

MÚSICA



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓSGRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

**“PEIXE VIVO”:
os primeiros Cursos de Extensão
da Escola de Música da
Universidade Federal do Rio de
Janeiro (1932- 1949)**

VALÉRIA GARCIA SOARES

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
OUTUBRO de 2021**

VALÉRIA GARCIA SOARES

“PEIXE VIVO”:

Os primeiros Cursos de Extensão da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1932-1949)

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre sob a orientação da Professora Dra. Inês de Almeida Rocha

Rio de Janeiro
2021

Catálogo informatizada pelo(a) autor(a)

G676 Garcia Soares, Valéria
"PEIXE VIVO": os primeiros Cursos de Extensão da
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de
Janeiro (1932- 1949) / Valéria Garcia Soares. --
Rio de Janeiro, 2021.
132

Orientadora: Inês de Almeida Rocha.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2021.

1. Escola de Música da UFRJ. 2. História e
Memória. 3. Cursos de Extensão em Música. 4. Acervos
Musicais. 5. História da Educação Musical. I. de
Almeida Rocha, Inês , orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

**“PEIXE VIVO”: os primeiros Cursos de Extensão da Escola de Música da
Universidade Federal do Rio de Janeiro (1932-1949)**

por

Valéria Garcia Soares

BANCA EXAMINADORA

INÊS DE ALMEIDA ROCHA

Prof.^a Dr.^a Inês de Almeida Rocha – orientadora

Martha Ulhoa

Prof.^a Dr.^a Martha Tupinambá Ulhoa

Ednardo Monte

Prof. Dr. Ednardo Monteiro Gonzaga do Monti

Conceito: **APROVADO**

OUTUBRO de 2021

Dedico este trabalho à minha mãe como resposta de Deus às suas orações. Quando, aos 12 anos de idade, impedida de estudar e forçada a trabalhar por conta da cor de sua pele e condição social, pediu a Deus que lhe “concedesse a graça”, e que no futuro, fizesse de suas filhas professoras.

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa foi parcialmente financiada pela CAPES, portanto agradeço aos contribuintes e ao governo federal que possibilitaram realizá-la com maior tempo disponível.

Agradeço à minha orientadora Inês Rocha pelo acompanhamento e motivação; aos professores Ednardo Monteiro e Martha Ulhôa que participaram das bancas com apontamentos valiosos; aos professores Luciana Requião, José Alberto Salgado, Carole Gubernikoff, Maya Suemi, novamente Inês Rocha, Martha Ulhôa e todos os professores da linha pelo aprendizado - as disciplinas me transformaram como musicista e me abriram um novo caminho como pesquisadora.

Agradeço às minhas queridas colegas Clara Albuquerque e Milena Arca Nunes pelo companheirismo e apoio antes e durante o desenvolvimento deste trabalho.

Agradeço à queridíssima Cris pelas interessantes conversas sobre sua experiência na secretaria dos Cursos de Extensão em Música da Escola de Música da UFRJ, que incentivaram e alimentaram o interesse pelo desenvolvimento da pesquisa por essa história.

Agradeço à Maria Teresa Moura a qual atenciosamente contribuiu com dados acerca de Nayde Jaguaribe Alencar de Sá Pereira, dessa forma, ajudando a responder algumas das lacunas apresentadas no desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço à minha mãe, às minhas irmãs, família, amigos e colegas pelo apoio e pela torcida a favor.

Agradeço a Deus pela vida e por me proporcionar todos os momentos especiais e difíceis que me moldaram para transformação, não somente de crescimento profissional, mas como um ser humano melhor. Por me apresentar todas as pessoas valiosas citadas anteriormente e todas as outras não mencionadas nesse momento, mas que, para mim, são caras.

Enfim, agradeço a Deus porque “os Teus olhos viram o meu corpo ainda sem forma, e no Teu livro, todas estas coisas foram escritas quando nenhuma delas havia”. Sl. 139. 16

“Nossa razão primordial para estudar história é, espero, a mesma pela qual os melhores intelectos estudam qualquer coisa: porque temos uma paixão por entender coisas, porque estamos intrigados [...]”.
(Kerman, 1987)

RESUMO

Esta pesquisa estuda o processo histórico dos primeiros Cursos de Extensão da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a EM/UFRJ, através do registro do curso de Iniciação Musical de Antônio Sá Pereira (1888-1966). Desta forma, esse curso foi a bússola para a delimitação do período de abrangência do trabalho. Assim, foi formulado como objetivo geral: investigar como e por que foram criados os primeiros cursos de extensão em música na Escola de Música da UFRJ. Como fontes de pesquisa foram priorizadas notícias de jornais disponibilizadas em Hemerotecas digitais, documentos legislativos, vídeos de acervos pessoais e imagens disponíveis em acervos digitais. No primeiro capítulo as ideias de Le Goff (1990) acerca de história e memória foram trazidas para fundamentar os métodos de coleta de dados. Estas incluem fontes de arquivos e acervos físicos, pessoais e digitais que configuram parte da identidade nacional e foram essenciais nesse primeiro momento de reconstrução da história do objeto em questão. O segundo capítulo descreve e analisa os cursos de extensão universitária implementados na Instituição no período delimitado para a pesquisa (1932-1949). O terceiro e último capítulo, evidencia os elementos de matrizes culturais do repertório presente nas aulas, recitais e eventos desses cursos de extensão selecionados, relacionados aos posicionamentos estéticos e culturais dos seus organizadores e professores. Assim, percorreremos os primeiros dezessete dos quase noventa anos dos cursos de extensão universitária (1932-2021). Esse trabalho fomenta não somente a história de um segmento em uma Instituição como também elucida resultados da militância política, com o estabelecimento da extensão universitária no Brasil, preocupada, a princípio, em transformar a realidade cultural da sociedade no período de construção do que os intelectuais e artistas envolvidos compreendiam como identidade nacional. Como resultados da investigação temos que, os Cursos de Extensão da Escola de Música da UFRJ foram criados seguindo o objetivo de compor uma das ferramentas de construção da identidade nacional de acordo com o contexto e cenário do Brasil da época.

Palavras-chave: Escola de Música da UFRJ; História e Memória; Cursos de Extensão em Música; História da Educação Musical; Acervos Musicais.

ABSTRACT

This research studies the historical process of the first Extension Courses of the School of Music of the Federal University of Rio de Janeiro, EM/UFRJ, through the registration of the Musical Initiation course by Antônio Sá Pereira (1888-1966). In this way, this course was the compass for delimiting the period covered by the work. Thus, it was formulated as a general objective: to investigate how and why the first extension courses in music were created at the UFRJ School of Music. News from newspapers made available in digital newspapers, legislative documents, videos from personal collections and images available in digital collections were prioritized as research sources. In the first chapter, Le Goff's (1990) ideas about history and memory were brought to support the data collection methods. These include sources of archives and physical, personal and digital collections that form part of the national identity and were essential in this first moment of reconstruction of the history of the object in question. The second chapter describes and analyzes the university extension courses implemented at the Institution in the period defined for the research (1932-1949). The third and final chapter highlights the elements of cultural matrices of the repertoire present in the classes, recitals and events of these selected extension courses, related to the aesthetic and cultural positions of their organizers and teachers. Thus, we will cover the first seventeen of the almost ninety years of university extension courses (1932-2021). This work not only promotes the history of a segment in an Institution, but also elucidates the results of political militancy, with the establishment of university extension in Brazil, concerned, at first, with transforming the cultural reality of society in the period of construction of what intellectuals and artists involved understood as national identity. As a result of the investigation we have that the Extension Courses of the UFRJ School of Music were created following the objective of composing one of the tools for building national identity according to the context and scenario of Brazil at the time.

