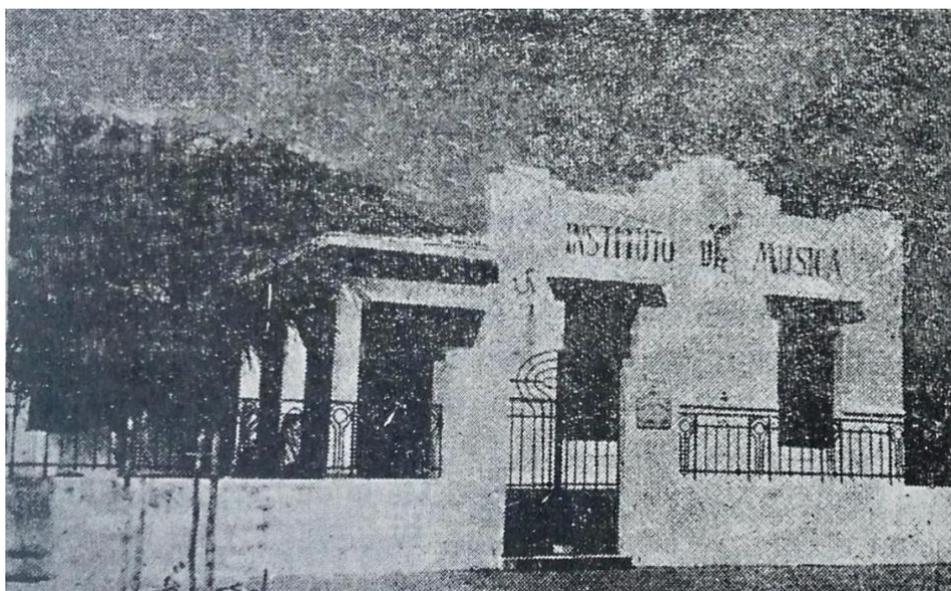
²⁸ Prédio demolido localizava-se entre a antiga Rádio Nordeste e o Hotel Sol (Galvão, 2015).

Está marcada para as 19:30 horas de amanhã, num dos salões da Escola Industrial de Natal, o início das aulas de História da Música do Instituto de Música do Rio Grande do Norte, cadeira regida pelo historiador Luiz da Câmara Cascudo. Nessa ocasião, o apreciado escritor conterrâneo pronunciará importante palestra na qual resumirá aspectos da história da música. Estarão presentes autoridades especialmente convidadas e todo o corpo docente do Instituto, além de famílias da nossa melhor sociedade (AULAS, 1952, p. 6).

Este anúncio do jornal nos aponta para alguns fatos importantes de serem reconhecidos. O primeiro deles é de que a aula inaugural de História da Música aconteceu em um salão da Escola Industrial de Natal e não no próprio IMRN. Isso pode ser explicado pelo fato de a professora Lourdes Guilherme acumular, além da direção do IMRN, a função de docente da EIN, bem como pelo fato de que sendo esperada uma boa quantidade de participantes, não haveria um espaço no IMRN que pudesse acolher os convidados. O outro fato importante é a presença de autoridades e das “famílias da melhor sociedade” em uma aula de abertura de curso.

Em setembro do mesmo ano (1952), acontecia a inauguração da nova sede – que seria a última – do Instituto de Música do Rio Grande do Norte, situada na Avenida Jundiáí 388²⁹, conforme a Fotografia 9.

Fotografia 9 - Última sede do Instituto de Música, Avenida Jundiáí, 388 (1952)



Fonte: Galvão (2015, p. 406).

²⁹ Atual edifício do Instituto de Previdência do Estado (IPREV).

O IMRN completou, em janeiro de 1953, o seu vigésimo ano de atividade. Para comemorar a data, a violoncelista Nany Bezerra – que havia estudado na instituição com Thomaz Babini, e de quem falaremos mais adiante sobre sua atuação como professora da mesma instituição – então integrante da Orquestra Sinfônica Brasileira e de férias em Natal – foi convidada para realizar uma conferência intitulada “O violoncelo de Pablo Casals”. A edição do jornal O Diário de Natal, de 27 de janeiro de 1953, anunciou que na conferência seriam executados também trechos de famosos compositores como Beethoven, Brahms, Tchaikovsky, Dvorak, dentre outros. (ANIVERSÁRIO ..., 1953).

Em 5 de dezembro de 1953, o IMRN realizou uma audição de alunos, em que, na oportunidade, foram diplomados pela Diretora Lourdes Guilherme os primeiros concluintes do Curso de Iniciação Musical Infantil. A Fotografia 10 mostra os alunos que participaram desta audição, bem como os que foram diplomados.

Fotografia 10 - Participantes da audição de alunos e primeira turma diplomada do curso de iniciação musical infantil (1953)



Fonte: Galvão (2015).

Presentes nesta imagem estão – atrás, da esquerda para a direita: Maria de Lourdes Freire, Nilda Guerra Cunha Lima, Wilder Ferreira, Maria da Salete Rebouças, Clotário de Oliveira, Maria de Lourdes Guilherme (diretora), Dante Barros Bezerra, José Monteiro Galvão (professor), Tarcísio Monte, Alix Cunha Lima, Jansen Leiros, e à frente, Maria José Figueiredo, Maria Lídia Albuquerque, Roberto Maranhão Pessoa, Maria das Neves Monte, Rosa Maria Barbosa e Luiza Maria Dantas Cavalcanti.

Mesmo em face das dificuldades enfrentadas, o IMRN seguiu seu funcionamento durante a década de 1950. Elas diziam respeito ao baixo número de alunos e consequente diminuição das mensalidades e taxas que ajudavam na manutenção institucional, e as subvenções governamentais cada vez mais incertas que colocaram em evidência as seguintes questões: de que modo seria possível pagar dignamente os professores e funcionários sem que houvesse uma verba prevista para este fim? Como manter as instalações e a oferta de instrumentos musicais em bom estado?

Essas incertezas foram, com o passar do tempo, enfraquecendo cada vez mais a atuação do IMRN. Em fins da década de 1950 e início de 1960, a música no Rio Grande do Norte delineava novos rumos.

A cidade de Natal-RN, que desde o início do século XX enfrentava dificuldades urbanísticas, e mesmo assim implementou atividades, espaços socioculturais e de aprendizado artístico, ia aos poucos tentando se atrelar a todas as novidades do cenário nacional. Passo importante para a consecução desta nova realidade foi a instalação, em solenidade realizada no Teatro Alberto Maranhão no dia 21 de março de 1959, da Universidade do Rio Grande do Norte (a esta época ainda estadual).

Em meio a essas mudanças iniciais na capital do estado, o Jornal O Diário de Natal, de 15 de maio de 1961, traz a seguinte nota:

FECHADO O INSTITUTO DE MÚSICA

O sr. Sales da Cunha lamentou a recente decisão do Governo do Estado, de fechar o Instituto de Música do Rio Grande do Norte, sediado em nossa cidade, e mostrou que esse educandário tem prestado assinalados serviços à nossa terra. (FECHADO [...], 1961).

No desenvolvimento deste trabalho, não obtivemos a informação sobre quem seria Sales da Cunha, tampouco qual função ele desempenhava. Fato é que após todo o serviço prestado pelo IMRN à cidade de Natal-RN e à sociedade norte-rio-grandense por vinte e oito (28) anos, a opinião expressa nesta nota publicada no jornal revela o descontentamento com o encerramento das atividades da instituição. Sucumbia assim o espaço institucionalizado e especializado no ensino de música mais duradouro até aquele momento da história do Rio Grande do Norte.

Segundo Galvão (2015), em fins de 1961 (mesmo ano em que o IMRN encerrou suas atividades), o reitor da Universidade do Rio Grande do Norte, Onofre Lopes, procurou a Sociedade de Cultura Musical, manifestando sua vontade de que a Universidade tivesse uma

Escola de Música. Naquele momento, a legislação não permitia que a Universidade criasse cursos que não fossem de nível superior e, assim, a intenção do Reitor era de que a Sociedade de Cultura Musical iniciasse uma escola de música para que, em seguida, pudesse ser anexada à Universidade. Os devidos passos foram dados, a escola foi criada e em 19 de janeiro de 1962 passou a integrar a Universidade do Rio Grande do Norte. Como coordenador da nova instituição³⁰ foi convidado e posteriormente nomeado o professor Waldemar de Almeida (do mesmo modo que havia sido convidado para conduzir o IMRN em 1933).

Depois de onze (11) anos de ausência, estava de volta a Natal-RN o maestro Waldemar de Almeida. Não se mudou para Natal-RN e regularmente fazia as viagens vindo de Recife-PE para a condução das atividades na Universidade. Ocupou o cargo por cinco (5) anos e no ano de 1967 se aposentou da função. Como substituta no cargo foi nomeada Luiza Maria Dantas Cavalcanti, ex-aluna do IMRN e que está na Fotografia 10 entre as participantes da audição de alunos³¹ do ano de 1953.

Não podemos afirmar que a instalação da Escola de Música pela Universidade do Rio Grande do Norte foi o fator preponderante para o fechamento do Instituto de Música, mesmo porque o encerramento das atividades do Instituto foi anterior ao início da Escola de Música da Universidade. Todavia, podemos relatar que o trabalho de formação musical desenvolvido pelo IMRN foi fundamental para que a Universidade pudesse vislumbrar a criação de sua Escola de Música, pois se não houvesse um cenário favorável, no que diz respeito ao ambiente artístico-musical em Natal-RN e no Estado, possivelmente não faria sentido a criação de um espaço especializado em ensino de música na Universidade.

Outro dado importante sobre a relação entre o IMRN e a Escola de Música da Universidade consiste no fato de que os dois primeiros diretores da escola da universidade foram Waldemar de Almeida (Ex-diretor do IMRN) e Luiza Maria Dantas Cavalcanti (Ex-aluna do IMRN).

Sessenta (60) anos após o seu fechamento, o IMRN ainda permanece vivo na história da música do Rio Grande do Norte. Percebemos isto em fatos como o da Escola de Música da UFRN, que o sucedeu como espaço de formação musical em Natal-RN, e continua exercendo esta atividade, bem como na história de vida de seus ex-alunos, como Oriano de Almeida, a quem Iris Bianchi dedicou os versos da carta que iniciou como epígrafe nesta seção e que finaliza dizendo que:

³⁰ Esta Instituição é hoje a Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte/EMUFRN.

³¹ Última da esquerda para a direita na fila de baixo.

Agora é tempo de curtir a velhice, que terá também outros bons momentos, como esse que você está passando neste fim de tarde em Natal, sendo homenageado pelos amigos verdadeiros, que o estimam.

É a vida. 80 anos! Felizmente chegamos e espero que tenhamos um tempinho para ficar. Quero que você saiba que a minha admiração por você, pelo grande artista que você é, continuará viva até o fim do meu tempo. Com alegria e emoção, desejo muita felicidade e que seu coração viva em harmonia com a harmonia de sua música. Deus o abençoe. Grande e carinhoso abraço e beijo da IRIS (IRIS BIANCHI, *apud* GALVÃO, 2010, p. 309-310).

Citada no trecho inicial desta carta, na música “Quando as nuvens eram nossas” (que dá nome a esta seção), a partir do momento em que o compositor escreve a repetição de uma melodia, que já havia sido usada no início, o ouvinte tem a sensação e o entendimento de que a obra caminha para seu fim, após tantos momentos de incertezas causados pela sobreposição de outras melodias.

Assim também finalizamos esta seção que trouxe o marco inicial de funcionamento do IMRN, as incertezas que marcaram sua trajetória e a finalização de suas atividades. Na seção seguinte, traremos atores que se constituíram como fundamentais para o desenvolvimento das atividades desta instituição, os professores que nela atuaram.

3.2 “CANÇÃO DE LILIAN”: A FORMAÇÃO DOS PROFESSORES

A viagem de volta parecia não querer terminar. Enfim, estava no Rio de Janeiro e corria, ansioso, para o hospital. O tarimbado artista, tantas vezes imperturbável frente a auditórios lotados, descontrolava-se e se rendia a uma criança que, alheia a tudo e tão distante, dormia nos braços da mãe. Em casa, enquanto aguardava o momento de retornar ao hospital, tentava acalmar-se tocando alguma coisa ao piano, um exercício, uma música do repertório, qualquer coisa. A mente se perturbava com o novo e delicioso acontecimento. Numa dessas oportunidades, uma melodia nova foi surgindo, delicada e bonita como um acalanto. Intitulou-a “Canção de Lilian” (GALVÃO, 2010, p. 177).

A Canção de Lilian foi composta por Oriano de Almeida no ano de 1958. Oriano foi aluno do IMRN e era um dos integrantes das duas primeiras turmas de formandos da instituição. De acordo com o jornal *A Ordem*, de 28 de outubro de 1936, além de Oriano, diplomaram-se também no Curso Geral (piano, teoria, solfejo e história da música) Maria da Gloria Sigaud e Dulce Cicco (INSTITUTO..., 1936).

Após o diploma de formação que Oriano recebeu do IMRN, teve início sua carreira musical como instrumentista e posteriormente compositor. Ele foi um grande conhecedor da vida e da obra do compositor polonês Frederic Chopin (1810-1849) e, em 1958, estava participando de um programa de televisão na cidade de São Paulo-SP intitulado “o céu era o limite”. Este programa tinha por objetivo realizar sessões de perguntas para um participante

sobre determinado tema ou pessoa e, no final, se saísse vencedor, o participante levaria uma premiação em dinheiro.

Galvão (2010) relata que Oriano estava sendo perguntado neste programa sobre questões da vida e obra de Chopin e, no dia 7 de novembro de 1958, enquanto ele viajava do Rio de Janeiro para São Paulo, onde participaria de mais uma sessão, recebeu a notícia do nascimento de sua filha Lilian. Não pôde acompanhar o nascimento da filha e, após seu retorno, entre uma visita e outra ao hospital, veio-lhe a inspiração e compôs para ela a Canção de Lilian. Nessa composição em movimento de valsa, Oriano coloca todo o afeto que passou a sentir por sua filha. Foi esse sentimento de afeto – resguardadas as devidas proporções – e a responsabilidade no trabalho de formação musical realizado pelo IMRN, que norteou a atuação dos professores e professoras.

Assim, nesta seção, discorreremos sobre quem foram os docentes atuantes na instituição no período recortado, bem como os elementos formativos que obtiveram as suas atuações profissionais.

O Regulamento do IMRN dedica o seu Capítulo II às informações concernentes ao ensino na instituição. O art. 2º indica que este ensino ficaria a cargo de professores de reconhecida idoneidade que seriam nomeados pelo governo.

Por seu turno, o Capítulo VI, que trata do corpo docente da instituição, afirma que em seu início o IMRN teria professores de Piano, Violino e Viola, Violoncelo e Contrabaixo, História da Música, Flauta e seus congêneres, Teoria e Solfejo e Canto Orfeônico, além de duas professoras adjuntas de Piano.