Keywords: Extension courses in music; School of Music at UFRJ; History and memory; History of Music Education; Musical Collections.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Recital dos alunos da turma de Iniciação Musical sob a regência da professora Kleide Pereira, 1980	22
Figura 2	Capa do material gravado em fita de rolo. Aula de Iniciação Musical da Prof ^a . Neusa França com alunos do 2º ano na Escola Nacional de Música	23
Figura 3	Fases dos Cursos de Extensão na EM/UFRJ centralizados no CIM de Sá Pereira	25
Figura 4	A Verdade, o Tempo e a História, 1797-1800, de Francisco de Goya (1746-1828). Óleo sobre a tela, 294 cm x 244 cm, Museu Nacional, Estocolmo	30
Figura 5	Quadro com os resultados da coleta do Acervo da BN Digital.....	43
Figura 6	Linha do tempo. Resultado da garimpagem virtual sobre os Cursos de Extensão em Música da UFRJ	44
Figura 7	Fachada do Teatro João Caetano depois da reforma na década de 1930.....	72
Figura 8	Performance das alunas do curso de Gymnastica Esthetica do Botafogo Futebol Clube, 1936 (sem som)	73
Figura 9	Antônio Sá Pereira e Liddy Chiaffarelli aplicando o teste da psicotécnica para um candidato no Conservatório Nacional de Música (atual CBM).....	83
Figura 10	Professora Nayde Sá Pereira aplicando o teste da psicotécnica para uma candidata na Escola Nacional de Música, 1940	85
Figura 11	Aula de Bandinha rítmica com a professora Nayde Sá Pereira	86
Figura 12	Na lateral do palco a professora Nayde Sá Pereira coordena a atividade com figuras musicais	87
Figura 13	Atividade de solfejo e alturas com a escada musical	88
Figura 14	Capa do material da gravação em fita cassete da música “Vozes da Floresta” interpretada pelo coro Barroso Netto	102
Figura 15	Início das melodias exemplificando a diferenciação dos tempos téticos e anacrústicos	110
Figura 16	Exercício n.49, melodia “Cai cai balão” do método Alegria das escolas	111
Figura 17	Instrumentos descritos como típicos brasileiros para uso na Bandinha rítmica...	115
Figura 18	Instrumentos descritos como típicos da orquestra sinfônica para uso na Bandinha rítmica	115
Figura 19	Arranjo de Nayde Sá Pereira para a Bandinha rítmica por imitação	117
Figura 20	Foto de Yvonne Madeline Adair, professora citada por Nayde como inspiração dos objetivos para a prática de Bandinha rítmica.....	118

Figura 21	Gravação da voz de Yvonne Adair em participação no musical “Gentlemen Prefer Blondes”: música “You Say You Care” com Eric Brotherson, 1950....	119
Figura 22	Capa do material em EP da gravação da Bandinha rítmica com os arranjos de Yvonne Adair	120
Figura 23	Registro da apresentação da Bandinha rítmica de Nayde na década de 1940	121

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Repertórios dos cursos Orfeão Infantil, Gymnastica Plástico-Rythmica, Canto Coral Barroso Netto e Iniciação Musical.....	94
Quadro 2	Conteúdo programático do curso de solfejo do método <i>Alegria das escolas</i>	106
Quadro 3	Algumas melodias folclóricas identificadas no método <i>Alegria das escolas</i>	109
Quadro 4	Organização do curso de prática de Bandinha rítmica apresentado por Nayde.....	113
Quadro 5	Repertório descrito por Nayde Sá Pereira para a Bandinha por imitação.....	116
Quadro 6	Material da Bandinha rítmica de Yvonne Adair.....	119

LISTA DE ABREVIATURA

- a.C - antes de Cristo
- ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música
- BAN - Biblioteca Alberto Nepomuceno
- BN Digital - Biblioteca Nacional Digital
- Capes - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- CBM - Conservatório Brasileiro de Música
- CES - Câmara de Educação Superior
- CIM - Curso de Iniciação Musical
- CMI - Curso de Musicalização Infantil
- CNE - Conselho Nacional de Educação
- CNM - Conservatório Nacional de Música
- DHM - Documentação e História da Música
- EM/UFRJ - Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
- E.N.M - Escola Nacional de Música
- GEPEAMUS- Grupo de Pesquisa Práticas de Ensino e Aprendizagem em Música
- HDB - Hemeroteca Digital Brasileira
- PIBID - Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência
- PPGM - Programa de Pós-Graduação em Música
- PR-5 - Pró- Reitoria de Extensão
- SIMPOM - Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música
- TDHM - Tópicos Especiais de Documentação e História da Música
- UNIRIO - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
- UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 PROCESSO DE INVESTIGAÇÃO DE MEMÓRIAS DO OBJETO	30
1.1 História, memória da Extensão Universitária da Escola de Música da UFRJ.....	30
1.2 Fontes de informação: Acervos	34
1.3 Revisão de Literatura	49
2 OS CURSOS DE EXTENSÃO EM MÚSICA DA EM-UFRJ: 1932 - 1949	52
2.1 A Reforma Universitária de 1931	52
2.2 Curso de Orfeão Infantil (ou Orpheão Infantil)	62
2.3 Curso de Iniciação Gymnastica Plástico-Rythmica ou Gymnastica Plástico-Musical	65
2.4 Curso de Iniciação Musical	75
2.5 Curso de História da Música, Estética Musical e Folclore Nacional	77
2.6 Canto coral Barroso Netto	79
2.7 Curso Pedagogia Musical e Canto Orfeônico	80
2.8 Curso de Iniciação Musical de Sá Pereira	81
3 CULTURA E REPERTÓRIO: A circulação de canções folclóricas e cívicas no repertório utilizados nos cursos de extensão	89
3.1 Repertórios musicais	91
3.2 Repertórios musicais na proposta de Fabiano Lozano	105
3.3 Repertórios musicais na proposta de Sá Pereira	112
3.4 A circulação de Práticas Musicais no modelo Bandinha Rítmica	118
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS	129

PERSONAGENS
(Professores dos primeiros Cursos de Extensão)



Vera Grabinska (1900-1986)



Pierre Michailowsky (1888- 1970)



**Oscar Lorenzo Fernandez
(1897-1948)**



**José Cândido de Andrade Muricy
(1895 1984)**



Joaquim A. Barrozo Netto (1881-1941)



Antônio de Sá Pereira (1888-1966)



Nayde J. A. Sá Pereira (1913-1976)

PERSONAGENS

(Destaques na análise dos dados coletados)



**Fabiano Lozano
(1886-1965)**



**Heitor Villa Lobos
(1887-1959)**



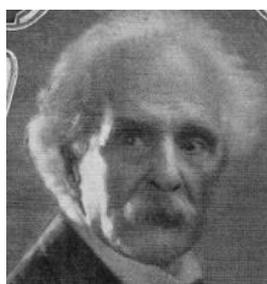
Getúlio Vargas (1882-1954)



**Mário de Andrade
(1893-1945)**



**Guilherme Fontainha
(1887-1970)**



**Oscar Guanabara
(1851-1937)**



**João Itiberê Cunha
(1870-1953)**

Introdução

Este trabalho aborda o processo de criação e desenvolvimento dos primeiros Cursos de Extensão em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EM/UFRJ). Essa Instituição foi criada em 1848 como Conservatório Imperial de Música pelo Decreto Imperial nº 238 de 27 de novembro de 1841. A partir de então sofreu pelo menos três mudanças até chegar a ser denominada como Escola de Música da UFRJ. Todas essas alterações foram advindas de processos de cunho político que buscavam a organização do ensino musical vinculado a ideais de civilização, progresso e patriotismo (AUGUSTO, 2018, p.74). Depois do Conservatório de Música (1848-1889), com o advento da Proclamação da República, a Instituição passa a ser intitulada como Instituto Nacional de Música (1890-1937). Segundo Antônio Augusto (2018), esse foi um período em que se tornou mais ávido, entre seus dirigentes, o desejo desse estabelecimento de ensino de música brasileira se equiparar ao modelo dos conservatórios europeus. Em 1937 muda para a denominação Escola Nacional de Música quando a Universidade do Rio de Janeiro passa a chamar-se Universidade do Brasil (1937-1965). E, finalmente em 1965, por força do Decreto nº. 4.759 do Governo Militar, passa-se a adotar a nomenclatura Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, mantida até os dias de hoje.