Em 4 de junho de 1933, o jornal Diário de Notícias publicou uma nota em que informava o início do funcionamento em Natal-RN de um estabelecimento de cultura musical, o IMRN (NASCIDO, 1933). Dadas as dificuldades que se havia àquela época de circular as informações, é compreensível que este jornal do Rio de Janeiro tenha informado o início das atividades do IMRN após cinco (5) meses do fato ocorrido. Nesta nota do jornal, foi possível encontrar pela primeira vez as informações referentes aos professores pioneiros da instituição.

Segundo o jornal, o responsável pelas cadeiras de Piano, Canto Orfeônico e Teoria Musical era o professor Waldemar de Almeida, que acumulava também a função de diretor. José Monteiro Galvão era o professor de Violino e Viola e também lecionava teoria e solfejo para os alunos do primeiro ano. A classe de Violoncelo e Contrabaixo estava sob a responsabilidade de Thomaz Babini. O professor de Flauta e Instrumentos Congêneres era Antônio Paulino de Andrade. História da Música era ministrada por Luiz da Câmara Cascudo, enquanto Anna Maria Cicco e Dulce Wanderley eram as adjuntas de Piano.

Waldemar de Almeida iniciou seus estudos musicais por intermédio de aulas particulares com o professor Alexandre Brandão.³² Este professor chegara a Natal-RN na década de 1910 e foi contratado por diversas famílias para ministrar aulas particulares de piano. Além de Waldemar de Almeida, também foi aluno de Alexandre Brandão, Câmara Cascudo que, mais tarde, tornar-se-ia professor de História da Música do IMRN e um dos maiores folcloristas do país.

No início dos anos de 1920, após seus estudos em Natal-RN, Waldemar partiu para a Capital Federal com o objetivo de ampliar seus conhecimentos musicais no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. “Estudou piano com Luciano Gallet, Harmonia com Agnelo França e Teoria Musical com José de Lima Coutinho” (CÂMARA, 2001, p. 454). Saiu do Instituto Nacional de Música no oitavo (8º) ano, com destino à Alemanha. Lá estudou piano com Rudolph Hauschild e Walter Burle Marx. Após dois anos e meio em Berlim, seguiu para Paris, onde continuou seus estudos com o professor Vlado Perlemutter. Em 1929, Waldemar veio passar férias em Natal-RN.

Fotografia 11 - Waldemar de Almeida ao Piano



Fonte: Galvão (2015).

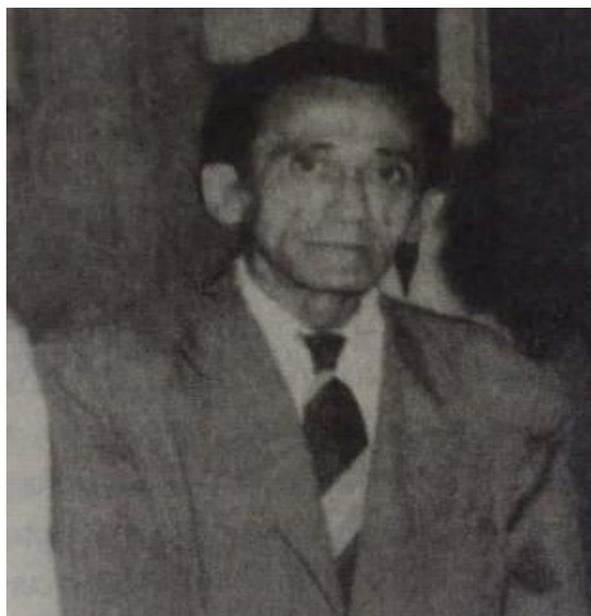
Neste período em que estava de férias em Natal-RN, Waldemar recebeu convites de famílias da sociedade natalense para que pudesse partilhar os conhecimentos adquiridos na Europa com os filhos dessas famílias. É assim que inicia, neste mesmo ano de 1929, o Curso Waldemar de Almeida, e com ele a experiência de ser professor do instrumento a que tanto se

³² Alexandre Américo de Caldas Brandão (Jaboatão-PE, 1880 – Icó-CE, 1923). Confira (GALVÃO, 2015).

dedicava. Além da realização das aulas particulares, o referido curso tinha como objetivo também a realização de apresentações – as quais denominava audições – para que os alunos pudessem colocar em prática os conhecimentos recebidos durante as aulas. Foi, pois, com o acúmulo destas experiências formativas e de prática do ensino de piano que Waldemar de Almeida assumiu as funções de diretor e professor do IMRN.

Responsável pelas aulas de Violino e Viola, bem como de Teoria e Solfejo para os alunos do primeiro ano do curso no IMRN, o professor José Monteiro Galvão recebeu sua formação musical inicial na Escola de Música do Teatro Carlos Gomes de 1908 (já mencionada neste trabalho). Continuou sua formação no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, onde estudou com Paulina de Ambrosio.

Fotografia 12 - José Monteiro Galvão, professor de violino e viola do IMRN



Fonte: Galvão (2015, p. 243).

Após seu período de formação no Rio de Janeiro, tendo participado de várias apresentações no Instituto Nacional de Música, José Monteiro Galvão retornou para o Nordeste e, em Natal-RN, iniciou sua atuação como professor. Tendo participado do quadro de professores do IMRN desde a fundação da instituição, ele desempenhou um papel importante tanto no período em que Waldemar de Almeida estava como diretor, quanto do período posterior à saída de Waldemar.

Apesar de não trazer a informação sobre o ano de registro da imagem, a Fotografia 12 nos mostra um professor já com certa experiência e de idade provável entre 60 e 70 anos. A importância do papel desempenhado pelo professor José Monteiro Galvão foi reconhecida pela

sua escolha para ser o professor homenageado da turma de formandos de Teoria e Solfejo do IMRN, que no dia 26 de junho de 1949 receberam seus diplomas. (GALVÃO, 2015).

Sendo responsável pela formação de violinistas e violistas em uma cidade que, neste período, não tinha um grupo de câmara maior, como uma orquestra, ele acabava sempre vivendo a experiência de formar seus alunos para, em sua grande maioria, atuar fora da cidade. Esta foi a realidade de Cussy de Almeida (filho de Waldemar de Almeida) que, após iniciar seus estudos de violino no IMRN com o professor José Galvão, transferiu-se para o Recife-PE quando tinha quatorze anos, onde teria a oportunidade de participar de uma orquestra e poder ter a vivência da prática orquestral. Este fato aconteceu também com outro aluno, Danilo Parisot, que, em 1938, tendo recebido convite para tocar na Orquestra da Rádio Club de Pernambuco, migrou também para o Recife-PE (CURRICULUM, 1938b).

Thomaz Babini nasceu em 1885 na cidade de Faenza na Itália (GALVÃO, 2015, p. 209). Chegou a Natal-RN no início do século XX como integrante da orquestra de uma companhia lírica, que veio se apresentar no Teatro Carlos Gomes. Não conseguimos obter informações sobre sua formação musical na Itália. O fato foi que Babini decidiu ficar em Natal-RN e não continuou a turnê com a companhia. Conseguiu ser contratado pelo governador Alberto Maranhão para ser professor da Escola Normal de Natal. Na Fotografia 13, é possível perceber o nome de Nestor Lima ao lado do braço esquerdo de Babini. Segundo Nascimento (2018, p. 171), Nestor dos Santos Lima foi Diretor da Escola Normal de Natal entre os anos de 1911 e 1923.

Fotografia 13 - Thomaz Babini, professor de violoncelo e contrabaixo do IMRN, (1907)



Fonte: Galvão (2015, p. 210).

Na Fotografia 13, Thomaz Babini está com vinte e dois (22) anos e, exatamente nesta faixa de idade, ele iniciou suas atividades como professor de música da Escola Normal de Natal. No IMRN, Thomaz Babini exerceu a função de lente das cadeiras de Violoncelo e Contrabaixo do início de funcionamento da instituição até o ano de 1940, quando também decidiu mudar-se para o Recife-PE. Neste período, percebe-se que sua atuação se deu muito mais no violoncelo que no contrabaixo.

Dentre seus alunos no IMRN, podemos destacar alguns nomes que também foram buscar em outros centros mais desenvolvidos, no que concerne aos estudos em música, um maior aperfeiçoamento na prática do violoncelo, como Aldo Parisot, Ítalo Babini (seu filho), Mário Tavares e Nany Bezerra. Esta última acabou substituindo Babini como professora de violoncelo do IMRN após partida dele para Recife-PE (conforme veremos mais adiante).

Não conseguimos informações a respeito da formação do professor de flauta do IMRN, Antônio Paulino de Andrade. Devido à baixa procura pelo estudo da flauta, comprovada pela informação de que no ano de 1936 as matrículas no referido instrumento correspondiam a apenas 2% do total da instituição (GALVÃO, 2015), sua atuação como professor da instituição foi curta. A revista Som, de 12 de outubro de 1937, traz a informação dos professores que

atuavam no IMRN no referido ano, e o nome de Antônio Paulino de Andrade já não figurava no quadro de profissionais (INDICADOR ..., 1937).

O professor de História da Música do IMRN era Luís da Câmara Cascudo. Ele foi grande incentivador da arte e da cultura do Rio Grande do Norte. “Formou-se em Direito, pela Faculdade de Recife-PE em 1928” sendo também historiador e etnógrafo. “Fundou a cadeira número 13 da Academia Norte Rio-Grandense de Letras” (CÂMARA ..., 2001, p. 303). Apesar de não ter formação profissional em música, Cascudo era historiador e isso o gabaritava para exercer a função de lente da cadeira de história da música. Foi ele também um dos idealizadores do IMRN e permaneceu por um período expressivo no posto de Professor de História da Música. Contribuiu também com as atividades realizadas pela revista *Som*, dentro da qual exerceu a função de diretor técnico.

Conforme previsto no decreto de criação, no quadro de docentes do IMRN deveria ter também duas professoras adjuntas de piano, que tinham a função de colaborar com os alunos dos anos iniciais, isto é, aqueles que estavam sendo introduzidos ao piano. De acordo com o jornal o Diário de Notícias, de 4 de junho de 1933, as adjuntas eram as professoras Anna Maria Cicco e Dulce Wanderley.

A publicação do referido jornal não faz referência à formação de Anna Maria Cicco e cita que Dulce Wanderley era aluna do Curso Waldemar de Almeida e já se encaminhava para sua finalização. O nome de Anna Maria Cicco não está em nenhum programa das audições do curso mencionado, enquanto o de Dulce Wanderley aparece dentre os alunos que participaram da Segunda Audição do curso, que se realizou a 17 de março de 1930, no salão do Aero Club do Rio Grande do Norte. Na ocasião, a então aluna executou o Prelúdio Nº 4 de Chopin (GALVÃO, 2015, p. 166)

Fotografia 14 - Dulce Wanderley, professora adjunta de piano do IMRN



Fonte: Curriculum. 1937).

Com a presença de Dulce Wanderley no quadro de professores do IMRN, tem início uma prática que será comum, ter professores formados pelo próprio Waldemar de Almeida e que o ajudaram com as turmas de piano.

Esta necessidade de ter professores formados na própria capital potiguar se dava pelo fato de que neste período do século XX o ensino superior de professores de música estava ligado ao Rio de Janeiro, então capital do país. Este espaço de formação era o Instituto Nacional de Música que, de acordo com Pereira (2012), passou a oferecer, a partir de 1931, três graus de ensino: Fundamental, Geral e Superior, de forma que só seria considerado universitário o curso superior. Assim, a habilitação no curso superior de instrumento dava direito ao diploma de professor.

Neste caso, a formação era direcionada para que o músico prático, especializado em instrumento, pudesse ser professor. Assim, a formação do professor de instrumento no Instituto Nacional de Música era mais diretamente ligada ao ensino musical nos conservatórios, com um direcionamento para a performance. Este era o perfil de professor espalhado nos diversos espaços especializados em ensino de música que neste período dos anos 1930 e 1940 estavam em funcionamento no país, dentre eles o IMRN.

A maior dificuldade encontrada era o fato de que o Brasil, sendo um país com dimensões continentais, e tendo em vista os problemas de locomoção entre os estados naquela época, muitos acabavam desistindo de continuar sua formação na capital do país. Com isso, os

ensinamentos das escolas de ensino musical de suas cidades eram em grande parte os únicos recebidos, e com eles faziam sua carreira musical, seja no ensino ou na prática instrumental.

Esta foi a realidade vivida por algumas alunas formadas no IMRN e que retornaram na condição de professoras. A primeira delas foi Maria de Lourdes Guilherme (Imagem na Fotografia 10), diplomada na primeira turma do curso de Teoria e Solfejo do IMRN, em 29 de outubro de 1936, ao lado de Lygia Bezerra de Melo, Dulce Wanderley, Maria Augusta da Silva e Túlio Tavares (INSTITUTO..., 1936). O nome de Dulce Wanderley entre os formandos da primeira turma – apesar de ela já exercer a função de Adjunta de piano na instituição – nos revela além do fato da necessidade de uma formação complementar àquela já recebida por ela no curso Waldemar de Almeida, o papel fundamental do IMRN como espaço de formação institucionalizado.

No que tange à Maria de Lourdes Guilherme, seu nome aparece na edição da Revista Som, de 16 de outubro de 1937, como integrante do indicador profissional do IMRN (INDICADOR, 1937). A partir desta edição, a revista Som passou a trazer, sempre na primeira página, o nome dos professores que integravam o quadro do Instituto. Assim, é possível perceber que Lourdes Guilherme já estava atuando como lente de piano do IMRN no ano seguinte à sua formação. Todavia, ela tinha finalizado o curso de Teoria e Solfejo, mas não havia finalizado ainda o Curso Geral, pois lhe faltava a finalização de sua formação em Piano e História da Música. Desse modo, sua atuação inicial na instituição foi como professora adjunta de Piano.

Conforme mencionado (no sub-item 2.1), Lourdes Guilherme seguiu nos anos de 1940 para o Rio de Janeiro, onde, no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, deu continuidade à sua formação musical. Retornando para Natal-RN, após seu período de estudos na Capital Federal, foi professora de música na Escola Industrial de Natal-EIN e posteriormente assumiu a direção do IMRN, após a partida de Waldemar de Almeida para Recife-PE, conforme já mencionamos.

Outra professora de piano que também recebeu sua formação musical no IMRN foi Lelia Petrovich. Lelia aparece juntamente com Maria de Lourdes Guilherme na informação sobre o indicador profissional da instituição na edição de 12 de outubro de 1937 da revista Som.

Fotografia 15 - Lelia Petrovich, professora de piano do IMRN



Fonte: Galvão (2015, p. 200).

Segundo Galvão (2015), Lelia Petrovich nasceu em 16 de julho de 1905. Infelizmente não conseguimos encontrar informações sobre sua diplomação no IMRN, mas seu nome aparece na edição de 11 de julho de 1937 da revista *Som* (edição exatamente anterior à mencionada acima) dentre os alunos de piano da instituição que realizaram os exames de época de junho, sendo aprovada do 8º para o 9º ano (CURRICULUM, 1937).