Atualmente a Instituição oferece cursos de formação em música em vários níveis, desde a musicalização infantil até a pós-graduação de acordo com as três bases acadêmicas que sustentam esses cursos: a extensão universitária, a graduação e a pós-graduação.

A modalidade de extensão universitária surgiu no Brasil com a Reforma Universitária em 1931, institucionalizando a função de mediar o diálogo entre universidade e comunidade. Nesse período inicial, somente a universidade, em um modelo vertical, estava na posição de oferecer saberes acadêmicos à comunidade, hoje vista como uma via de mão dupla com troca de saberes. Segundo Carbonari e Pereira (2007, p.24), “a extensão está relacionada ao processo de integração da [Instituição de Ensino Superior] (IES) ao contexto regional, na vinculação do ensino e da pesquisa às necessidades sociais da contribuição da universidade para o aprofundamento da cidadania”. Desse modo, na atualidade pensar a universidade dissociada das ações de extensão é quase impossível, principalmente depois da Resolução CNE/CES nº 7, de 18 de dezembro de 2018, estabelecendo que, 10% das ações nessa modalidade devem constar nos currículos dos cursos da graduação. Isso porque agora entende-se: a universidade e

comunidade estão intimamente ligadas à formação de saberes e desenvolvimento de conhecimento dos indivíduos.

É certo termos hoje o resultado das atividades de extensão universitária advindas de uma longa caminhada de luta e avanços nessa área a fim de que seja cumprida devidamente suas funções dentro da academia, juntamente com o ensino e a pesquisa. Dentre os motivos que dificultaram as ações extensionistas no meio acadêmico, aponta-se os problemas da organização da universidade desde a sua fundação, como destacado na seção *Educação e ensino* do *Jornal do Brasil* em 1933:

[título] O problema universitário. São do professor F. Laborian [sic], o inspirador e organizador dos cursos de extensão universitária, morto no desastre do avião *Santos Dumont*, em dezembro de 1928, estes magníficos conceitos sobre organização universitária: [...] criar uma universidade não é apenas reunir, em um agregado, diversas faculdades de ensino. Pôde-se, destarte, conseguir uma aproximação maior entre os professores das diversas escolas e entre os alunos (não é o caso do Rio de Janeiro, com a sua universidade apenas em rótulo, de fachada, para uso externo). Mas isso mesmo não basta. É imprescindível criar o *espírito universitário*. [...] Para isso, é essencial a extensão universitária, no sentido que ela vem sendo hoje compreendida por toda parte do mundo civilizado. Levar ao conhecimento do público o que se vem fazendo no mundo técnico, no campo da ciência, no domínio das artes e das letras; os trabalhos que estão em ordem do dia, as diretivas que se lhes dão'. (*Jornal do Brasil*, n., p., 12 ago. 1933, grifos do autor) ¹

A solução ou o ponto de saída para o problema apontado pelo organizador e inspirador dos cursos de extensão universitária, Ferdinando Labouriau² (1893-1928), como visto na nota do jornal, seriam as atividades de extensão universitária. Porém é possível perceber atividades com o objetivo assistencialista ou vertical quando entendemos que o conhecimento vem de cima para baixo (da universidade para a comunidade). No decorrer deste trabalho será possível perceber que assim foi desenvolvida e permaneceu por muitos anos.

A EM/UFRJ permanece atendendo a comunidade, dentre outras formas de extensão universitária, com os cursos de iniciação musical denominados atualmente como

¹ Para a transcrição das notícias foi utilizada a *Transcrição atualizada*, conforme ROCHA (2012, p.103-108) adotou em seu trabalho com correspondência de músicos e artistas. Nesse tipo de transcrição, atualiza-se a ortografia, completa-se termos que aparecem entre colchetes e são realizadas alterações visando tornar o texto mais acessível e mais fácil à compreensão do conteúdo do texto, muitas vezes dificultada pela grafia antiga. Os grifos originais das publicações ficaram mantidos em itálico.

² Natural de Niterói (RJ), foi engenheiro e importante defensor da criação de um plano nacional de educação. Como alguns intelectuais da época, acreditava na educação como fator de unidade nacional. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ferdinando_Labouriau

cursos de Musicalização Infantil -5 a 9 anos -, Básico infantil -10 a 14 anos -, Básico adulto e Intermediário - a partir de 15 anos. Esses cursos estão devidamente registrados como Cursos de Extensão em Música junto à Pró-Reitoria de Extensão da UFRJ (PR-5/UFRJ)³ em caráter permanente, e é justamente esse adjetivo que nos remete à ideia da existência de certa longevidade, motivando-nos ao desenvolvimento desta pesquisa.

Particularmente minha carreira acadêmica é marcada por ações extensionistas. Antes de ingressar na universidade já fazia parte do grupo porque o curso preparatório para o vestibular configurava um curso de extensão da Universidade Federal do Rio de Janeiro em parceria com a prefeitura de Nova Iguaçu, município de origem. Depois de ingressar na UFRJ, enquanto graduanda em música, participei como bolsista pela primeira vez de um projeto de extensão em música, promovido pela Capes: Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência, o PIBID. Nesse programa os licenciandos eram convocados a atuarem em escolas públicas da Prefeitura do Rio que mantinham convênio com a universidade, oferecendo oficinas de acordo com sua área e especialização. E, por último, mas não menos importante, conheci os Cursos de Extensão em Música da Escola de Música da UFRJ, devido à obrigatoriedade em cumprir parte da carga horária do estágio supervisionado. Assim, quando me candidatei como monitora, iniciou-se uma trajetória de descobertas do diálogo sobre música e extensão universitária. Experiências vividas enquanto lecionava em algumas turmas dos Cursos de Extensão em Música da UFRJ, fizeram-me perceber que esse diálogo com a universidade é, ao mesmo tempo, um orientador de inovação para as necessidades ao longo do tempo como também um agregador de valores acadêmicos e profissionais aos seus estudantes.

Nesse espaço da universidade, não somente agreguei conhecimento à minha prática docente como também percebi o fio alimentador entre comunidade e universidade sendo estabelecido por esse curso. Percebendo sua importância e que os valores dessa troca não eram recentes, procurei sobre a história de seu surgimento, ou seja, saber como tudo isso havia começado. Houve uma certa frustração porque não há registros claros sobre essa construção da extensão e, no próprio site da Escola de Música da UFRJ, na aba reservada às informações sobre esses cursos de extensão, os dados sobre seu início são

³ A Pró-Reitoria de Extensão (PR-5) é o órgão responsável pela gestão das ações de extensão realizadas pela UFRJ. Foi criada em 1985 com a denominação de Sub-Reitoria de Desenvolvimento e Extensão (SR-5). A partir de 2003 passou a ser denominada de Pró-Reitoria de Extensão. Tem por finalidade articular e integrar as ações de extensão dos diversos setores da Universidade. As ações de extensão têm como público majoritário e prioritário a comunidade externa à universidade. Estas ações são classificadas nas modalidades de Programas, Projetos, Cursos e Eventos. Fonte: <https://xn--extenso-2wa.ufrj.br/index.php/institucional>

totalmente confusos e desconexos. Nesse site consta a data de criação dos cursos de extensão em música da UFRJ como sendo 26 de fevereiro de 2010. Essa informação me intrigou. Assim, os relatos da secretária - a querida Cristina, ativa na instituição há mais de 20 anos - sobre a existência desses cursos de extensão foi o fio condutor para o desenvolvimento do objeto da pesquisa que agora visa saber o processo histórico dos cursos de extensão em música da EM/UFRJ. Dadas as circunstâncias, inevitavelmente, é preciso investigar a história da instituição.