Lelia Petrovich permaneceu por longo período como professora do IMRN, acumulando as cadeiras de Piano e Teoria e Solfejo. Após a saída de Waldemar de Almeida da direção, ela estava entre os professores que permaneceram na década de 1950 no quadro de docentes. Apesar de não termos a indicação do ano em que foi captada a Fotografia 15, conseguimos perceber que a imagem provavelmente é do período em que Lelia estava como professora do IMRN, já que, dado seu ano de nascimento, ela atuou no Instituto na faixa de idade entre trinta (30) e cinquenta (50) anos.

A terceira e última professora de piano do IMRN, que recebeu sua formação musical no próprio Instituto, e de quem tivemos acesso às informações durante a realização deste trabalho, foi Eurydice Villar Ribeiro Dantas. Na edição da revista *Som* número 10, de 1939, o nome de Eurydice figura entre os docentes (INDICADOR ..., 1939).

Fotografia 16 - Eurydice Villar, professora de piano do IMRN



Fonte: Curriculum (1936).

A afirmação de que sua formação se deu no âmbito do IMRN é percebida a partir da imagem acima, retirada da Revista Som, que se refere a Eurydice como “aluna do sétimo ano do Instituto de Música” (REGISTRO..., 1936), bem como em consulta aos resultados dos exames de piano de final de ano em 1936, em que ela foi aprovada para o 8º ano (INSTITUTO..., 1936), e em 1938, quando foi aprovada para cursar o último ano de História da Música (CURRICULUM, 1938b). Apesar de não termos encontrado informações concernentes à cerimônia de diplomação de Eurydice Ribeiro no IMRN, acreditamos que ela tenha concluído o Curso Geral, pois só realizava a formação completa em História da Música três (3) anos os alunos deste curso específico.

Este fato de receber alunos formados pela instituição para exercerem a função de professores não acontecia exclusivamente no IMRN e na capital potiguar. Ao relatar sobre a realidade da formação musical no estado do Pará, a partir da reabertura do Instituto Carlos Gomes na década de 1930, na cidade de Belém-PA, após vinte (20) anos de inatividade, Vieira (2001, p. 75) relata que “[...] os professores diplomados na primeira fase de funcionamento da instituição passaram a atuar na sua reabertura”.

Vieira (2001) afirma ainda que estes professores difundiam entre seus alunos os mesmos aspectos que tinham embasado sua formação, como: conteúdo, repertório e

apresentações públicas. Assim, essa corrente “[...] permitia que seus elos, herdeiros da cultura musical erudita europeia, assumissem, na segunda fase do Instituto, o papel de retransmissores de uma prática musical” (VIEIRA, 2001, p. 75), e era através desta prática que a formação dos músicos no Instituto Carlos Gomes era distinta daquela aplicada aos profissionais que atuavam nas bandas de música do interior do estado.

No IMRN, um exemplo claro desta relação de continuidade das práticas recebidas na instituição e da quebra deste elo, aconteceu quando em 1940 o professor de violoncelo Thomaz Babini transferiu-se para Recife-PE. Sua aluna mais adiantada no IMRN naquele momento era Nany Bezerra de Melo. A Revista Som, de 30 de abril de 1938, informou que Nany Bezerra havia sido aprovada do 2º para o 3º ano de violoncelo com nota máxima. (CURRICULUM, 1938b).

Segundo Barbosa (2000), Nany Bezerra nasceu no ano de 1925 e, assim, em 1940, aos 15 anos, ela ainda se encontrava em formação quando teve que assumir a responsabilidade de ser professora de violoncelo.

Fotografia 17 - Nany Bezerra de Melo, aluna e professora de violoncelo do IMRN



Fonte: Barbosa (2000).

Apesar de não trazer a informação exata do ano em que foi registrada, a Fotografia 17 mostra uma Nany Bezerra jovem, provavelmente no mesmo período em que estava como lente da cadeira de violoncelo do IMRN. Todavia, Nany assumiu muito mais pela vontade de seu pai Severino Bezerra de Melo – à época diretor do Departamento de Educação do Estado – do que por vontade própria, conforme relato da própria Nany:

Eu tinha 15 anos, gostava de tocar violoncelo e queria, por força, ir atrás de Babini. Naquele momento, a minha luta toda era essa: tinha que ir para Recife, mas papai não queria que eu fosse. Para ele, moça solteira não era para sair de casa! (MELO, [201?] *apud* BARBOSA, 2000, p. 56).

Nany dava aulas para os alunos iniciantes, mas sua atuação como professora no IMRN não perdurou por muito tempo, pois ela estava preocupada com a continuação da sua formação, e conseqüente carreira profissional, e sabia que permanecer em Natal-RN sem um professor de violoncelo complicaria suas pretensões.

Assim, já na década de 1940, seu pai autorizou que ela fosse para o Recife-PE, onde voltaria a ter aulas com Babini, mas moraria em um internato de freiras de forma que não tinha permissão para sair sozinha (BARBOSA, 2000). Sempre que possível, ela visitava Natal-RN, principalmente em período de férias, e quando as instabilidades e incertezas vivenciadas no período da Segunda Guerra Mundial aumentaram e a situação no Recife-PE andava perigosa, seu pai a chamou de volta para Natal-RN (BARBOSA, 2000).

Em 27 de abril de 1950, Nany conseguiu ser aprovada para uma vaga de violoncelista na Orquestra Sinfônica Brasileira, no Rio de Janeiro-RJ (GALVÃO, 2015). Assim, deixava a cidade de Natal-RN o último dos alunos de Thomaz Babini, quebrando, desse modo, o elo de continuação da formação musical da “escola de violoncelos” por ele construída e, com isso, a cidade de Natal-RN “ficou sem professor de violoncelo por muito tempo” (GALVÃO, 2015, p. 393).

E, assim, algo que parecia como uma prática que seria vivenciada repetidas vezes no IMRN, foi aos poucos perdendo sua força. Como na “Canção de Lilian”, a partir da qual a intensidade da harmonia, com a sobreposição das melodias, vai aos poucos, nos instantes finais da obra, cedendo espaço para a diminuição sonora, levando o ouvinte à sensação de que a música caminha para o seu fim. A renovação que se esperava acontecer no quadro de professores e que foi comum nos primeiros anos de funcionamento da instituição, acabou não se tornando realidade. Os alunos que iam adquirindo maior destaque se destinavam a viver suas atuações profissionais em cidades que lhes ofereciam mais possibilidades e espaços de trabalho.

Na década de 1950, a maioria dos professores da instituição eram os mesmos que ali estavam desde os anos de 1930, como por exemplo, Dulce Wanderley, Lélia Petrovich (professoras de piano) e José Monteiro Galvão (professor de violino). É, pois, a partir desta realidade de não conseguir mais se renovar, que se percebe o enfraquecimento na atuação do IMRN, e que faz com que, de modo igual à “Canção de Lilian”, que silencia após três minutos e vinte quatro segundos de som, o Instituto também silenciasse seu trabalho de formação no

início dos anos de 1960, fechando um ciclo de quase três décadas de práticas pedagógicas em música, por meio do ensino metodizado de diversos instrumentos no Rio Grande do Norte.

Tendo apresentado, neste movimento, aspectos concernentes à institucionalização e funcionamento do IMRN, e também de ter apresentado quem foram os professores que atuaram no início de seu funcionamento, bem como em anos posteriores, abordaremos, no movimento seguinte, seu Programa de Ensino e as Práticas Pedagógicas em música adotadas pela referida instituição.

4 TERCEIRO MOVIMENTO: O PROGRAMA DE ENSINO E AS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS DO IMRN

Este movimento tem o objetivo de analisar o Programa de Ensino do IMRN e compreender de que modo se estruturava a formação dos alunos que lá estudavam. Esta análise se constitui como fundamental para que se consiga perceber quais eram os conteúdos teóricos e prático-musicais que a instituição desenvolvia, bem como, o percurso formativo nos cursos ofertados.

Também fará parte deste movimento a exposição das Práticas Pedagógicas adotadas pelo IMRN para o desenvolvimento do que estava fixado no Programa de Ensino, e também para outros aspectos considerados importantes para a formação musical da época, como as apresentações públicas realizadas pelos alunos que ficaram conhecidas como Audições.

Para chegarmos a estes objetivos propostos, utilizamos o Regulamento do Instituto de Música do Rio Grande do Norte, que se encontra publicado juntamente com o Decreto de Criação do IMRN (RIO GRANDE DO NORTE, 1933) e, com isso, compreender o Programa de Ensino e, no que tange às Práticas Pedagógicas, traremos a compreensão de Waldemar de Almeida (1940) sobre como deveria acontecer a formação dos músicos e quais habilidades estes músicos deveriam ter, programas de audições realizadas pelos alunos, imagens de partituras musicais utilizadas para o ensino de piano e de um caderno de música utilizado para as aulas com uma das professoras do IMRN.

4.1 “POLYTHEAMA” (DOS “PRELÚDIOS POTIGUARES”): O PROGRAMA DE ENSINO DO IMRN

O Itapé saudou a cidade com alguns apitos e foi parando devagar, até lançar a âncora no meio do rio Potengi. Aquele tempo não havia condições de atracar diretamente no cais do porto e os passageiros desembarcavam em barcos pequenos que os levavam até o ancoradouro. No cais da Tavares de Lyra, estavam os parentes, alegres e comovidos. Abraços, boas vindas e elogios para as crianças.

O automóvel tomou a rua com o mesmo nome do cais, e a Avenida Duque de Caxias, até o ponto em que se abria a Praça Augusto Severo, muito arborizada e bonita, tendo a esquerda o Teatro Carlos Gomes. Prosseguindo em direção à Cidade Alta, seguiram à direita, passando pelo cinema Polytheama, pela estrada de ferro central e pela fábrica de tecidos (GALVÃO, 2010, p. 35).

Esta narrativa inicial retrata a chegada de Oriano de Almeida e sua família em Natal-RN, no ano de 1930, vindos da cidade de Belém-PA. Em seu primeiro passeio pela cidade,

Oriano de Almeida pôde conhecer alguns lugares importantes e principalmente os espaços artísticos da época, como o Teatro Carlos Gomes e o cinema Polytheama.

Fotografia 18 - Cinema Polytheama na Praça Augusto Severo, Ribeira (1912)



Fonte: Pinheiro e Pinheiro (2019).

Inaugurado em 1911, o Polytheama³³ foi o primeiro cinema da cidade. Além de realizar a exibição de filmes, tinha também um palco para apresentações que eram realizadas por grupos menores, como mágicas, palestras e outros *shows*.

Na Fotografia 18, observamos em frente ao Polythema (no ano seguinte ao de sua inauguração), rapazes de paletó, engraxates na calçada, crianças escoradas na parede do cinema, todos aguardando a primeira sessão. Aquela época o cinema era a grande novidade de lazer na cidade de Natal-RN.

No início de seu funcionamento, eram exibidos apenas os filmes do cinema mudo, porém acompanhados de um som ao vivo, conduzido por grupos musicais que tinham como base principal o piano (PINHEIRO; PINHEIRO, 2019). Ainda de acordo com os autores, “Eram tocadas partituras não originais, mas improvisando de acordo com o clima que as cenas pediam”. (PINHEIRO; PINHEIRO, 2019, p. 89).

Ao abordar questões relativas à evolução da obra de arte a partir da reprodução de suas técnicas, Benjamin (1955, p. 9) afirma que o cinema, no início do século XX, “[...] representaria

³³ Localizava-se na Praça Augusto Severo, no bairro da Ribeira. Ver (GALVÃO, 2015).

um meio de expressão absolutamente incomparável e, na sua atmosfera, só poderiam mover-se pessoas de pensamento muito nobre, em momentos de total perfeição e mistério do trajeto da sua vida”. Assim, o Polythema se configurou como um local importante para a vida e o cotidiano da sociedade natalense da primeira metade do século XX.

Ao compor a sua série de músicas intitulada “Prelúdios Potiguares”³⁴, Oriano de Almeida prestou homenagem ao Rio Grande do Norte, colocando nas obras nomes de cidades do estado, comidas típicas, lendas potiguares, espaços importantes da cidade de Natal-RN, dentre outras. A obra número onze (11) da série tem por título Polytheama, em homenagem ao cinema que ele conheceu já em seu primeiro dia na cidade.

A música Polytheama evoca o cinema mudo e, mesmo sendo os aspectos concernentes à apreciação musical muito particulares, ao ouvir a referida música, é possível ser levado à realidade deste tipo de cinema, da sociabilização nos momentos antes e depois da exibição dos filmes; ao cotidiano das pessoas, caminhando pelas ruas da cidade, indo para o trabalho, para o estudo, ou para outras atividades. O cinema mudo participou da educação das sensibilidades da sociedade natalense e, neste contexto, compreendemos o IMRN como um outro espaço de educação que também estava em diálogo com essa atmosfera da educação estética.

Como parte do cotidiano escolar vivenciado pelos alunos na instituição para o desenvolvimento de sua formação musical, estava o Programa de Ensino, que será analisado nesta subseção. O referido Programa encontra-se no Regulamento do Instituto de Música do Rio Grande do Norte, em que a organização aparece no Capítulo IV, dos artigos 11º ao 20º. A seguir, traremos em destaque do artigo 11º ao 16º:

Art. 11º - O estudo de teoria e solfejo durará três anos, que serão os iniciais do curso (primeira série).

Art. 12º - O estudo de piano, violino, viola, violoncelo, flauta, etc. será dividido em nove anos, classificados em três séries.

a) Primeiro, segundo e terceiro anos (primeira série); Quarto, quinto e sexto anos (segunda série); Sétimo, oitavo e nono anos (terceira série)

Art. 13º - O estudo de contrabaixo compreenderá duas séries.

Art. 14º - O estudo de canto orfeônico abrangerá uma série (três anos)

Art. 15º - As épocas escolares para provas de admissão, serão na segunda quinzena de janeiro.

³⁴ A série completa conta com vinte e uma (21) obras, assim intituladas: “No caminho do sertão”, “Lenda do Carreiro”, “Toada Ingênuas”, “À Sombra da velha jaqueira”, “Flor de cactus”, “Chorinho de guarapes”, “Sequinhos e alfenins”, “Caiçara do rio dos ventos”, Sertanejo cantador”, “Os negros do rosário”, “Polytheama”, “Saudade do Potengi”, “O galinho de Santo Antônio”, “Xarias e Canguleiros”, “O alvissareiro da Torre da Matriz”, “Sarau na Rua da Conceição”, “Comprei Juá, Jucá”, “Lamento da Senzala”, “Natal”, “As Imburanas da Pedra Grande”. (GALVÃO, 2010, p. 335-336).

Art. 16º - O diploma final só será concedido ao aluno que obtiver aprovação nos cursos de teoria, solfejo e História da Música. (RIO GRANDE DO NORTE, 1933, p. 146)

Ainda segundo o Regulamento, o IMRN oferecia um curso preparatório de um (1) ano para os alunos que não tivessem os conhecimentos necessários para o ingresso no primeiro ano do curso regular da instituição. Este curso preparatório ficava a cargo das professoras adjuntas. Outra informação importante trazida pelo Regulamento era o fato de que o diploma final seria concedido apenas aos alunos de instrumento ou canto orfeônico que obtivessem aprovação nos cursos de Teoria, Solfejo e História da Música.