Esta pesquisa não visa analisar práticas educacionais, mesmo que, no decorrer do trabalho, adentrem assuntos sobre educação, instituições escolares e métodos de ensino e aprendizagem. Daí surgiu um grande desafio: como organizar a investigação desse objeto de pesquisa por um viés histórico? Sim, este trabalho desenvolve-se trazendo contribuições e integra à linha de pesquisa de Documentação e História da Música e um projeto de *Pesquisa em Acervos Musicais no Estado do Rio de Janeiro – identificação e estudo de obras, coleções e fundos documentais*⁴, no âmbito do Grupo de Pesquisas GEPEAMUS, liderado pela professora Inês Rocha. Desse modo, o percurso investigativo escolhido foi com enfoque histórico da instituição escolar, por meio da visita a seus acervos, documentos, personagens e, principalmente observando os aspectos musicais presentes na época, sendo a trilha sonora deste objeto de pesquisa.

Atualmente as discussões sobre a história da educação musical têm se tornado cada vez mais frequentes, principalmente no que diz respeito ao lugar da música nas escolas, às práticas de ensino e aprendizagem, à formação de educadores musicais, dentre outros. Fucci Amato (2006, p. 145) colocou que, recentemente há um crescente quantitativo dentre as pesquisas históricas relacionadas diretamente à educação musical e, em contrapartida, no cenário da pesquisa em educação musical no Brasil, a história das instituições de ensino de música começou a tomar significativo destaque, apesar dos desafios quanto às fontes de pesquisa. Se fizermos uma consideração para os nossos dias, há pouco mais de três décadas de trabalhos, possivelmente poderão nos inspirar sobre novas histórias das instituições e das práticas de ensino de música no Brasil (ROCHA, IGAYARA-SOUZA, MONTI, 2020, p. 11; MONTI, ROCHA, 2019, p. 18). Em vista disso, acreditamos também que esta dissertação possa contribuir para investigações acerca da História da Educação Musical e inspirar tantos outros. Dada a sua importância, os cursos de extensão oferecidos pela EM/UFRJ permanecem ativos e têm servido, tanto

⁴ Projeto que envolve pesquisadores do PPGM-UNIRIO das Linhas de Documentação e História da Música; Ensino e Aprendizagem em Música; Teoria e Prática da Interpretação.

como base para a formação musical dos alunos desse curso, podendo vir a fazer parte do quadro dos graduandos da Escola de Música, quanto contribuem para a formação dos alunos dos cursos de graduação atuando como monitores nesse espaço.

Com a continuidade da investigação emergiu um assunto bastante pertinente – o tripé ensino-pesquisa-extensão de uma universidade – confrontando as discussões já existentes sobre a educação musical, bem como sobre o ensino- aprendizagem, fazendo-nos refletir sobre as seguintes questões:

- 1) Como surgiram os cursos de extensão em música da EM/UFRJ e com quais objetivos?
- 2) A que público se dirigia? A que abordagem musical se baseava o ensino nesses cursos? Qual contexto sociopolítico?
- 3) Que tipos de repertórios utilizados evidenciam as propostas pedagógicas dos cursos e contextos sociopolíticos para estas propostas?
- 4) A quais interesses políticos interessaram o apagamento da memória dessa vertente de atendimento à comunidade social do entorno pela Universidade, desde a sua criação, compondo o tripé ensino-pesquisa e extensão?

Apresento assim, os questionamentos que mobilizaram inicialmente as ações desta pesquisa. Essas perguntas foram formuladas visando encaminhar as buscas de forma a ajudar no desenvolvimento da trama para o cumprimento do objetivo geral deste trabalho. Como fato comum em qualquer pesquisa, não houve a expectativa de que todos esses questionamentos pudessem ser respondidos nesta dissertação.

Desse modo, foram visitados acervos da Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN-UFRJ), de Antônio Leal de Sá Pereira (1888-1966)⁵ e da Hemeroteca Digital pertencente à Biblioteca Nacional. Assim, esta pesquisa se insere no projeto na medida em que figuram aqui os “lugares de memória”, como nos apresenta Le Goff (1990), para a constituição dessa história.

Diante disso, o objetivo geral da pesquisa é investigar como e por que foram criados os primeiros Cursos de Extensão em Música na Escola de Música da UFRJ. Para tanto, encaminhou-se os seguintes objetivos específicos:

⁵ Brasileiro, natural de Salvador, foi um pianista, educador musical, escritor e compositor. Participou ativamente do movimento modernista e, em 1931, fez parte da comissão que reformulou o Instituto Nacional de Música, juntamente com Luciano Gallet e Mário de Andrade. Financiado pelo governo Vargas viajou à Europa para estudar novas práticas de ensino musical e ao retornar, implementou no Conservatório Nacional de Música, atualmente Conservatório Brasileiro de Música (CBM), o curso Iniciação Musical. Este foi o primeiro curso, no Brasil, que trouxe novas propostas de educação musical para crianças inspirado no método Dalcroze. Fonte: escolasapereira.com.br/arquivos/Antonio_Sa_Pereira.pdf

- Apresentar o processo de construção da pesquisa por meio de materiais que fazem parte da concepção de identidade nacional do período estudado;
- Descrever os cursos de extensão em música da instituição a partir da data de implantação, 1932 até 1949, quando os cursos de Iniciação Musical de Sá Pereira deixam de fazer parte das atividades de extensão;
- Identificar os tipos de repertório musical nas aulas, recitais e eventos desses cursos de extensão selecionados, relacionando-os aos posicionamentos estéticos e culturais dos seus organizadores e professores.

Para alcançar os resultados da investigação foram utilizadas algumas das ferramentas características de uma pesquisa do campo da musicologia histórica, como o levantamento de dados em Hemeroteca, documentos legislativos, vídeos de acervos pessoais e imagens disponíveis em acervos digitais. Esse tipo de ferramenta tem permitido saber, nesse primeiro momento, a origem e o objetivo do surgimento do curso, bem como ter aprofundamento sobre o seu processo evolutivo.

A princípio, de acordo com a revisão bibliográfica realizada, não foram localizados outros trabalhos falando sobre esses cursos ou discutindo suas práticas nessa instituição como cursos de extensão. O que se encontrou no primeiro momento pelas bibliografias sobre a Escola de Música foram citações, porém sem muitos aprofundamentos sobre o assunto. Essa busca inicial, sem muitas pistas sobre o surgimento desses cursos de extensão, bem como a pouca e, até algum tempo atrás, nenhuma visibilidade dentro da instituição, trouxe-me a pergunta metafórica: “Como pode um peixe vivo viver fora d’água fria?” Ou seja, como pode um curso que faz parte da história da formação musical do país – e ainda hoje está atrelado ao tripé ensino-pesquisa-extensão de uma universidade – não ser motivo de pesquisa? E como sobrevive esse tipo de curso nesses tempos?

No caso desta pesquisa, com enfoque de cunho historiográfico, buscando preencher a lacuna sobre a história dos cursos de extensão da UFRJ, a primeira resposta foi obtida nos escritos de Prost em seu livro *Doze lições sobre a História*, na seguinte frase: “A questão do historiador não é ingênua. [...] – e eis que ela permite construir os fatos –, ele tem uma ideia das fontes e dos documentos que lhe permitiram resolvê-la, ou seja, também uma primeira ideia do procedimento a adotar para abordá-los” (PROST, 2020, p. 75). “Portanto, não há questão sem documento [...]” (PROST, 2020, p. 76).

Sendo assim, iniciei uma busca exploratória, fazendo levantamento de dados sobre esses cursos pelas informações para a pesquisa na biblioteca da própria instituição. Consultando algumas bibliografias foi descoberto o livro com o título *Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro: história e arquitetura* de De Paola e Gonzalez (1998), trazendo textos que fazem alusão à organização do ensino na instituição (de 1931). Mediante esses textos é possível saber dos cursos existentes na Instituição na década de 1980 e, dentre eles, um curso de Iniciação Musical (para crianças). No livro de De Paola e Gonzalez (1998), temos na Figura 1 a primeira pista sobre o desenvolvimento desses cursos na Instituição:

Figura 1: Recital dos alunos da turma de iniciação musical sob a regência da professora Kleide Pereira, 1980.



Fonte: DE PAOLA; GONZALEZ, 1998, p. 102.