Apresentamos, no quadro 4, a organização do Programa de Ensino do IMRN, de acordo com seu Regulamento:

Quadro 4 - Programa de Ensino do IMRN³⁵

INSTRUMENTO/ DISCIPLINAS	PRIMEIRA SÉRIE			SEGUNDA SÉRIE			TERCEIRA SÉRIE		
	Ano 1	Ano 2	Ano 3	Ano 4	Ano 5	Ano 6	Ano 7	Ano 8	Ano 9
PIANO, VIOLINO, VIOLA, VIOLONCELO E FLAUTA									
CONTRABAIXO									
CANTO ORFEÔNICO									
TEORIA E SOLFEJO									
HISTÓRIA DA MÚSICA									

Fonte: Adaptado de Rio Grande do Norte (1933).

Ao realizar uma análise do quadro 4, é possível compreender o período de duração de cada curso, bem como a inter-relação existente entre eles. Na coluna onde estão localizados os cursos disponíveis na instituição, em seu período inicial, vemos os cursos de instrumento e o de canto orfeônico. Logo após, estão localizadas as disciplinas de abordagem teórica que completavam a formação.

No âmbito da formação instrumental ou vocal, havia diferenças na duração dos cursos. Enquanto os de piano, violino, viola, violoncelo e flauta deveriam ser realizados em três séries, o de contrabaixo tinha duas e o de canto orfeônico apenas uma série. O estudo de Teoria e

³⁵ Neste quadro, não apresentamos o curso preparatório, que tinha duração de um (1) ano, e ficava sob a responsabilidade das professoras adjuntas.

Solfejo acontecia nos anos iniciais da formação, na primeira série. Desse modo, todos os alunos, independentemente da opção pelo instrumento, estudariam a Teoria e o Solfejo assim que ingressassem no curso regular.

A disciplina de História da Música merece um destaque na análise do Programa de Ensino, pois não aparece o tempo de sua duração no Regulamento, tampouco em que período do curso ela seria ofertada, apesar de ser citada no próprio Regulamento, como obrigatória para obtenção do diploma do curso geral.

Foi a partir da consulta à revista *Som* que compreendemos como se dava a oferta da disciplina em questão, especificamente por intermédio de uma coluna denominada *Curriculum*, presente em algumas de suas edições. Essa coluna tinha como objetivo mostrar informações referentes às matrículas e aos resultados dos exames que aconteciam no IMRN (os quais mencionaremos mais à frente).

Assim como Teoria e Solfejo, História da Música também tinha a duração de uma série, ou três anos. O que as distinguia era o fato de que, diferentemente de Teoria e Solfejo, que eram ofertadas sempre nos anos iniciais do curso, História da Música não tinha um posicionamento pré-fixado no que dizia respeito aos períodos em que seria oferecida. Assim, o aluno tinha a obrigatoriedade de cursar a disciplina em três anos, mas poderia escolher em que período faria.

Outra observação importante de ser destacada ainda no quadro 4, é a divisão dos cursos além de séries, por ano, de maneira que a cada três anos concluídos, o aluno ingressaria na série seguinte. Se o termo “ano” usado no Regulamento fizesse referência ao ano completo do calendário civil, haveria cursos, como o de piano, por exemplo, que duraria nove anos. No entanto, o que foi possível perceber, a partir das análises dos resultados dos exames, foi que, na verdade, o termo “ano” utilizado no Regimento fazia referência a um semestre do calendário civil e, assim, o Curso Geral de Piano tinha uma duração de quatro anos e meio.

Recorremos novamente à análise dos exames publicados na revista *Som* para compreender melhor essa organização temporal. Encontramos na edição do dia 11 de julho de 1936, o resultado dos exames realizados no mês de junho (*CURRICULUM*, 1936). Nesta publicação, a aluna Maria da Glória Lisboa aparece como sendo aprovada do 3º para o 4º ano do curso de piano. Neste mesmo ano, na edição de 20 de dezembro, a revista divulgou o resultado dos exames que haviam sido realizados no mês de novembro, em que aparece novamente o nome da aluna Maria da Glória Lisboa, desta vez sendo aprovada do 4º para o 5º ano.

Desse modo, se no transcurso de um ano civil completo a referida aluna avançou dois (2) “anos” do seu curso de piano, o termo utilizado pelo Regulamento se refere a um (1) semestre, e não a um (1) ano civil completo. É a partir deste relato que compreendemos a duração de cada série como sendo de um ano e meio do calendário civil. Assim, os cursos de duas séries duravam três anos, e os cursos de três séries quatro anos e meio.

Conforme o Regulamento do IMRN, em seu art. 17º, “Os exames de promoção e finais serão realizados de 15 a 30 de novembro” e 20º “Os exames de admissão e classificação proceder-se-ão de 15 a 30 de janeiro, salvo por força maior” (RIO GRANDE DO NORTE, 1933, p. 146). A realização destes exames ficava a cargo dos professores da instituição, e os seus resultados poderiam ser encontrados nas edições da revista Som, especificamente na coluna Curriculum, e também em alguns jornais como A Ordem.

Tendo desenvolvido um papel importante na difusão das práticas pedagógicas do IMRN, a revista Som publicou em sete (7) edições, entre os anos de 1936 e 1940, resultados dos exames musicais realizados na instituição. No ano de 1940, a revista parou de ser publicada, voltando apenas no ano de 1947. O quadro 5 realiza uma mostra sobre as publicações referentes aos resultados dos exames do IRMN, tratando especificamente do número de edição da revista, data de realização dos exames, instrumento e/ou disciplina que o exame foi aplicado e quantidade de alunos que o realizaram.

Quadro 5 - Publicações dos exames do IMRN na revista Som

EDIÇÃO DA REVISTA SOM	DATA DE REALIZAÇÃO DO EXAME	INSTRUMENTO/ DISCIPLINA	QUANTIDADE DE ALUNOS QUE REALIZARAM O EXAME
n.º 1, 11/07/1936	27 de junho de 1936	<ul style="list-style-type: none"> • Piano 	<ul style="list-style-type: none"> • 7
n.º 3, 20/12/1936	1, 2, 4 e 5 de novembro de 1936	<ul style="list-style-type: none"> • Piano • Violino • História da Música • Teoria e Solfejo 	<ul style="list-style-type: none"> • 21 • 2 • 3 • 3 (Curso preparatório para o 1º ano)
n.º 5, 11/07/1937	10 de junho de 1937	<ul style="list-style-type: none"> • Piano • Violino • História da Música 	<ul style="list-style-type: none"> • 9 • 3 • 2 (Curso preparatório)
n.º 8, 30/04/1938	8 e 15 de março de 1938	<ul style="list-style-type: none"> • Piano • Violoncelo • Violino • História da Música 	<ul style="list-style-type: none"> • 15 • 1 • 1 • 3
n.º 9, 11/07/1938	20 de junho de 1938	<ul style="list-style-type: none"> • Piano • Violino 	<ul style="list-style-type: none"> • 13 • 1
n.º 10, ?/01/1939	? de novembro de 1938	<ul style="list-style-type: none"> • Piano • Violino • Teoria e Solfejo 	<ul style="list-style-type: none"> • 13 • 1

		<ul style="list-style-type: none"> • Teoria e Solfejo • Teoria e Solfejo • Teoria e Solfejo • História da Música 	<ul style="list-style-type: none"> • 8 (1º ano preparatório) • 12 (2º ano preparatório) • 6 (1º ano seriado) • 2 (3º ano seriado) • 26
n.º 13, 15/02/1940	? de novembro de 1939	<ul style="list-style-type: none"> • Piano • Violino • Teoria • Teoria • Teoria • Teoria • Teoria • História da Música 	<ul style="list-style-type: none"> • 16 • 1 • 8 (1º ano preparatório) • 9 (2º ano preparatório) • 2 (1º ano seriado) • 2 (2º ano seriado) • 67 (1º ano e final)

Fonte: Adaptado de Curriculum (1936,1937, 1938, 1939, 1940).

Estas informações constantes nas referidas edições da revista nos permitiram realizar algumas inferências. A expectativa de que a maioria dos alunos deveria ser de piano tornou-se real, ao se observar, por exemplo, a edição número 3, datada de 20 de dezembro de 1936, ao mostrar que enquanto 26 alunos de piano realizaram o exame, apenas dois alunos de violino o fizeram. (INSTITUTO, 1936). Essa realidade da predominância maior de alunos de piano se dava pelo fato deste instrumento ser muito valorizado pela sociedade, estando presente nas casas das famílias mais abastadas – pois os valores para sua obtenção eram elevados – que os utilizavam para apresentações de seus filhos nos encontros familiares e políticos realizados em suas residências.

Conforme escrito no regulamento, os exames finais aconteciam no mês de novembro. Todavia, os exames que, de acordo com o art. 20º do capítulo IV, deveriam acontecer em janeiro, não eram realizados. Ao invés disso, o que acontecia de fato eram os exames de primeira época, nos meses de junho ou março. Não havendo, portanto, uma realização estrita do que estava presente no Regulamento.

Além dessas afirmações, a análise destes conteúdos propiciou também algumas descobertas, como a ausência, na realização de exames, de alguns instrumentos que poderiam ter cursos ofertados no IMRN. Não constam, nos resultados dos exames apresentados no quadro 5, informações sobre exames de outros instrumentos como viola, contrabaixo, flauta e também o canto orfeônico. A ausência destes cursos nas publicações dos resultados nos aponta ao fato de que eles provavelmente não receberam alunos e, assim, não chegaram a funcionar.

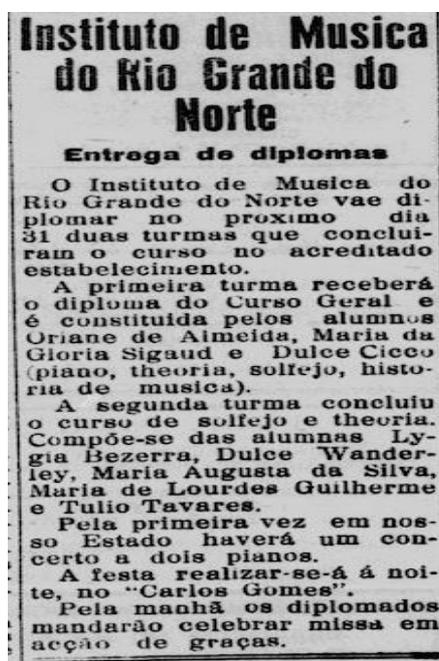
No panorama da organização de ensino do IMRN, a realização dos exames se configurava como elemento fundamental na avaliação dos alunos, além de ser algo que fazia

parte do cotidiano da instituição. Era a partir dos resultados alcançados que os estudantes poderiam ser habilitados para o “ano” ou série seguinte e, assim, poder concluir os seus respectivos cursos.

De acordo com o Regulamento, só seria concedido o diploma final aos alunos que obtivessem aprovação além do curso de instrumento, no de Teoria e de Solfejo e também no de História da Música (RIO GRANDE DO NORTE, 1933), concluindo, assim, o Curso Geral. Outrossim, seria facultado ao aluno receber o diploma ao final de cada curso. Desse modo, ao encerrar o curso de Teoria e Solfejo, por exemplo, o discente poderia receber o diploma apenas desta habilitação.

Em 31 de outubro de 1936, a primeira turma do Curso Geral do IMRN recebeu seu diploma. Nesta mesma solenidade, os alunos da turma de Teoria e Solfejo também receberam seus diplomas pela finalização do respectivo curso. O Jornal A Ordem destacou, em sua primeira página, na edição de 28 de outubro de 1936, este evento que brevemente aconteceria, conforme vemos na Fotografia 19.

Fotografia 19 - Nota sobre a entrega de diploma das primeiras turmas do IMRN, 1936



Fonte: A Ordem (1936).

Nesta nota, é possível perceber que as cerimônias de entrega de diplomas eram dignas de celebrações, com a realização de eventos religiosos e também de audições musicais. Nessas

ocasiões, além dos formandos, participavam também das apresentações musicais outros alunos da instituição. Esses eventos contavam com a participação de autoridades civis e religiosas.

Como o curso de teoria e solfejo acontecia no primeiro ano de ingresso do aluno, e tinha uma duração de um ano e meio do calendário civil, as cerimônias de diplomação aconteciam com mais frequência do que as do curso geral.

Além da nota mostrada na Fotografia 19, O jornal A Ordem publicou outras duas informando sobre a cerimônia de diplomação do IMRN, uma na edição de 21 de junho de 1940 (DIPLOMAÇÃO ..., 1940), e outra na de 17 de julho de 1942 (INSTITUTO..., 1942).

Assim como A Ordem, outros jornais que circulavam em Natal-RN naquela época também divulgavam as entregas de diplomas realizadas pelo IMRN, como o jornal O Diário de Natal, que na sua edição de 28 de junho de 1949, em primeira página, publicou a seguinte nota:

DIPLOMAÇÃO DE ALUNAS DO INSTITUTO DE MÚSICA

Realizou-se domingo ultimo no Aero Clube a festa de diplomação na nova turma de Teoria e Solfejo do Instituto de Música do Rio Grande do Norte. A turma que concluiu o curso compunha-se das senhorinhas Valderez de Oliveira, Vanda Pignataro, Dalva Stela Nogueira Freire (oradora), Iza Barbalho Filgueira e sr. Napoleão Duarte Santos (DIPLOMAÇÃO, 1949).

O predomínio de mulheres entre as matrículas no IMRN era, de tal forma significativo, que a própria nota do jornal informou, em seu título, que a diplomação era de alunas do Instituto, quando entre os formandos havia um aluno, por nome de Napoleão Duarte Santos. O mesmo jornal voltaria a publicar em 28 de junho de 1950 outra nota informando sobre a entrega de diploma do curso de Teoria e Solfejo (PRIMEIRO..., 1950).

Ainda no fim da década de 1940 e início de 1950, um novo instrumento começava a fazer parte do cenário das audições musicais em Natal-RN, o violão. O estudo do violão já vinha despertando grande interesse em nível nacional e, em 1948, o Maestro Waldemar de Almeida instituiu o curso de violão no IMRN. (INSTITUTO..., 1948).

Para lecionar este instrumento, foi convidado o Prof. Amaro Siqueira, que neste mesmo ano apresentou um concerto, por meio do que a sociedade natalense teve a oportunidade de ouvir peças clássicas para violão. Também neste mesmo ano foi criado em Natal-RN o Clube do Violão, que tinha o objetivo de propagar seus valores para o estado. (INSTITUTO..., 1948).

O violão, nas primeiras décadas do século XX, no Brasil, era um instrumento “acompanhador de cantores e instrumentistas”, ou como solista tocado “de ouvido”, isento da “renovação erudita que se verificava na Europa” (GALVÃO, 2016, p. 385) e, desse modo, tido como inadequado para aqueles que pertenciam às famílias mais abastadas da sociedade. Era

também visto como instrumento pertencente à vertente da música popular. Essas barreiras culturais demoraram a serem quebradas, e sua inserção nas escolas de ensino especializado em música impulsionou esse movimento de tornar o instrumento mais conhecido e praticado.

Mesmo tendo o violão entre os cursos de instrumento oferecidos pelo IMRN, não houve uma mudança no que diz respeito ao seu caráter conservatorial, pois o ensino do violão não era voltado para a prática da música popular, e sim para a cultura da música europeia, com o estudo da música de concerto para violão. Foi esta prática da música europeia e do seu ensino que predominou no fazer pedagógico do IMRN.

Após termos realizado, nesta subseção, uma análise sobre o Programa de Ensino do IMRN, e como ele era aplicado na formação musical dos alunos da instituição, traremos na subseção seguinte uma análise das práticas pedagógicas em música que eram vivenciadas no IMRN.

4.2 “VALSA NOBRE N.1”³⁶: AS PRÁTICAS PEDAGÓGICAS DE WALDEMAR DE ALMEIDA PARA O ENSINO DA MÚSICA E SEUS REFLEXOS NO IMRN

Estude com Maria Nazareth Leitão. Foi minha aluna, é muito inteligente e poderá guiá-la na continuação dos seus estudos. Prepare-se para quando fizer aqui uma audição mandar pedir ao simpático amigo Oswaldo para vir com você para tomar parte na mesma, aqui no Teatro Santa Isabel. (WALDEMAR DE ALMEIDA *apud* GALVÃO, 2015, p. 392)

A Valsa Nobre N.1 (1936) composta por Waldemar de Almeida foi dedicada à Lygia Bezerra de Melo. Lygia foi aluna do IMRN e fez parte da primeira turma a concluir o curso de Teoria e Solfejo, cuja cerimônia de diplomação aconteceu no dia 31 de outubro de 1936 – mesmo ano de composição da Valsa Nobre N.1. Ela continuou sua formação na instituição e no dia 12 de março de 1940 recebeu seu diploma de conclusão do curso de Piano, que havia concluído no ano anterior (GALVÃO, 2015).

Esta era uma prática comum ao maestro Waldemar de Almeida, dedicar suas composições aos seus alunos e alunas, como nas obras a seguir: *Borboleta* (1940), dedicada à Ester Veinstein; *Divertimento N.2* (1941), escrita para Moizés Roiz; *Divertimento N.3* (1941),

³⁶ A obra *Valsa Nobre* faz parte de uma série de composições intitulada *Paisagens de Leque*, produzidas por Waldemar de Almeida no ano de 1936. A série completa conta com oito obras, sendo a *Valsa Nobre* a primeira da sequência. As demais foram intituladas de *Borboleta*, *O camundongo Mickey*, *A Baronesa*, *Passeio às Rocas*, *Desfile de quintal*, *Acalanto da “Bela Infanta”* e *Realejo*, respectivamente.

para Darly Nogueira Couto; Noturno N.1 em mi bemol menor (1944), dedicada à Wanda Mussi; Prelúdio N.3 (1948), oferecida à Luiza Maria Dantas; Valsa Nobre N.2 (1953), escrita para Glaucia Maria de Farias; Invocação N.4 (1957), para José Lina e Divertimento N.1 (1940), escrita para Maria Nazareth Leitão.

É esta aluna, Maria Nazareth Leitão, que ele recomenda no trecho em epígrafe retirado de uma carta escrita para sua outra discente Maria José Figueiredo, indicando que a procure para continuar seus estudos pianísticos em Natal-RN após a partida dele (Waldemar) para Recife-PE no ano de 1950. Ainda na carta, Waldemar deixa um convite para Maria José Figueiredo, pedindo que ela se prepare para, quando ele organizasse uma audição em Recife, no Teatro Santa Isabel, pedisse para que Oswaldo (pai de Maria José Figueiredo), a levasse para fazer parte do grupo integrante da audição.

É a partir desta relação próxima entre professor e aluno estabelecida por Waldemar de Almeida, de sua visão sobre a importância da formação musical para os jovens da sua época, de quais eram os elementos fundamentais na trajetória formativa do músico ou musicista, que se fundamentaram as práticas pedagógicas do IMRN, as quais abordaremos nesta subseção. Tendo em vista que ele foi um dos idealizadores do Instituto, e que permaneceu na função de Diretor desde a fundação no ano de 1933 até 1950, e que após sua partida para Recife-PE deixou a cargo de suas alunas, que já atuavam profissionalmente com o ensino da música, a responsabilidade de conduzirem as ações do IMRN, observamos sua influência nas práticas pedagógicas em música da instituição, estudadas nesta subseção.

Franco (2012) considera que práticas pedagógicas são práticas organizadas com o intuito de atender determinadas demandas e expectativas dadas por uma comunidade social, e que é a partir desta realidade que essas práticas enfrentam um dilema particular, pois sua representatividade e seu valor são oriundos de pactos, diálogos e deliberações com um coletivo. Assim, a autora as compreende como “práticas sociais que se organizam para dar conta de determinadas expectativas educacionais de um grupo social” (FRANCO, 2012, p. 162).

Desse modo, a prática pedagógica tem sua realização através da ação científica sobre a prática educativa, buscando compreendê-la e a seus protagonistas – os professores – explicitá-la. Por meio da conscientização de seus participantes – os alunos – transformar, dar suporte teórico e, na ação realizada, encontrar o conteúdo não expresso das práticas pedagógicas. Franco (2012), comentando o caráter dessas práticas, afirma que elas

- a) adentram na cultura escolar, expandem-se na cultura social e modificam-nas;
- b) pressupõem um coletivo composto de adesão/negociação ou imposição;
- c) expressam interesses explícitos ou disfarçados;
- d) demonstram

a qualidade dos processos educativos de uma sociedade, marcando uma intervenção nos processos educacionais mais espontaneístas; e) condicionam e instituem as práticas docentes (FRANCO, 2012, p. 159).

No que diz respeito às práticas pedagógicas em música, o condicionamento e a instituição das práticas docentes ganham ainda mais capilaridade, pois é muito comum que o professor de um instrumento tenha, no seu fazer profissional como docente, uma grande influência da prática educativa do seu formador neste instrumento. Utilizar o seu método de ensino, sua visão de como deveria ser a formação de um músico, que caminhos este aluno deveria percorrer no seu processo formativo, como ele deveria estudar música.

Fazendo uma análise da realidade dos professores de música no Brasil, nas décadas de 1930 e 1940, especificamente aqueles que desenvolviam sua atividade com o ensino de instrumento, Waldemar de Almeida (1940) relata que muitos acabaram escolhendo o caminho da docência após não terem conseguido êxito na carreira como músicos instrumentistas, ou pelo fato de que a docência não seria desejo ou elemento de realização profissional. Com isso, a reflexão sobre como deveria ser sua prática pedagógica, seu fazer docente, acabava não tendo o devido valor, pois o mais importante era a oferta do serviço.

Outra característica peculiar para este grupo de profissionais, detectada por Waldemar de Almeida (1940, p. 19), era o fato de se encontrar com muita facilidade nos impressos da época a oferta desse ensino de música dividindo espaço com anúncios de armazéns e farmácias, fazendo-se assim uma “indústria do ensino”, em que um único profissional oferecia os serviços de ensino dos mais variados instrumentos, buscando atingir um número máximo de alunos para prestar seu serviço, mesmo que não tivesse o conhecimento prático pedagógico para lecionar determinado instrumento que tinha habilidade prática musical.

Esta distinção é importante de ser relatada, pois a figura do músico nem sempre pode ser trazida em consonância com a do músico professor. A prática musical, seja ela voltada para um instrumento, canto ou regência, requer um envolvimento por parte do músico no que tange ao desenvolvimento de habilidades específicas para a execução, a atuação, seja de modo individual ou como participante de um grupo de câmara. Nesse mesmo sentido, a prática do ensino em música exige conhecimentos que vão além das habilidades prático-instrumentais. Não basta apenas ser um bom músico para desenvolver-se profissionalmente como professor de música.

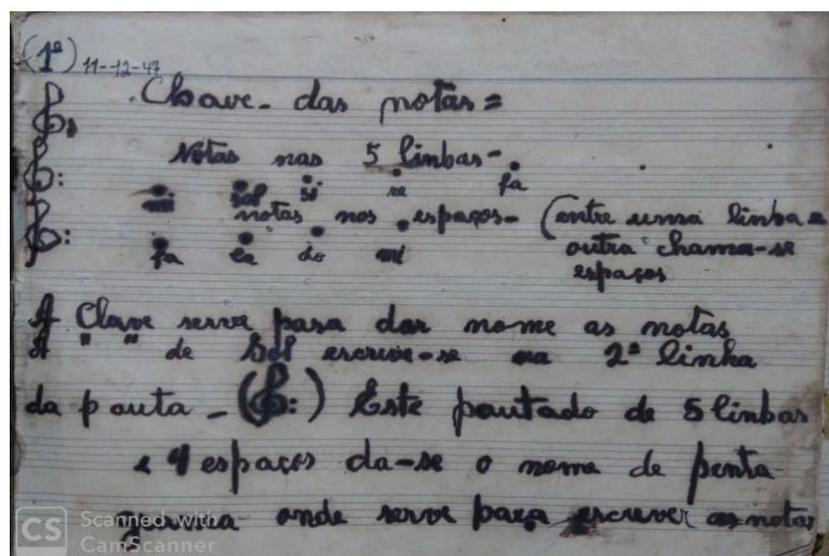
É exatamente a partir de suas preocupações sobre a banalização do trabalho do professor de música – a qual chamou de “indústria do ensino” –, que Almeida (1940) escreveu

Normas Pianísticas. Com a realização deste trabalho, ele não visou a criar um método de ensino de piano, e sim deixar registradas suas experiências como professor deste instrumento, do gesto de transmitir para seus alunos as lições que recebeu de seus professores ou que aprendeu ao ler sobre o ensino de piano. Em Normas Pianísticas, ele relata suas práticas pedagógicas, que foram construídas ao longo de uma formação profissional que inicialmente tinha o objetivo de prepará-lo para uma carreira como músico instrumentista, mas que encontrou no ensino musical sua principal atuação.

De acordo com suas concepções sobre como deveria ser a iniciação musical, ele considerava que esta parte primária da formação deveria ser feita sem contato com o instrumento, sendo necessário primeiro que o aluno desenvolvesse as habilidades de leitura musical e que, após isso, poderia ser iniciado ao instrumento.

Ainda nos dias atuais, em pleno século XXI, essa prática é bastante tradicional no contexto do ensino e da aprendizagem da música. Apesar de terem outras formas de se desenvolver a habilidade da leitura escrita da música, como por exemplo, a de se aprender já no instrumento, e não sem ele, há lugares que desenvolvem essa mesma iniciação pregada por Waldemar de Almeida e não concebem ser possível que o músico toque algum instrumento sem ter o conhecimento da leitura escrita da música e que, para desenvolver essa habilidade, deveria ser iniciado exclusivamente com as aulas de teoria musical; posteriormente aliar a esse conhecimento teórico a prática instrumental.

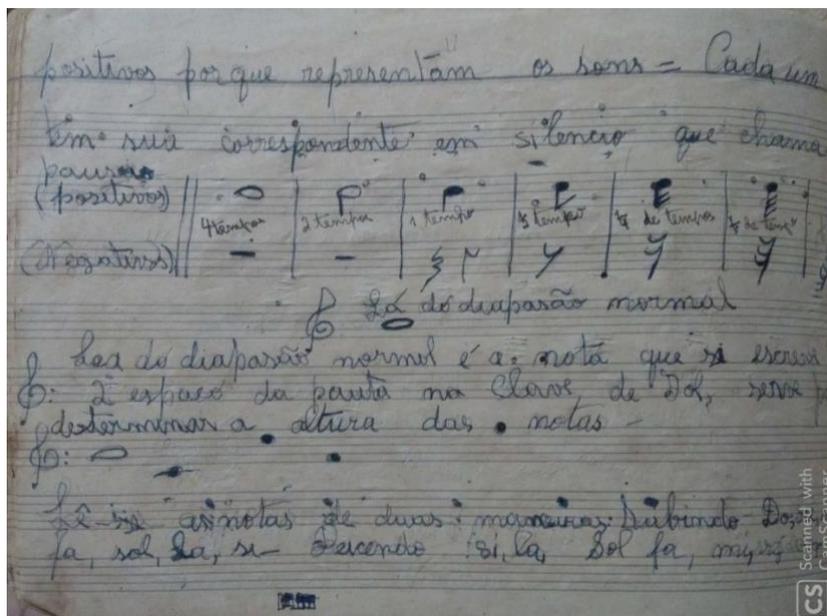
Fotografia 19 - Caderno de teoria musical pertencente a Cláudio Galvão, datado de 1947



Fonte: Galvão (2020).³⁷

³⁷ Acervo particular de Cláudio Galvão.

Fotografia 20 - Caderno de teoria musical pertencente a Cláudio Galvão



Fonte: Galvão (2020).

As Fotografias 20 e 21 foram retiradas do caderno de teoria musical de Cláudio Galvão. As imagens do caderno datam de 1947, ano em que Cláudio foi aluno particular da professora Lélia Petrovich, que havia sido aluno de piano de Waldemar de Almeida no IMRN. Antes de iniciar seus estudos de piano, ele teve aulas de teoria musical com a professora. Seguindo os exemplos de Waldemar de Almeida (1940, p. 30), que dizia “estude-se primeiramente música³⁸ e tome-se depois a liberdade de escolher o aparelho registrador dos sons”, Lélia também seguia esta prática pedagógica no seu ensino.

Tendo em vista que neste período era difícil o acesso aos materiais didáticos para o ensino, a professora Lélia seguia a cartilha de escrever os conteúdos no caderno dos alunos. É dela a letra que aparece nas imagens. Na primeira mostra, a função de um dos elementos fundamentais para a leitura de uma partitura que são as Claves. Dentro da linguagem musical escrita, as Claves são responsáveis por dar nomes às notas musicais. Na primeira imagem, a professora está trabalhando apenas com a Clave de Sol, que normalmente é a primeira Clave trabalhada na prática do piano. A partir deste registro, percebemos o quão iniciante era o aluno Cláudio Galvão neste período, pois ainda não havia iniciado os estudos na Clave de Fá. A

³⁸ Waldemar está se referindo ao estudo para o desenvolvimento da habilidade da leitura musical escrita na partitura. Esta era uma habilidade primordial para sua prática de ensino, pois os estudos técnicos e peças musicais utilizadas por ele nas aulas estavam escritos nas partituras.

habilidade de ler ambas as Claves é elemento básico na formação do pianista que se propõe a trabalhar com a linguagem escrita da música.

Já na Fotografia 21, Lélia está trabalhando com as Figuras de Valor, explicando a grafia de cada figura e os valores correspondentes a cada uma delas, mostrando também as respectivas Pausas de cada figura, responsáveis pelo silêncio. Desse modo, temos a complementação dos conteúdos trabalhados na primeira figura, pois para a leitura de uma partitura, faz-se necessário aprender tanto os nomes das notas através da compreensão da função das Claves, quanto o valor destinado para cada nota, a partir do conhecimento dessas figuras de valor presentes na Fotografia 21.