A figura 1 evidencia a primeira informação obtida para a pesquisa sobre os Cursos de Extensão na Escola de Música da UFRJ, retratando o recital na década de 1980 dos alunos da turma do Curso Iniciação Musical. Assim, é possível perceber na foto que o evento acontece no Salão Leopoldo Miguez, pois vemos ao fundo os tubos do Órgão Tamburini, importante monumento do salão principal da Instituição desde 1954.

Sob a regência de Kleide Pereira (1923-2001)⁶ os alunos fazem uma apresentação de, aparentemente, flauta doce e canto. Observe que os alunos à esquerda da foto estão de posse e executando instrumentos de flauta doce, enquanto os da direita, em postura de

⁶ Kleide Ferreira do Amaral Pereira. Foi pianista, educadora musical e escritora. Estudou no Instituto Nacional de Música, concluindo, assim, em 1951, o curso de piano com Arnaldo Estrella e Rossini Freitas. Realizou cursos de especialização em Canto Orfeônico, com Villa-Lobos e especialização em Iniciação Musical, com o prof. Sá Pereira. Uma de suas maiores contribuições literárias refere-se ao seu livro intitulado *Pesquisa em Música e Educação*, publicado em 1991. Fonte: <https://pt-br.facebook.com/academianacionaldemusica/posts/504946469662264/>

execução vocal. Não há registros indicando a faixa etária dos alunos nem mesmo o ano que corresponde a fase do curso.

Dessa forma, seguindo as pistas, foi lançado o termo “iniciação musical” na página de busca do Google e, como um dos resultados, foi exibido o link redirecionando para a página do Instituto Piano Brasileiro no Youtube no qual apresentava uma aula numa gravação em fita de rolo do Curso Iniciação Musical na Escola Nacional de Música, em setembro de 1958, sob a regência de Neusa França (1920-2016)⁷ identificada como estagiária de Nayde Sá Pereira. Juntamente com Oswaldo França⁸, a professora Neusa França apresenta, ao mesmo tempo que divulga em uma rádio, uma demonstração das aulas desse Curso realizadas na Instituição. A aula é realizada com os alunos do 2º ano do curso aprendendo elementos da teoria musical e, ao mesmo tempo, cantando e tocando instrumentos de percussão na chamada prática de bandinha rítmica.

Figura 2: Capa do material gravado em fita de rolo. Aula de Iniciação Musical da Prof^ª. Neusa França aos alunos do 2º ano na Escola Nacional de Música.



Fonte: Instituto Piano Brasileiro (acesso em: 28 mai. 2019).

As figuras 1 e 2 ilustram os primeiros achados que nortearam a busca inicial para este trabalho. Assim, com base nas informações obtidas, encabeçou-se uma pesquisa no acervo de Sá Pereira. E assim, de acordo com a data encontrada sobre a implementação

⁷ Neusa Pinho França de Almeida. Brasileira, natural de Campos (RJ). Foi pianista, professora e compositora. Graduiu-se em Piano e Matérias Complementares pela Escola Nacional de Música da UFRJ, onde concorreu à Livre Docência com a tese “O ritmo e a Iniciação Musical”. Compôs o Hino Oficial de Brasília na qual homenageia a capital federal com o samba Exaltação a Brasília, com letra e música. Fonte: <https://www.chiquinhagonzaga.com/neusafranca/>

⁸ Oswaldo França de Almeida. Esposo de Neusa França. Tem registrado como no ofício o cargo de Procurador Federal na moção 329/16 da Câmara legislativa do Distrito Federal e não foram encontradas outras informações sobre atividades na área musical para ele. Fonte: <http://www.claudioabrantes.com.br/wp-content/uploads/2016/04/MO-2016-00329-RDI.pdf>

do Curso de Iniciação de Sá Pereira, entrei em contato com a Biblioteca Alberto Nepomuceno (BAN-UFRJ) para consultar alguns materiais, como as atas e programas de ensino e saber das atividades ocorridas nesse período, até mesmo mais informações sobre esse curso o qual, a princípio entrou como curso de extensão. Essa investigação levou a pesquisa à fase de consulta às leis que regiam a Instituição, principalmente na década de 1930, porém foram interrompidas por causa do fechamento das Instituições devido à pandemia (covid-19).

De certa forma, essa situação levou a pesquisa a um outro patamar, pois com a impossibilidade de continuar as averiguações na BAN-UFRJ ocorreu-me a possibilidade de pesquisa por meios virtuais com processo de *garimpagem* dos jornais na Hemeroteca Digital. Nesse processo foram descobertos os primeiros cursos de extensão da Instituição e suas personalidades. Recorrendo às buscas no acervo digital da Biblioteca Nacional, foram *garimpados* nos jornais dados documentais dos primeiros Cursos de Extensão em Música na Instituição.

Essa tarefa de garimpagem foi um procedimento aprendido na disciplina Tópicos Especiais de Documentação e História da Música o qual precisei cursar para cumprimento da carga horária do curso, sendo ministrada pela professora Martha Tupinambá de Ulhôa no segundo semestre de 2019. Nesse período, como treinamento e descoberta das ferramentas do site, realizamos uma pesquisa no periódico intitulado *A Marmota*, jornal de Francisco Paula Brito (1809-1861), para organização dos resultados das coletas de periódicos na Hemeroteca Digital.

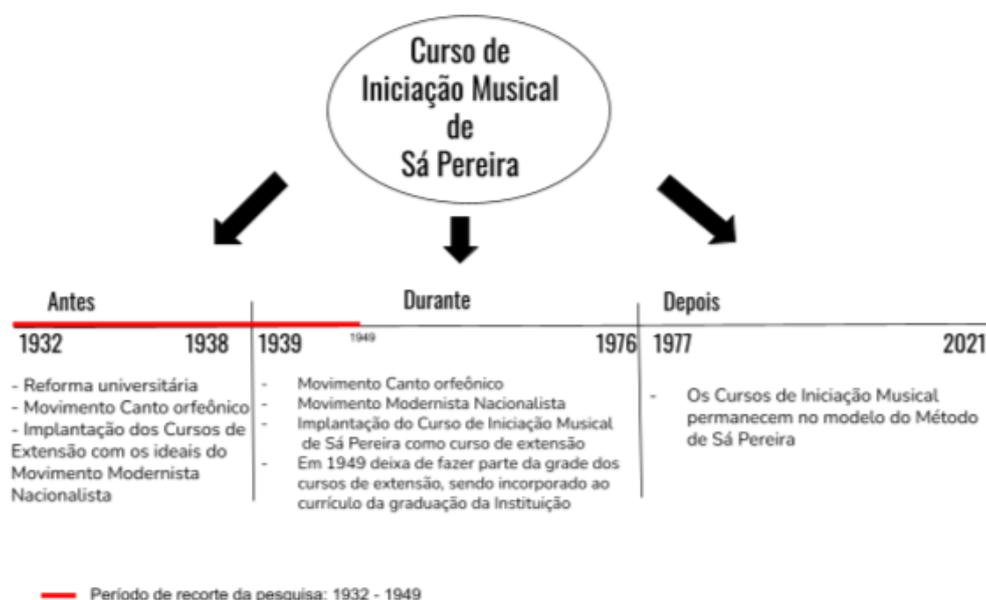
Assim, todo o procedimento realizado nessa disciplina foi lembrado e aplicado para busca neste trabalho. Na página da biblioteca digital foi realizada uma averiguação por local (Rio de Janeiro), e assim aparecem os resultados em números dos jornais encontrados nos acervos. A palavra-chave utilizada foi “extensão universitária”, colocada no campo de busca dessa forma, com aspas, como indicado no site para a procura do termo conjunto. Como resultado, obtém-se uma lista dos periódicos por décadas; todos foram visitados, e as notícias que fazem referência aos cursos de extensão em música na Instituição, coletadas e ordenadas em um quadro organizado em colunas divididas por periódico, edição, data, página, citação e link.

De acordo com as buscas realizadas, os primeiros cursos de extensão em música surgiram no ano de 1932. A criação desses cursos de Extensão Universitária foi um dos acontecimentos decorrentes das mudanças no sistema educacional pelo movimento

político do momento, a Era Vargas⁹. A Reforma Universitária, de acordo com o Decreto nº19851 de 11 de abril de 1931, dentre outras ações, tornou acessível o ensino universitário à população por intermédio dos cursos de extensão.

O resultado das fontes pesquisadas registra atividades ininterruptas desses cursos desde o ano de 1932 até os dias de hoje. Certamente uma pesquisa de mestrado não oferece possibilidade de análise aprofundada sobre todos esses anos. Assim, essa linha do tempo foi dividida em três períodos de acordo com eventos importantes (considerados por mim) para esses cursos. Assim, tomei como divisor de águas o Curso de Iniciação Musical de Antônio Leal de Sá Pereira. Sá Pereira, como é comumente conhecido, é considerado um importante educador musical, trazendo relevantes contribuições concernentes a métodos para a ensino de música no Brasil, principalmente para crianças. Essa escolha também acontece pelo motivo de que, no período da pesquisa e juntamente com a prática como monitora no curso de Musicalização, foi observado a permanência de utilização de muitas características dos métodos de ensino e processo seletivo utilizados por Sá Pereira. De acordo com essas considerações, assim ficou organizado a estruturação da periodização e marcos históricos, ilustrados na Figura 3:

Figura 3: Fases dos Cursos de Extensão na EM/UFRJ centralizados no Curso Iniciação Musical de Sá Pereira.



Fonte: Autoria própria

⁹ Era Vargas é o período da história do Brasil entre 1930 e 1945, quando Getúlio Vargas governou o Brasil por 15 anos e de forma contínua. Compreende o Governo Provisório, o Governo Constitucional e o Estado Novo. Essa época foi um divisor de águas na história brasileira, em razão das inúmeras alterações que Vargas fez no país, tanto sociais quanto econômicas. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Era_Vargas

Como podemos visualizar na Figura 3, o período foi dividido em três fases, tendo como referência o Curso de Iniciação Musical de Antônio Sá Pereira. No primeiro grupo é considerado como a fase anterior ao Curso de Iniciação Musical de Sá Pereira, compreendendo os anos de 1932 a 1938. O segundo período compreende o “durante” abrangendo, desde o ano de implantação do curso no Instituto Nacional de Música e seu desenvolvimento, até a morte de Nayde Jaguaribe de Sá Pereira (1913-1976), esposa de Sá Pereira que, depois de seu esposo assumir a direção da Escola Nacional de Música em 1938, atuou integralmente no desenvolvimento do curso na Instituição. Ela foi responsável, inclusive, pela elaboração da tese explicitando a finalidade do curso e autora de um livro relatando atividades desenvolvidas nesse curso; esse período iniciou-se no ano de 1939. A terceira e última fase, data do ano da morte da professora Nayde Sá Pereira até 2021 (ano de entrega deste trabalho). Posteriormente, com um estudo mais aprofundado, verificarei a possibilidade de subdivisão dessa última fase. Sendo assim, esse trabalho compreende o período de 1932 (data de implantação dos cursos de extensão no Instituto Nacional de Música) até o ano de 1949 ano no qual o Curso de Iniciação Musical de Sá Pereira deixa de ser um curso de extensão e passa a fazer parte da grade curricular da Escola Nacional de Música.

Desse modo iniciaremos, a partir de agora, uma jornada que percorrerá a linha de existência de, aproximadamente, dezessete dos quase noventa anos dos Cursos de Extensão Universitária em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1932- 2021) ainda em atividade. Trabalharemos dessa forma nas próximas páginas a história de institucionalização de uma atividade acadêmica até então inédita no país. Para isso, teremos como fonte principal os jornais em circulação da época e saberemos desse tão importante marco na história da Universidade e do país, também de fontes como documentos administrativos, leis e acervos, podendo nos ajudar a compreender, corroborando e até incitando reflexões acerca das informações obtidas pelos periódicos.

Os documentos contribuem nos trazendo detalhes internos do objeto de estudo em questão. Os jornais, não sendo tratados somente como fonte documental, registram o contexto sociopolítico dos acontecimentos. Já as leis nos mostram a regulamentação que regia interna e externamente a Instituição.

Dessa forma, correspondendo a tais fatos sobre as fontes citadas, a voz principal trazendo essa narrativa virá da imprensa mediante alguns dos jornais do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. O critério de seleção para utilização das notícias desses

periódicos teve como base o resultado da busca no processo de garimpagem na Hemeroteca Digital. Ao experimentar algumas palavras-chaves no campo de busca na página, o termo “extensão universitária” demonstrou maiores resultados correspondendo aos objetivos, sendo apresentadas notícias que faziam menção ao surgimento dos cursos de extensão no país e, conseqüentemente, na Instituição. Assim, a partir dessas informações, foi delimitado o período, sendo então pesquisados os jornais que circulavam no Rio de Janeiro entre as décadas 1930-1940 e selecionados aqueles em que mais apareciam a expressão “extensão universitária”.

Vale notar, nesse período os meios de comunicação passavam pelo que Andrade (2009) aponta como a fase fortemente marcada pelas disputas advindas do governo, utilizando essa ferramenta como doutrinação e informação: “[...] o jornalismo da primeira metade do século XX, devido a uma grande volubilidade em relação a interesses pessoais ou ajudas monetárias, ainda era palco central para as disputas políticas e ideológica” (ANDRADE, 2009, p.2). A autora prossegue afirmando, dentre as três ferramentas para manipulação da massa, a principal foi a imprensa; as outras duas eram a educação escolar e religiosa. Essa colocação nos permite o entendimento desse trabalho configurar a paridade entre as ferramentas de manipulação do governo da época: a educação e os jornais. Não será realizado o aprofundamento dessas chamadas ferramentas de manipulação, mas esse último citado, os jornais, será tomado como a principal fonte de informações do objeto desta pesquisa.

Ressalta-se, o período de estudo deste trabalho, como já apresentado, delimitado de 1932 a 1949, na maior parte dele, o país passou pela fase denominada como a Era Vargas, perdurando de 1930 a 1945, sob o governo de Getúlio Vargas (1882-1954). Nesse período são intensificados os movimentos para a tomada de consciência do indivíduo como integrante de uma nação, um povo. Segundo Ramos (2013), “Vargas não impôs declaradamente sua vontade, mas desenhou um cenário de cooperação entre o governo e o povo, fazendo com que a maioria chegasse a acreditar que as diretrizes que o governo estava tomando tivessem as origens nele” (p. 24). Em suma, a fim de serem aceitas as mudanças propostas pelo governo pela maioria, o Estado propôs a elaboração de projetos pelos intelectuais da época como representantes das múltiplas vertentes sociais.

Na área musical, por exemplo, temos a *Exposição de motivos* como eram chamadas as propostas de reforma para o Instituto Nacional de Música. Conforme Arnaldo Contier (1995), essas, bem como outras instituições de ensino tiveram seus projetos inspirados no *Manifesto* de Mário de Andrade (1893-1945) que em 1928

denunciou as condições retrógradas, tanto do ensino musical como da música brasileira pelos seguintes fatos:

1º) o melodismo de um Carlos Gomes; 2º) o parnasianismo, que veio a perturbar violentamente a evolução da língua nacional e de nossa psicologia lírica, que os românticos estavam criando”; 3º) o ensino tradicional (virtuosismo; peças românticas) do piano; 4º) apego dos intérpretes e empresários às obras de compositores europeus e consagradas pela crítica e pelo público; 5º) o individualismo do artista não preocupado com a sua função social num País “atrasado” e totalmente “desinteressado” pelas coisas brasileiras; 6º) a internalização consciente de traços exóticos das culturas populares nas obras de alguns compositores que visavam “agradar” críticos e públicos estrangeiros (ritmos sincopados, “batuques bravos”); entre outros. (CONTIER, 1995, p.96)

Essas ideias foram apontadas no livro *Ensaio sobre a Música Brasileira* de Mário de Andrade, tomadas como manual e seguidas por um longo tempo pelos músicos e educadores da época. Isso porque, Mário de Andrade ¹⁰ compunha o seletivo grupo de intelectuais modernistas, juntamente com Carlos Drummond de Andrade, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer e Cândido Portinari, atuando diretamente com Gustavo Capanema no Ministério da Cultura. Para o governo ser associado ao modernismo, era essencial para a propagação da imagem como difusor de ideias modernas para o país (RAMOS, 2013, p.34).