Como esta era uma realidade de aula particular de música, a professora acabava desempenhando o papel de ensinar tanto a teoria musical quanto a prática instrumental. Vale salientar que a mesma Lélia Petrovich foi também professora de Piano do IMRN, conforme vimos na subseção 3.2 deste trabalho. No IMRN, havia professoras responsáveis pela preparação inicial dos alunos que entravam sem as habilidades da leitura musical escrita, mas os professores de instrumento também atuavam nas aulas de Teoria Musical e Solfejo, porém em um nível de conhecimento mais avançado do que percebemos nas Fotografias 20 e 21 do caderno de teoria de Cláudio Galvão.

Ainda no desenrolar de sua prática pedagógica, Waldemar de Almeida (1940) orienta que, mesmo após o aluno conseguir os conhecimentos necessários para a leitura de uma partitura musical, o início dos estudos, seja de um exercício ou de uma obra musical, não deveria ser realizado já com a prática instrumental. Para ele, uma fase anterior, mas não menos importante, deveria ser a apreciação musical da obra ou exercício a partir do contato visual com a partitura, da análise, da observação dos trechos que precisariam de mais cuidados. Segundo ele, “o início do estudo de um exercício ou de uma peça deve começar à escrivantina, num banco de jardim ou em qualquer parte, menos ao piano” (ALMEIDA, 1940, p. 54)

Passo seguinte a este, era a prática do instrumento. Também para este momento, o professor orientava que seus alunos precisavam começar o estudo em andamento lento e, aos poucos, ir acelerando o andamento até que se conseguisse chegar ao objetivo, que era a execução na velocidade que, em muitos casos, está indicada na própria partitura. Este modo de preparação de um exercício ou peça nem sempre é absorvido, e alguns músicos acabam realizando seus estudos iniciais já em andamentos rápidos. Na ótica do ensino de Waldemar de Almeida, esta maneira de estudar não favorecia uma boa preparação, pois não se dava a devida dedicação aos detalhes, muitas vezes, imperceptíveis em execuções rápidas.

Toda esta preparação, desde a leitura da partitura com vistas a uma análise geral, passando pela prática instrumental em andamento lento, sendo aumentado gradativamente, era denominada por Waldemar de Almeida (1940, p. 65) de “parte mecânica” e, vencida toda esta parte, entrava em cena outro fator julgado por ele como fundamental para a formação de um músico, a artísticidade. A técnica perfeita deveria estar agora a serviço da sensibilidade, da emoção e da expressão musical particular de cada músico. Julgava que se a preparação não passasse por esses estágios da “parte mecânica”, e que se ela não fosse bem realizada, a parte artística estaria comprometida, pois seria difícil conseguir transmitir emoção, sensibilidade e expressão de algo de que não se tem o domínio técnico.

Na Fotografia 22, vemos a primeira página da partitura de uma obra para piano intitulada Conde de Luxemburgo do compositor F. Lehar.

Fotografia 21 - Partitura musical que pertenceu a Waldemar de Almeida



Fonte: Galvão (2020).

Esta partitura pertenceu a Waldemar de Almeida e foi deixada por ele com uma aluna, que, por sua vez, ao atuar como professora de piano, também a repassou para outra aluna. Esta última era mãe de Cláudio Galvão, proprietário da versão original da partitura. Sobre esta e outras partituras que chegaram até sua posse, Galvão (2015) explica:

Minha mãe era pianista. Estudou piano com Maria Dantas, irmã de Iracema Dantas, alunas de Waldemar de Almeida. Maria esteve presente em várias audições do Curso Waldemar de Almeida. Desse tempo, ainda guardo um álbum encadernado com peças para piano de diversos autores, com a assinatura de seu proprietário, Waldemar de Almeida (GALVÃO, 2015, p. 9).

A assinatura está localizada na parte superior esquerda da partitura, acompanhada de uma data, com registro de 1919. Este possivelmente foi o ano em que Waldemar comprou esta partitura, pois neste período ele ainda estava realizando seus estudos de piano em Natal-RN, viajando apenas em 1921 para dar seguimento à sua formação no Rio de Janeiro. Para deixar o registro como pertencente a ele deixou sua assinatura, já que não detinha de um carimbo como o que está localizado acima na partitura, e pertencia à loja Casa Natal, que, como informado no carimbo, vendia Métodos musicais para todos os instrumentos e ficava situada na Avenida Tavares de Lyra, 5, em Natal-RN.

De acordo com a prática pedagógica de Waldemar, partituras como esta da Fotografia 22 deveriam servir como elemento importante na preparação de uma apresentação, de sorte que era possível, durante os estudos, analisar a obra e fazer anotações. Mas, segundo ele, o músico não deveria ficar preso apenas ao registro escrito da música, e sim desenvolver a habilidade de tocar de memória. Esta prática de memorizar uma música era a condição principal para quem almejasse uma perfeita exibição em público, algo que precisava “ocupar imediatamente a atenção de todo aquele que aspire um lugar de destaque na carreira solista” (WALDEMAR DE ALMEIDA, 1940, p. 78).

Outro fator importante considerado por ele para a formação de um músico era o hábito de tocar em público. Antes da subida, como responsável por apresentar um concerto, era preciso fazer-se ouvir constantemente, entre amigos, em reuniões familiares em festas e em audições públicas.

Entendendo ser a audição pública um penúltimo passo para se chegar a um concerto como solista, Waldemar fez disto algo muito presente em sua prática pedagógica, desde sua atuação como professor, no seu próprio curso, até nas práticas do IMRN. Entre os anos de 1930 e 1951, ele realizou com os alunos e alunas do seu Curso Waldemar de Almeida cento e duas

(102) audições em diversos espaços de apresentações públicas, ou nas casas dos próprios alunos, em Natal-RN. (GALVÃO, 2015)

Se esta prática era considerada importante para a formação do músico, ele também a aplicou no IMRN, fazendo audições com os alunos, agora não apenas de piano, como era o seu curso, mas envolvendo também estudantes de outros instrumentos. Desse modo, ele estava aplicando no IMRN aquilo que Franco (2012) compreende como uma prática pedagógica deliberada, fazendo aquilo que partia da sua compreensão ser aplicado também por outros professores da instituição.

Percebemos este fato quando analisamos o registro feito por Galvão (2015) de uma apresentação realizada pelos alunos do IMRN em setembro de 1943, quando:

[...] seus alunos apresentaram, no dia 29, em suas dependências, o “Exercício do Mês”. Anunciados pela professora Dulce Wanderley, tocaram os alunos de piano do 1º ano preparatório Nieli Coelho Leal, Elza Coelho, Marise Nesi e Jaira Duarte; do 2º preparatório, Edi Fernandes e Virgínia Fiuza; do 1º ano seriado, Onier Soares, Nara de Oliveira, Irma Terezinha Galvão, Irani Moura, Júlia Pegado Cortez, Maria Nesi e Aglaia Garcia; do 7º ano seriado, Maria Bezerra de Melo, Ethel Mandel e, do 9º ano seriado, Leda Ayres de Melo. Apresentaram-se, ainda, alunos de violino do professor José Monteiro Galvão: *Moisés Mandel*, acompanhado por *Ethel Mandel*, *Elme Garcia*, acompanhado por *Aglaia Garcia*, *Carmela Blatmann*, acompanhada por *Ziva Blatmann* e *Donaldo Garcia*, acompanhado por *Aglaia Garcia*. (GALVÃO, 2015, p. 326, Grifos nosso)

No anúncio dos alunos que se apresentaram, temos, além dos que estudavam piano na instituição e que estavam em estágios variados, indo desde o 1º ano preparatório até o 9º ano seriado – o que demonstra o valor dado para a instituição a esta prática de se apresentar em público -, também alunos de violino do professor José Monteiro Galvão, integrando também seus alunos a este hábito. Um fato importante de observar na apresentação dos alunos de violino é que, por se tratar de um instrumento melódico, tinham o acompanhamento de outro aluno ao piano. Nesta apresentação, todos os quatro duetos formados por piano e violino eram constituídos de irmãos, e em apenas um deles há a presença de uma aluna tocando violino.

Este valor dado pelas famílias da época para o aprendizado musical de seus filhos não era uma realidade apenas local. Ao realizar um estudo sobre as configurações socioculturais de alunos e professores no Conservatório Musical da cidade de São Carlos-SP, fundado em 1947, Amato (2005, p. 30) relata que:

O entendimento do sucesso do Conservatório pode ser visto pela vértice da cultura estabelecida àquela época, quando o prestígio era associado ao diploma agregado a outros saberes distintivos de valores sociais e, especialmente, familiares.

O interesse maior dessas famílias era de que os filhos aprendessem um instrumento para que pudessem realizar apresentações familiares nos encontros programados, bem como para as visitas que eram recebidas. Ao trazer as palavras de uma entrevistada durante a produção de seu trabalho, Amato (2005) nos mostra que esta questão da exibição era uma preocupação familiar como forma de pertencer a uma sociedade que ditava regras a serem cumpridas. Segundo afirma essa entrevistada, “O motivo de eu estudar piano era tocar para as visitas, esse era o valor cultural que tinha na época” (ENTREVISTADA 10, 2004 *apud* AMATO, 2005, p. 30). Sua irmã reitera essa tonalidade dentro da família quando relata que “Estudar piano era valor cultural, e esse valor me foi passado pela minha mãe e pelo meu pai. E era importante saber tocar piano. [...] existia moda de fazer visita e o centro de atenção era o piano” (ENTREVISTADA 11, 2004 *apud* AMATO, 2005, p. 30).

No IMRN também se tinha a presença de alunos que pertenciam a um mesmo grupo familiar. Um exemplo disso, além dos que aparecem na apresentação de setembro de 1943, foram as filhas do professor Severino Bezerra de Melo – que à época de fundação da instituição ocupava o cargo de Chefe do Departamento de Educação do Estado – Lygia Bezerra (homenageada por Waldemar de Almeida em sua obra *Valsa Nobre N.1*), Yara Bezerra, Marta Bezerra e Nany Bezerra. As três primeiras foram alunas de piano, conforme relata a própria Marta (MARTA [200?] *apud* BARBOSA, 2000, p. 46-47) “Lygia, Yara e eu fizemos o curso completo de piano no Instituto de Música do Rio Grande do Norte e chegamos a nos apresentar em recitais. Mas aí, eu casei, e esfriou toda a minha vocação musical”.

A quarta integrante da família, Nany Bezerra, optou por estudar outro instrumento, o violoncelo, e acabou não seguindo o mesmo rumo familiar que as irmãs. Nany decidiu seguir profissionalmente na música e, inclusive, atuou como professora de violoncelo no IMRN (conforme vimos na subseção 3.2). Ao deixar de lado a tradição familiar para dedicar-se à música, ela acabou tendo também que deixar o seio da família e mudar-se para Recife-PE, e posteriormente para o Rio de Janeiro-RJ, onde pôde ampliar os seus conhecimentos musicais na prática do violoncelo e encontrar também um espaço para sua atuação profissional, a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB).

É durante este período profissional no Rio de Janeiro-RJ que ela escreve uma carta para seu pai, informando que havia escolhido um pretendente para se casar, e queria receber do

pai a autorização para tal. Na resposta do Professor Severino Bezerra, ele deixa claro que, apesar de ser um valor familiar o aprendizado musical, ele o era com um intuito muito específico para as filhas, e apesar de ter sua atuação profissional na música, Nany havia escolhido um caminho contrário àquele que seu pai almejava.

Nany – Deus a abençoe.

Confesso que recebi, com a maior surpresa, a notícia de que foi portadora sua última carta. Sabe você muito bem que nunca pude dizer o que não sinto, nem a estranhos, nem à família e, por isso, digo-lhe aqui o que penso sobre sua resolução. Peço-lhe que não se magoe, sensível como você é a qualquer consideração que lhe faço, sempre levado por esse sentimentalismo, talvez exagerado, do qual nunca me libertei, principalmente quando a ele ligados os afetos da família. Em nome desse sentimentalismo e desse afeto, muito mais íntimo do que exterior, e por isso não muito compreendido, nunca foi do meu agrado o seu afastamento do seio da família, em nome da arte. Tenho procurado concordar com essa situação somente para vê-la feliz. Não há segredo nisso, pois o que seria a maior satisfação para mim era vê-las, todas as filhas, ao meu lado. Você escolheu e preferiu uma vida de sacrifício à tranquilidade do seu lar. Minha atitude, como pai, só podia ser a que assumi: não concordar com essa preferência, mas não me opor à sua felicidade, encontrada nesse sacrifício. Quanto a você pensar em casamento, nada há a admirar pois, como bem disse em sua carta, você é uma moça igual às outras. (O meu egoísmo de pai pensa às vezes que não.)

Não sei por que, entretanto, desejava que você escolhesse um patricio, um rio-grandense, uma pessoa conhecida sobre quem, e só por isso, não pairassem dúvidas quanto às nobres qualidades de um bom marido. Você naturalmente pensou muito nisso e acredito que o seu escolhido é um homem digno de ser seu esposo. E eu tive até essa impressão pelos termos sensatos e discretos de sua carta.

Estão longas as considerações e eu lhe devo dizer a palavra final sobre o assunto: não posso e não devo opor-me à sua felicidade. Tenho o dever, entretanto, de colher informações sobre a família do seu futuro noivo e as suas qualidades, muito embora acredite no que ele já disse, por que, repito, me impressionaram bem as palavras da carta que ele me escreveu.

Até lá, você e ele terão a paciência de esperar que lhes escreva em meu nome e da família, com a resolução que acredito, desde já, seja do contento dos dois. Transmita tudo quanto aqui fica dito ao seu escolhido e diga-lhe que, logo que cheguem as informações que pedi, lhe escreverei.

Um abraço para Consuelo. Lembranças a Antônia e muitas saudades, e a bênção afetuosa do seu pai e amigo.

Severino Bezerra

Natal-RN, 15/09/1953

(BEZERRA *apud* BARBOSA, 2000, p. 105-106)

Mesmo tendo vivenciado todo o rigor das práticas pedagógicas em música aplicadas por Waldemar de Almeida, que por seu turno também as levou para o IMRN, onde estudaram as filhas do professor Severino Bezerra, o que se percebe é que esta formação se dedicava muito mais a uma questão social do que profissional. Segundo Pereira (2013, p. 61), “A concepção predominante do ensino de música, nesse período, visava à preparação do músico instrumentista como expectativa de formação integral e como requisito de adequação social”.

Neste mesmo sentido, Amato (2007) relata que os conservatórios eram espaços especializados em ensino de música com uma tradicional influência europeia. Para a autora, os conservatórios “revelavam como objetivo, durante toda sua existência, a qualidade performática de seus alunos, privilegiando uma técnica requintada para a interpretação do repertório de grandes mestres da música erudita” (AMATO, 2007, p. 89).

Mesmo não tendo em sua denominação o título de conservatório, as Práticas Pedagógicas do IMRN situavam-no como espaço semelhante, diferindo apenas pela substituição da palavra Conservatório por Instituto. Essas práticas eram ancoradas em uma abordagem tecnicista do ensino e da aprendizagem musical, tendo como pilares a prática de exercícios técnicos, a leitura escrita da música como parte fundamental da formação e a música erudita europeia vista como alta cultura musical.