Portanto, no capítulo primeiro será realizada uma contextualização do objeto, tanto no que se refere à inserção histórica, quanto interfaces com outras áreas e análise das fontes consultadas, demonstrando os processos de investigação da história e memória levantadas por intermédio dos jornais, documentos administrativos e institucionais, dialogando com a literatura da área.

No segundo capítulo será feita a exposição do objeto mais específico da pesquisa, os Cursos de Extensão em Música da UFRJ em seu contexto social, personagens, entre outros fatores, cooperando para sua existência e modificações dentro do período histórico estabelecido para este trabalho, 1932-49.

No capítulo terceiro será trazida a análise de repertórios e a contextualização das músicas usadas em aulas nesses cursos, em recitais e em eventos como matrizes culturais

¹⁰ Mário Raul de Moraes Andrade. Foi um escritor brasileiro. Publicou "Paulicéia Desvairada" o primeiro livro de poemas da primeira fase do Modernismo. Foi crítico de arte em jornais e revistas. Teve papel importante na implantação do Modernismo no Brasil. Todas as pesquisas que Mário realizou, lhe renderam as obras: Clã do Jabuti, Macunaíma e Ensaio sobre a Música Brasileira. Fonte: https://www.ebiografia.com/mario_andrade/

da época. Por meio desses canais será proposto aos leitores uma reflexão sobre o assunto para melhor compreensão dos fatos apresentados nesse capítulo.

Assim, percorremos os primeiros dezessete dos quase noventa anos desse curso de extensão universitária (1932-2021). Esse trabalho fomenta, não somente a história de um segmento em uma Instituição como também elucida a militância do estabelecimento da extensão universitária no Brasil.

CAPÍTULO 1: Processo de investigação de memórias do objeto

1.1 História, memória na Extensão Universitária da Escola de Música da UFRJ

Como grande marco na história da educação brasileira, o ministro da Educação Rossieli Soares da Silva homologou no dia 14 de dezembro de 2018 a Resolução que estabelece as Diretrizes para as Políticas de Extensão da Educação Superior Brasileira. Nessa resolução, fica estabelecido que as atividades acadêmicas de extensão deveriam fazer parte de, no mínimo 10% da carga horária curricular estudantil dos cursos de graduação na forma de componentes curriculares. Assim sendo, observando esse alargamento da extensão na universidade e, ao mesmo tempo, a possibilidade de uma história pela longa trajetória desses cursos de iniciação musical como extensão na Escola de Música, houve a curiosidade de saber seu início e trazer essa rememoração à público.

O fato de estar em contato com materiais que possam possibilitar o descobrimento ou novas perspectivas de olhar e contar uma história ou de um período da história de um lugar, ou de uma instituição, considera-se se esse trabalho assumiria a identidade de um processo de construção histórica ou de processo de construção de memórias. Em virtude desses fatos, torna-se pertinente os seguintes questionamentos: qual seria, então, a diferença desses processos ou haveria diferença? Quais seriam os embates em torno dessa temática? O que temos na verdade é uma relação entre história, memória e esquecimento. Observe a imagem a seguir:

Figura 4: A Verdade, o Tempo e a História, 1797-1800 de Francisco de Goya (1746-1828). Óleo sobre a tela, 294 cm x 244 cm. Museu Nacional, Estocolmo.



Fonte: Texto Cronos, Mnemosine, Clio e a defesa do patrimônio, Eric de Sales (p.159, 2015)

A figura 4 é a representação da presente discussão, observando-se três personagens da mitologia greco-romana. No quadro de Francisco Goya (1746-1828), a Verdade é representada por *Mnemosine*, a deusa da memória; o Tempo é o deus alado representando *Chronos* e a personagem sentada simulando anotações é *Clio*, deusa da História. A imagem capturada no texto de Sales (2015) é descrita da seguinte forma pelo autor: “Na pintura vê-se Chronos segurando Mnemosine com sua mão direita, impedindo-a de lembrar; sentada está Clio, registrando o acontecimento, mas não da maneira como foi, mas da maneira como entende que ocorreu” (SALES, 2015, p.159). Essa interpretação elucida os fatos ocorridos quando retratamos o passado: o tempo se torna o maior inimigo da memória, pois ele a afasta cada vez mais da realidade, podendo, por vezes, se deixar levar pela imaginação. O titã *Chronos*, filho de Urano (céu) e Gaia (terra) é também trazido pelo autor como agente do esquecimento, isso por conta dos feitos desse deus do tempo. Segundo a mitologia grega, Chronos provoca a separação entre o céu e a terra ao ser incitado por sua mãe, castra o próprio pai e assume o trono dos deuses. Sales (2015) ainda aponta que, após ouvir a profecia na qual seria destronado por seus filhos no futuro, devora-os, restando apenas o sexto, Zeus, por ser escondido por Reia, esposa de Chronos. Em toda essa narrativa observa-se a metáfora do tempo devorador de seus filhos, impedindo suas ações no futuro e, conseqüentemente levando-os ao esquecimento. *Clio*, a História, assim como *Euterpe*, a Música, fazem parte da lista de irmãs composta das nove musas, resultante de um relacionamento entre *Mnemosine*, a memória, e *Zeus*, o senhor do Olimpo (OLIVEIRA, 2008, p.41). Assim, constata-se: ainda que o Tempo devore seus filhos levando-os ao esquecimento por um lado, por outro temos a Memória e a História (a que lembra e a que relata), de certa forma ligadas e com o mesmo objetivo de vencer o tempo.

O texto de Márcia Maria Menendez Motta (2003) com o título *História e Memória* traz uma importante reflexão pontuando diferenças acerca do desenvolvimento de um objeto de pesquisa por meio de um processo de construção de história ou de um processo de construção de memória. Nesse texto a autora deixa claro, “memória e história não são sinônimos” (p.182) apesar de estarem mutuamente ligados. Na diferenciação, a autora propõe a aposta da história na não-linearidade, na problematização, na reflexão e na crítica das fontes, reiterando ainda sobre a história como “a reconstrução problemática e incompleta do que não existe mais”, completa a autora citando Nora (1993, p.9). Ou seja, quando se opta por fazer uma pesquisa com viés histórico, os fatos e as fontes não devem ser apresentados somente de forma a explicitar a linearidade de existência do objeto, mas

problematizando e interrogando cada situação. É como se não houvesse satisfação naquilo que está obviamente exposto.

Do mesmo modo, Le Goff após realizar uma trajetória de estudos a fim de explicar a sua concepção de História conclui, “[...] a objetividade histórica não é a pura submissão aos fatos” (LE GOFF, 1990, p. 32) e deixa explícito o que pensa ser o trabalho histórico e a própria história afirmando, “[...] o trabalho histórico tem por fim tornar inteligível o processo histórico e que esta inteligibilidade conduz ao reconhecimento da regularidade na evolução histórica” (LE GOFF, 1990, p. 44-45). Assim percebe-se, o autor em sua compreensão diferencia o trabalho histórico da História propriamente dita (processo e reflexão teórica) e conclui que o historiador não deve anular uma reflexão teórica necessária ao trabalho histórico (LE GOFF, 1990, p. 20). Fazendo uso do parecer desses autores é admissível concluir que, um trabalho histórico envolve não somente a apresentação cronológica de fatos, biografias, eventos e acontecimentos, mas também a problematização de detalhes do que não está óbvio em determinado processo histórico, como no caso deste trabalho sobre a origem dos Cursos de Extensão em Música, além da exposição dos fatos de origem dos cursos, a problemática, por exemplo, da situação socioeconômica do público recebido nesses cursos, condições de aprendizagem, espaço onde eram realizadas as aulas, entre outras situações particulares.