Este alto valor dado para a música europeia no IMRN é percebido no programa de um recital individual realizado por uma aluna chamada Glória Sigaud, em 6 de junho de 1936.

1ª parte

L. Beethoven: “Sonata” *opus* 57 n. 23, Apassionata

2ª parte

F. Chopin: “Prelúdio” n. 17, “Estudo” *opus* 25 n. 7, “Noturno” *opus* 15 n. 2, “Valsa” *opus* n. 3, “Balada” em sol menor

3ª parte

Francisco Mignone: “Cateretê”

Alberto Nepomuceno: “Noturno”

F. Mendelssohn: “Rondo Caprichoso”

M. Moszkowsky: “Valsa” *opus* 34 (GALVÃO, 2015, p. 245)

Ainda que tenhamos neste programa a presença de dois compositores brasileiros, Francisco Mignone (1897-1986) e Alberto Nepomuceno (1864-1920), a predominância maior é de compositores europeus, com destaque para o polonês Frédéric Chopin (1810-1849), que teve cinco (5) obras apresentadas. Para Arroyo (2001), as práticas pedagógicas dos conservatórios de música do Brasil guardavam vínculos com a cultura da música erudita europeia, não apenas pela origem desse tipo de instituição de ensino musical, que se deu neste continente no século XVIII, mas pela superioridade vista daquela cultura musical sobre outras.

Essas práticas foram denominadas por Pereira (2013, p. 149) de *habitus* conservatorial. O autor compreende o *habitus* conservatorial como algo típico e ideal das “modalidades de valoração musical que organizam as práticas de seleção e distribuição de conhecimento musical”, abrangendo também a concepção da formação do professor de música que deveria, nas suas práticas pedagógicas, ter este mesmo esquema de valoração, reconhecendo a música erudita ocidental como alta cultura musical.

Esse *habitus* conservatorial preconiza a exclusão da música popular, da música de massa, da música cotidiana na perspectiva de conhecimentos dignos de se dedicar atenção. Pereira (2013, p. 156) diz que estas práticas dificultam a compreensão da música como fenômeno social, pois não possibilitam “[...] o desenvolvimento de uma crítica individual sobre as músicas às quais os indivíduos têm acesso”. Essa incorporação das práticas nos agentes se dá ao longo do contato que eles têm com a instituição, e pela objetivação de sua ideologia, realizada através de suas práticas pedagógicas e de seu currículo.

E, desse modo, por meio de uma prática pedagógica e de um currículo que não abriam espaço para a prática e a vivência da música popular, ou de massa, ou ainda dos diferente tipos de música que faziam parte do cotidiano de toda sociedade natalense, o IMRN desempenhou o seu papel de formação musical dedicando esta nobre função às crianças e aos jovens da sociedade natalense. Nobre também pela visão do ensino da música de tradição europeia, valorizada não apenas por parte da sociedade local, mas também pelos próprios professores do IMRN, como Waldemar de Almeida, que ao compor a Valsa Nobre N.1 e dedicá-la à sua aluna Lygia Bezerra de Melo, assim caracterizou a obra:

Esta paisagem lembra a magnificência do Castelo de Versailles nos suntuosos bailes de Luiz XV. O quadro é fixado no momento em que os elegantes pares em requintes de galantesa, empoados cavalheiros fazendo das mãos ninhos para os delicados dedos das damas davam os últimos volteios ao som da *Valsa Nobre*, dirigida pelo regente da corte. Só uma parte, a última se faz ouvir. Fim de cena de rara imponência. (ALMEIDA, 1938, p. 2, grifo do autor)

Nestas palavras de Waldemar de Almeida (1938) e nos elementos presentes na composição e dedicação da Valsa Nobre n. 1, percebemos de maneira muito distinta as características das Práticas Pedagógicas do IMRN discutidas nesta subseção. Pelo registro musical escrito de sua composição, pelo alto valor dado à cultura musical da Europa, utilizando-se de um cenário da realeza francesa, e da relação próxima com seus alunos, ao dedicar uma obra vista por ele como de tamanho simbolismo para uma de suas alunas na instituição.

Diante disso, podemos dizer que o IMRN realizou, durante seu período de funcionamento entre os anos de 1933 e 1961, uma formação musical estritamente alinhada com aquela que era realizada por outras instituições especializadas no ensino de instrumento musical no Brasil. Funcionou como espaço institucionalizado e público, tendo o estado como seu principal mantenedor por meio das subvenções a eles dedicadas e, apesar de não se denominar como Conservatório Musical, foi uma instituição que funcionou baseada nas mesmas práticas pedagógicas adotadas pelos Conservatórios Brasileiros, que por seu turno alinhavam-se com os espaços dedicados a este tipo de formação na Europa.

Pelo decreto de criação (RIO GRANDE DO NORTE, 1933, p. 144), o IMRN tinha finalidades a serem cumpridas durante seu desenvolvimento. De acordo com exposto neste trabalho, algumas destas finalidades foram cumpridas a contento, como a divulgação do ensino teórico e prático da música. Outras não foram realizadas, como a criação de uma orquestra na instituição. Também algumas finalidades executadas cumpriram seus objetivos de maneira parcial, como a de “ensinar a admirar a música verdadeiramente brasileira, ouvindo e estudando composições de autores preferencialmente nacionais”, pois, apesar de terem sido estudados compositores nacionais, suas obras, em grande parte, tinham as mesmas características da música europeia, como a Valsa Nobre N.1 de Waldemar de Almeida.

Porém a finalidade que consideramos mais importante, sob o ponto de vista social, acabou não conseguindo surtir o efeito esperado na criação da instituição, que era a de fazer com que o ensino da música fosse acessível a todas as classes sociais. Apesar de algumas intenções terem sido direcionadas para isso, como valores mais baixos para taxa de matrícula e reserva de vagas para quem não pudesse pagá-la, a prática de um instrumento musical à época ainda era algo considerado como pertencente a uma classe social mais elevada, pelo fato de que a aquisição de um instrumento demandava um valor financeiro alto, principalmente em se tratando do piano, que foi o instrumento que teve o maior número de alunos na instituição.

Mesmo sendo o único espaço institucionalizado e especializado em ensino de música na cidade de Natal-RN, o IMRN acabou sendo procurado muito mais para atender a um desejo dos pais e mães das crianças e jovens da sociedade da época, que viam no aprendizado musical um valor cultural importante para a formação de seus filhos, mas que não o queriam para um futuro profissional. Mesmo assim, a instituição funcionou como espaço inicial de aprendizado musical para outros que desejaram e seguiram sua atuação profissional na música, a exemplo de Oriano de Almeida, Aldo Parisot e Nany Bezerra, dentre outros que por lá passaram e, após seguirem seus caminhos profissionais distintos, deixaram seus nomes marcados na história da música – e da educação profissional em música – do Rio Grande do Norte.

5 FINALE

Este trabalho teve como objetivo analisar a formação profissional em música realizada pelo Instituto de Música do Rio Grande Norte entre os anos de 1933 e 1961. Como tema principal, estão os aspectos concernentes às práticas pedagógicas dessa instituição que, durante o período estudado, configurou-se como único espaço institucionalizado e especializado em ensino de música da cidade de Natal-RN. Observamos que esse Instituto de Música se inseriu em um cenário nacional de escolas caracterizadas pelo ensino formal de música, os Conservatórios. Tendo o primeiro conservatório iniciado suas atividades no Brasil na cidade do Rio de Janeiro-RJ (capital do país à época), em fins do século XIX, é no início do século XX que eles começam a atingir outros estados e cidades, iniciando pelos mais próximos da capital, chegando até as regiões Norte e Nordeste, onde se situou o IMRN.

Durante a realização deste trabalho, dois (2) grandes desafios se materializaram e nos proporcionaram viver a experiência de uma pesquisa e escrita muito particular. O primeiro foi o fato de não termos conseguido acesso às fontes primárias dos registros do IMRN, pois não foi possível descobrir onde elas ficaram guardadas. O segundo desafio foi a realização deste trabalho em meio à pandemia da COVID-19 que, a partir de março de 2020, foi tomando enormes proporções no Brasil, fazendo com que muitos espaços públicos fechassem suas portas para as visitas, colocando as pessoas em situação de distanciamento social.

Além de toda complicação causada pela escrita de um trabalho acompanhada pelo abalo psicológico desencadeado pela visualização de um cenário de crise sanitária jamais vivenciada por nós, estávamos também diante da impossibilidade de ir aos arquivos públicos físicos, restando-nos apenas os acervos digitais e pessoais para consulta. No tocante às fontes digitais, foi a partir de pesquisas realizadas na Hemeroteca da Biblioteca Nacional que encontramos fontes impressas como jornais e revistas, que circularam na época e vincularam informações concernentes ao IMRN. Fundamental para a realização deste trabalho foi a disponibilização, por parte do Professor Cláudio Galvão, de fontes que fazem parte de seu acervo pessoal, como as edições da revista Som, e também a leitura de seu livro O nosso maestro: biografia de Waldemar de Almeida (GALVÃO, 2015). Por intermédio da utilização das fontes digitais e impressas, mesmo não sendo fontes primárias, tornou-se possível encontrar informações sobre a institucionalização, o funcionamento, a formação dos professores e o Programa de Ensino do IMRN.

O IMRN iniciou suas atividades no ano de 1933 em meio à realidade local de uma cidade que, desde o início do século XX, vivenciava a modernidade. Ela, que adentrava no

espaço social, com a chegada do telefone e do bonde elétrico, com a construção de prédios públicos, praças e de novas avenidas, e no meio cultural, com a inauguração do Teatro Carlos Gomes em 1904 e a chegada do cinema mudo. Para uma cidade que vivia essa experiência de modernização, tornou-se latente a necessidade de ter um espaço que pudesse educar para a música os jovens da sociedade.

Ainda que não houvesse na cidade de Natal-RN muitos espaços onde os músicos pudessem atuar profissionalmente, o IMRN funcionou por vinte e oito (22) anos como espaço de formação profissional em música, preparando seus alunos tanto para atender a uma necessidade mais voltada para o aspecto social da prática musical, quanto para exercerem uma carreira profissional na música, tendo que, para isso, em muitos casos, migrarem para outras cidades como Recife-PE e Rio de Janeiro-RJ, onde a realidade do cenário musical favorecia ter mais espaços de atuação e formação.

Outros movimentos de valorização da música também aconteceram na cidade em período concomitante ao de atuação do IMRN, como a criação da Sociedade de Cultura Musical e da revista *Som*, ambas na década de 1930. A Sociedade de Cultura Musical, dentre outras atividades, realizou diversas apresentações musicais na cidade trazendo músicos convidados de outros estados e países. Outra ação importante foi a criação da revista *Som*, que no início de suas atividades pertencia à Sociedade de Cultura Musical em tela. A revista era utilizada para diversas atividades musicais, como publicação de artigos e palestras que tratavam da vida e da obra de compositores nacionais e internacionais, divulgação de apresentações musicais que já haviam acontecido ou que ainda iriam acontecer, e a parceria com o IMRN, divulgando, em suas edições, a relação dos professores que atuavam na instituição e o resultado dos exames que os alunos haviam realizado.

Todo este cenário de crescimento musical proporcionado pela formação ofertada no IMRN, possivelmente contribuiu para a criação de uma Escola de Música vinculada à Universidade do Rio Grande do Norte, em 1962, um ano após o IMRN encerrar suas atividades. Essa escola iniciada em 1962 é atualmente a Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Assim consideramos ser o IMRN a instituição precursora desta que atualmente oferta formação profissional para os músicos do Rio Grande do Norte.

A formação musical do IMRN era baseada em uma Prática Pedagógica voltada para o ensino da música de tradição europeia, inspirada nas práticas de ensino dos conservatórios europeus, o *habitus* conservatorial. Nesse tipo de ensino, a formação instrumental visava a uma performance musical virtuosística, em que não havia valor para o músico que não desenvolvesse a habilidade de leitura da linguagem escrita da música. Outra característica marcante da prática

nesses espaços especializados em ensino musical e, por conseguinte, o IMRN, era a desvalorização da música de tradição popular, da música das massas, pertencente às camadas mais desfavorecidas da população.

Isso demarca o caráter da classe que era atendida pelo IMRN. Apesar de haver indicações no Regulamento do IMRN da oferta de matrículas para alunos que não poderiam pagar os valores referentes à taxa de matrícula no curso e nas disciplinas, não foi a questão financeira envolvida nessas taxas que distanciou os mais pobres do acesso ao estudo da música. O que de fato causou esse distanciamento foi o caráter de nobreza dedicado à prática de um instrumento que deveria ser aceito pela sociedade, que prestigiaria as apresentações musicais tanto nos momentos mais restritos realizados pelas próprias famílias dos alunos, quanto em momentos abertos ao público geral, que aconteceram em ambientes como o Teatro Carlos Gomes e o Aero Clube de Natal, por exemplo. Instrumentos como o piano não eram de fácil acesso para qualquer aluno que quisesse estudar. Para tê-lo em casa, deveria se gastar um valor alto e certamente não eram muitas as famílias que tinham recursos financeiros para a compra de um piano.

Apesar de toda a dedicação dos professores do IMRN e das qualificadas Práticas Pedagógicas da instituição, que visavam a preparar os alunos para realizarem performance musical de elevado nível técnico de execução, que pôde ser percebido via programas das apresentações públicas realizadas pelos discentes, a música e a prática instrumental não eram vistas pela maioria das famílias como algo que pudesse garantir um futuro profissional para seus filhos, especialmente para as meninas. Para elas, a prática de um instrumento musical – especialmente o piano – era vista muito mais como um valor na formação cultural, do mesmo modo que o aprendizado de um outro idioma, como o francês.

Apesar disso, no IMRN a atuação das mulheres teve um grande destaque e foi de fundamental importância para que a instituição conseguisse desenvolver suas atividades. Mulheres que atuaram profissionalmente no próprio IMRN como professoras adjuntas, bem como ensinando Teoria Musical, Solfejo, Piano e Violoncelo. Mulher como Lourdes Guilherme, que também foi, além de professora, diretora no momento em que Waldemar de Almeida deixou a cidade de Natal-RN e mudou-se para Recife-PE. Mulher como Nany Bezerra, que não aceitando o mesmo destino que tiveram suas irmãs, abandonando a prática instrumental para viverem o matrimônio, decidiu viver o seu sonho de ser uma profissional da música longe da sua terra natal, e, na vivência deste sonho, encontrou um companheiro para partilhar a vida e a música.

A relação dessas mulheres com o ensino da música no Rio Grande do Norte, dentro do período histórico analisado neste trabalho, e para além do *lucus* por nós analisado, necessita de pesquisas com maiores aprofundamentos teórico-metodológicos em torno da categoria do gênero e seus cruzamentos com a Educação Profissional em Música, algo que não foi possível fazermos por entender que o nosso objetivo apontava para um caminho mais específico, o das Práticas Pedagógicas do IMRN. Outra possibilidade de pesquisa que também emergiu a partir da escrita deste trabalho foi a importância de Waldemar de Almeida para o ensino formal da música em Natal-RN, desde o início das atividades do seu curso de ensino particular de piano, até sua atuação como primeiro diretor da atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e posterior aposentadoria do cargo. Certamente, uma investigação sobre a história da educação musical em Natal-RN precisa ser conectada à história do próprio Waldemar de Almeida, e isso exigiria categorias teóricas e estratégias metodológicas igualmente específicas.

Mas é com a certeza de que “enquanto a pesquisa é interminável, o texto deve ter um fim” (CERTAU, 1982, p. 93) que encerramos esta composição realizada a partir do encontro com elementos que nos permitiram contar um pouco da história do IMRN, construída aqui a partir de suas Práticas Pedagógicas. Após uma abertura e três movimentos, chegamos ao momento final, ao último acorde, executado com uma intensidade em volume forte, que traz a esperança de ter contribuído com a formação profissional em música no Rio Grande do Norte, por meio da compreensão de parte da história dessa formação que continua sendo escrita por diferentes atores e espaços.

REFERÊNCIAS

- BRASIL. Ministério do Turismo. Instituto Brasileiro de Museus. [Brasília]; Instituto Brasileiro de Museus, 2012. Disponível em: www.museus.gov.br/wpcontent/uploads/2012/06/PrimeiraMissaBR_VictorMeirelles.jpg. Acesso em: 11 agos. 2020.
- 8 CURIOSIDADES sobre a Semana de Arte Moderna que você não sabia. [S. l.]: ARTEREF, 14 fev, 2020. Disponível em: <https://arteref.com/movimentos/8-curiosidades-sobre-a-semana-de-arte-moderna-que-voce-nao-sabia/>. Acesso em: 22 set. 2020.
- A DIRETORIA **O Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 fev. 1940.
- ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural e sociedade**. Tradução de Juba Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e terra, 2002.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **O tecelão dos tempos: novos ensaios de teoria da História**. São Paulo: Intermeios, 2019.
- ALMEIDA, Waldemar de. **Normas Pianísticas**. Natal: Agência Potiguar, 1940.
- ALMEIDA, Waldemar de. **Valsa Nobre n. 1**. São Paulo: Vitalle, 1938. 1 Partitura.
- AMATO, Rita de Cássia Fucci. Educação pianística: o rigor pedagógico dos conservatórios. **Revista Música Hodie**, Goiania, v. 6, n. 1, p. 75-96, nov. 2007.
- AMATO, Rita de Cássia Fucci. Um estudo sobre a rede de configurações sócio-culturais do corpo docente e discente de um conservatório musical. **Revista Ictus**, Salvador, v. 6, n. 6, p. 29-40, dez. 2005.
- ANIVERSÁRIO do instituto de música. **O Diário de Natal**, Natal, 27 jan. 1953.
- ARQUIVO do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte, Natal (RN), Campus Natal-Central, 194?
- ARROYO, Margarete. Música popular em um conservatório de música. **Revista da ABEM**, v. 9, n. 6, p. 59-67, set 2001.
- AS AULAS de música no Instituto de Música. **O Diário de Natal**, Natal, 2 abr. 1952.
- AS SUBVENÇÕES. **A Ordem**, Natal, 29 jan. 1938.
- BARBOSA, Valdinha. **Nany, suíte em cinco movimentos para uma violoncelista**. Rio de Janeiro; Imprimatur, 2000.
- BARROS, José D'Assunção. **Fontes históricas: introdução aos seus usos historiográficos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019.
- BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte da era da sua reprodutibilidade técnica**. [S. l.]: 1955. Disponível em:

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4179833/mod_resource/content/1/A%20OBRA%20DE%20ARTE%20NA%20ERA%20DE%20SUA%20REPRODUTIBILIDADE%20TÉCNICA.pdf. Acesso em: 24 set. 2020.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BRASIL, Decreto nº 5.154 de 23 de julho de 2004. Regulamenta o § 2º do art. 36 e os arts. 39 a 41 da Lei nº 9.394 de 20 de dezembro de 1996. **Diário Oficial [da] Republica**, Brasília, DF, 26 jul. 2004. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/decreto/d5154.htm. Acesso em: 1 nov. 2019.

BRASIL. Decreto Federal 2.208 de 17 de abril de 1997. Regulamenta o §2º do art. 36 e os arts. 39 a 42 da Lei Federal nº 9.394/96, que estabelece as Diretrizes da Educação Nacional. *In*. BRASIL. Ministério da Educação. **Educação Profissional Legislação Básica**, Brasília: Ministério da Educação, 2001.

BRASIL. Educação Profissional: referenciais curriculares nacionais da educação profissional de nível técnico/ Área profissional: Artes. Ministério da Educação. Brasília: Ministério da Educação, 2000.

BRASIL. Lei 11.769 de 11 de agosto altera a lei 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. **Diário Oficial [da] Republica**, Brasília, DF, 19 agos. 2008. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/11769.htm. Acesso em: 17 agos. 2019.

BRASIL. Lei 13.278 2 de maio de 2016 altera o § 6º do art. 26 da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que fixa as diretrizes e bases da educação nacional, referente ao ensino da arte. **Diário Oficial [da] Republica**, Brasília, DF, 3 maio 2016. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2015-2018/2016/Lei/L13278.htm#ART1. Acesso em: 17 agos. 2019

BRASIL. Lei 5.692 de 11 de agosto de 1971 fixa diretrizes e bases para o ensino de 1º e 2º graus, e dá outras providências. **Diário Oficial [da] Republica**, Brasília, DF, 12 agos. 1971. Disponível em: <https://presrepublica.jusbrasil.com.br/legislacao/128525/lei-de-diretrizes-e-base-de-1971-lei-5692-71>. Acesso em: 17 agos. 2019.

BRASIL. Lei 9.394 de 20 de dezembro de 1996 estabelece as diretrizes e bases da Educação Nacional. **Diário Oficial [da] Republica**, Brasília, DF, 23 dez. 2003. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9394.htm. Acesso em: 17 agos. 2019.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Média e Tecnológica. **Parâmetros Curriculares Nacionais: ensino médio**. Brasília, Ministério da Educação, 2000. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/seb/arquivos/pdf/14_24.pdf. Acesso em: 29 out. 2019.

BRASIL. Resolução CNE/CEB 04/99. Institui as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Profissional de Nível Técnico. *In*. BRASIL. **Educação Profissional Legislação Básica**. Ministério da Educação, 2001.

CÂMARA, Leide. **Dicionário da música do Rio Grande do Norte**. Natal: Ed. do autor, 2001.

CASCUDO, Luis da Câmara. **História da cidade do Natal**. Natal: RN Econômico, 1999.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CIAVATTA, Maria. A historicidade da Pesquisa em Educação Profissional: questões teórico-metodológicas. In: **O trabalho docente e os caminhos do conhecimento: a historicidade da Educação Profissional**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

CIAVATTA, Maria. **Mediações históricas de trabalho e educação: gênese e disputas na formação dos trabalhadores (Rio de Janeiro, 1930-1960)**. Rio de Janeiro, Lamparina, CNPq, Faperj, 2009.

COELHO, Mayara Pacheco; SILVA, Marcos Vieira e MACHADO, Marília Novais da Mata. Mulheres na música: histórias que se cruzam. **Psicologia em Revista**, v. 23, n. 3, p. 840-859. Belo Horizonte, 2017.

CÔRO Orpheonico. Revista **Vida Doméstica**. Rio de Janeiro (RJ), ago. 1936

CURRICULUM. Revista **Som**, Natal, v. 1, n. 1, jul. 1936.

CURRICULUM. Revista **Som**, Natal, v. 2, n. 5, jul. 1937.

CURRICULUM. Revista **Som**, Natal, v. 2, n. 7, jan. 1938a.

CURRICULUM. Revista **Som**. Natal, v. 2, n. 8, abr. 1938b.

DIPLOMAÇÃO de alunas do instituto de música. **A Ordem**, Natal, 21 jun. 1940.

DIPLOMAÇÃO de alunas do instituto de música. **O Diário de Natal**, Natal, 28 jun, 1949.

FECHADO o instituto de música. **O Diário de Natal**, Natal, 15 maio 1961.

FÉLIX, Raquel Carmona Torres. **Educação Profissional técnica de nível médio em música: diálogos entre formação profissional e mundo do trabalho**. 2012. 133 f. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal da Paraíba; Centro de Comunicação Turismo e Artes, João Pessoa.

FILGUEIRA FILHO. **Ambiente**. Revista **Som**, Natal, v. 2, n. 7, jan. 1938.

FONTEARRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação**. 2. ed. São Paulo, UNESP; Rio de Janeiro, Funarte, 2008

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves, 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FRANCO, M. A. S. **Pedagogia e prática docente**. São Paulo: Cortez, 2012.

GALVÃO, Cláudio. Monsenhor Amâncio Ramalho, o nosso padre maestro. **Irmanados**: boletim informativo da Venerável Irmandade do Santíssimo Sacramento. Natal, setembro de 2020.

GALVÃO, Cláudio. **O céu era o limite**: Uma biografia de Oriano de Almeida. Natal, EDUFRN, 2010.

GALVÃO, Cláudio. O Memorial Oriano de Almeida. **Tribuna do Norte**, Natal, 26 jul. 2020. Disponível em: <http://www.tribunadonorte.com.br/noticia/o-memorial-oriano-de-almeida/485707>. Acesso em: 23 set. 2020.

GALVÃO, Cláudio. **O nosso maestro**: biografia de Waldemar de Almeida. Natal: EDUFRN, 2015.

GALVÃO, Cláudio. **Ora (direis) ouvir Cascudo!**: Câmara Cascudo e a música. Natal: Serviço Social do Comércio, 2016.

GALVÃO, Cláudio. **Teatro Carlos Gomes Teatro Alberto Maranhão**: 100 anos de arte e cultura. Natal: RN Econômico, 2005.

HEITOR, Luiz. **150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956.

INDICADOR profissional. Revista **Som**, Natal, v. 2, n. 6, out. 1937.

INDICADOR profissional. Revista **Som**, Natal, v. 4, n. 10, jan. 1939.

INSTITUTO de música do Rio Grande do Norte entrega de diplomas. **A Ordem**, Natal, 17 de julho de 1942.

INSTITUTO de Música do Rio Grande do Norte, resultado de Exame de 1936. Revista **Som**, Natal, v. 1, n. 3, dez. 1936.

INSTITUTO de música do Rio Grande do Norte. **A Ordem**, Natal, 28 de outubro de 1936.

INSTITUTO de música do Rio Grande do Norte. **Jornal do Recife**, Recife, abr. 1933.

KATER, Carlos Elias. **Música viva e H. J. Koellreuter**: movimentos em direção à modernidade. São Paulo, Musa Editora: Através, 2001.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**: dos primórdios ao início do séc. XX. 4. ed. Porto Alegre: Movimento, 1997.

MANFREDI, Sílvia M. **Educação profissional no Brasil**. São Paulo: Cortez, 2002.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 5. ed. ampl. e atual. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2000.

MARRONI, Fabiane Villela. Um estudo a partir da semiótica visual da pintura A primeira Missa no Brasil, de Victor Meirelles. **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 29-41, jan./abr. 2018. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/gearte>. Acesso em: 10 mar. 2020.

MEDEIROS NETA, Olivia Morais de; SILVA, Nina Maria. A professora Lourdes Guilherme e o Canto Orfeônico na Escola Industrial de Natal (1945-1968). **Educação e Formação**, Fortaleza, v. 2, n. 6, p. 153-164, set./dez. 2017.

NASCIDO. **Diário de notícias**. Rio de Janeiro, 4 jun. 1933.

NASCIMENTO, Alanderson M. F. do; LIMA NETO, Avelino Aldo de; MEDEIROS NETA Olivia Morais de. **Práticas Pedagógicas da Educação Profissional em Música no Rio Grande do Norte (1933-1962):** notas prévias de uma pesquisa. COLÓQUIO NACIONAL E COLÓQUIO INTERNACIONAL A PRODUÇÃO DO CONHECIMENTO EM EDUCAÇÃO PROFISSIONAL, 5., 2., 2019, Natal. Anais do 5º Colóquio Nacional e 2º Colóquio Internacional a Produção do Conhecimento em Educação Profissional: regressão social e resistência da classe trabalhadora. Natal: IFRN, 2019. Disponível em: <https://coloquioep.com.br/anais/trabalhos.html>. Acesso em: 26 nove. 2019.

NASCIMENTO, Francinaide de Lima Silva. **A escola normal de Natal:** Rio Grande do Norte, 1908-1971. Natal: Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte, 2018.

O GOVERNO do estado e o instituto de música. Revista **Som**, Natal, v. 4, n. 10, 1939.

O INSTITUTO de Música do Rio Grande do Norte instituiu o curso de violão. Revista **Som**, Natal, v. 12, n. 17, jul. 1948.

O MOVIMENTO artístico de Natal. **A Batalha**, Rio de Janeiro, 7 jan. 1937.

OS CONSERVATÓRIOS. **Revista da Semana**, [s. d] jul.1939

PALÁCIO do governo. **A Ordem**, Natal, 26 jan. 1939.

PENNA, Maura. **Música(s) e seu ensino**. 2. ed. rev. e ampl. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. **O ensino superior e as licenciaturas em música:** um retrato do habitus conservatorial nos documentos curriculares. Campo Grande: EDUFMS, 2013.

PINHEIRO, Carlos Sizenando Rossiter; PINHEIRO, Fred Sizenando Rossiter. **Natal do século XX:** memórias, fatos e fotos marcantes. Natal: 8 Editora, 2019.

PRIMEIRO concerto da pianista Nara de Oliveira. **O Diário de Natal**, Natal, 28 jun. 1950.

REABERTURA hoje das aulas do instituto de música. **O Diário de Natal**, Natal, 1 mar. 1952.

REGISTRO escolar. Revista **Som**, Natal, v. 1, n. 1, jul. 1936.

RIO GRANDE DO NORTE. **Decreto nº 176, de 31 de março de 1908.**

RIO GRANDE DO NORTE. **Decreto nº 425, de 31 de janeiro de 1933.**

SANTOS, Renato Marinho Brandão. **Entre a ordem e o progresso**: a escola de aprendizes artífices de Natal e a formação de cidadãos uteis (1909-1937). João Pessoa-PB: Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia da Paraíba, 2019.

SANTOS, Tarcísio Gurgel dos. **Belle Époque na esquina**: o que se passou na República das Letras Potiguar. Natal: Ed. do Autor, 2009.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do trabalho científico**. 24. ed. rev. e atual. São Paulo: Cortez, 2016.

SILVA, Nina Maria da Guia de Sousa. **Educação para os filhos dos outros**: trajetória histórica da escola industrial de Natal (1942-1968). João Pessoa: IFPB, 2019.

UM GESTO nobre. Revista **Som**, Natal, v. 12, n. 17, jul. 1948.

VIEIRA, Lia Braga. **A construção do professor de música**: o modelo conservatorial na formação e atuação do professor de música em Belém do Pará. Belém: Cejup, 2001.