A partir desse pressuposto, entende-se o processo de construção de memória como ajuda da concatenação dos fatos rememorados, mesmo que não se tenha vivido, mas visitado materiais e arquivos e sua contribuição para a história do objeto em questão. Para o melhor entendimento desse processo é preciso tratar do conceito de memória utilizado por alguns autores. É possível inferir que a memória é o ato de rememorar e comemorar fatos, apesar dessa rememoração e comemoração seja a outrem. É como trazer novamente à luz fatos esquecidos pela sociedade ou trazer ao conhecimento fatos vividos que explicam ou denunciam as tradições ou ações de determinado grupo.

No *Dicionário Básico de Filosofia*, Japiassú e Marcondes (2006) afirmam: “A memória pode ser entendida como a capacidade de relacionar um evento atual com um evento passado do mesmo tipo, portanto com uma capacidade de evocar o passado através do presente” (JAPIASSÚ & MARCONDES, 2006, p. 183-184) ou seja, a memória traz a organização de eventos ou fatos ocorridos no presente, apresentando similaridade com o acontecido no passado. Em outras palavras, a formação do modelo antigo de algo ainda sobrevivente ajudando a explicar o modelo atual. Acerca disso, Le Goff coloca:

“pesquisas empíricas evidenciam uma relação intrínseca da memória com “[...] resultados de sistemas dinâmicos de organização” (LE GOFF, 1990, p. 421).

Do período no qual se deu o desenvolvimento da memória pela oralidade até o aparecimento da escrita (da Pré-História à Antiguidade), Le Goff (1990, p. 427) admite ter havido uma “transformação da memória coletiva”, a partir do momento em que os homens passaram a inscrever suas aventuras, vitórias e conquistas em monumentos epigrafados. No entanto, quando a escrita passa a ser organizada em documentos escritos, um outro avanço acontece: a capacidade de registrar, marcar, memorizar, reordenar, reexaminar e assim por diante. Todo esse desenvolvimento não esteve separado, segundo o autor, do crescimento dos centros urbanos, ampliando as necessidades e condições dos homens. Ainda acrescenta: “em definitivo, a memória é uma das três operações fundamentais realizadas por um computador podendo ser decomposta em "escrita", "memória", "leitura" [cf. *ibid.*, p. 26, fig. 10] (p. 468)”; no mesmo texto Le Goff aponta: “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (p.477). Com essas colocações temos uma diferenciação da história porque, como já foi dito, a história é uma problematização de fatos encontrados em documentos, arquivos e outros locais, porque não tendo como reviver os dias passados, a opção do historiador é fazer a leitura dos acontecimentos mediante materiais encontrados e recolhidos.

Na memória tudo acontece de forma não linear e, por vezes, desorganizada e incompleta. Porém, quando se conta uma história, a memória se organiza quase sempre para iniciar com a origem dos fatos. Isso ocorre também, acredita-se, porque há condicionamentos estruturados que levam a estudar histórias desde sua origem: história da música, história da aviação, história da escrita, estando sempre condicionados a visitar o passado, ou seja, a rememorar o passado para se entender o presente e, muitas vezes, sem muitos questionamentos. Quanto a isso, Le Goff cita:

A massa do conhecido está mergulhada nas práticas orais e nas técnicas; a área culminante do saber, com um quadro imutável desde a Antiguidade, é fixada no manuscrito para ser aprendida de cor... Com o impresso... não só o leitor é colocado em presença de uma memória coletiva enorme, cuja matéria não é mais capaz de fixar integralmente, mas é frequentemente colocado em situação de explorar textos novos. Assiste-se então à exteriorização progressiva da memória individual; é do exterior que se faz o trabalho de orientação que está escrito no escrito” (LE GOFF, 1990, p.458)

Isso leva a perceber as ferramentas que testemunham e nos ajudam a construir pela memória da imprensa, dos arquivos e documentos, a memória do objeto de pesquisa deste trabalho o qual, na verdade pertence a um determinado grupo ou de uma determinada instituição. Como memória coletiva traz mais dois elementos para a discussão neste trabalho, a tradição e esquecimento. Tradição como meio de práticas de um certo grupo a qual reforça e perpetua práticas enquanto esquecimento, tratado como uma manipulação da memória determinado pelas autoridades que deliberam o quê e como deve ser lembrado ou não e por quem. Daí chega-se ao ponto em que a história e a memória se entrelaçam. José d'Assunção de Barros (2011) aponta como sendo as memórias históricas. E elas ocorrem, segundo ele, como uma importante função identificada conforme o registro das memórias, assim descrito pelo autor,

[...] quando a memória viva de determinados processos e acontecimentos começa a se dissolver através do desaparecimento natural das gerações que os vivenciaram, começa a se tornar ainda mais necessário um movimento de registro destas memórias. (BARROS, 2011. p.331).

Assim, este trabalho fará um percurso de rememoração dos primeiros 17 anos dos Cursos de Extensão em Música da UFRJ. Rememorar na história da instituição a existência e permanência desses cursos é trazer também o conhecimento de sua existência ao presente. Como Le Goff afirma, “a memória, onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro. Devemos trabalhar de forma a que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens (LE GOFF, 1990, p.478)”. Será verificado então, algumas das ferramentas utilizadas para a construção de determinados fatos.

1.2 Fontes de informação

Registra-se. Por quê? Como? Para quê registramos? Ocorrem vários motivos para praticarmos tais ações, apontando duas neste trabalho, basicamente: lembrar e compartilhar ideias (intencionalmente ou não). Para o termo *registrar*, a possível definição encontrada em uma busca rápida no Google é: “assinalar por escrito”, “colocar na memória, na lembrança”, “memorizar”. O ato de registrar faz parte da cultura da humanidade desde seus primórdios pelo que chamamos hoje de pinturas rupestres no período pré-histórico. Hoje, com o desenvolvimento da tecnologia, temos várias formas de registrar diversas situações: sejam em câmeras fotográficas, diários, celulares, gravadores, documentos, blocos de anotações com diversos fins. Por exemplo, fatos,

ideias e momentos desejando manter e rememorar por um longo período, cuja memória humana não dá conta. Le Goff (1990) aponta, “o homem deu um jeito de construir “cérebros” que pudessem auxiliar no armazenamento de informações e conhecimentos que não poderia reter por muito tempo na memória humana por suas limitações e instabilidade” (p. 473). Assim, seja como uma forma de comunicação, relato de acontecimentos, firmar acordos, entre outros, os critérios para definir sua importância são muito relativos.

Le Goff (1990) ainda afirma, “os fenômenos da memória, tanto nos seus aspectos biológicos como nos psicológicos, mais não são do que os resultados de sistemas dinâmicos de organização e apenas existem na medida em que a organização os mantém ou os reconstitui” (1990, p.425). Assim, entende-se que esses lugares onde são registrados e organizados esses eventos, seja para uso individual ou coletivo, há possibilidade de serem considerados como uma extensão da memória, onde são arquivados para um possível acesso posterior. Esses registros podem ser uma ficha de inscrição, uma receita de bolo, uma nota no jornal, um comunicado. Desse modo, a salvaguarda desses registros, mesmo depois de terem sido utilizados para o fim que foram criados, tornam-se elementos de uma memória permanente e, conseqüentemente, uma fonte de pesquisa ou uma fonte de informação. O fato é que muitas vezes não temos noção do registro vir a ser fonte de pesquisa futuramente. Isso Prost aponta como sendo uma questão até para os arquivistas, levados a eliminar, às vezes, documentos “inúteis” por questão de espaço. Pergunta Prost: “mas como saber, atualmente, os documentos que, amanhã, poderão fornecer a resposta para as questões, ainda desconhecidas dos historiadores? ” (PROST, 2020, p. 78). Sendo assim, percebe-se, intencionalmente ou não, o ato de registrar se tornou importante, marcou e continua a marcar de forma significativa a evolução da humanidade. É como se fossem rastros ou pistas, um artifício de Mnemosine, que a deusa da memória passou a utilizar para evadir-se do destino de ser devorada por Chronos. Corroborando com essa ideia, Souza (2012), aponta:

[...] o aspecto cultural de uma sociedade encontrou um modo de imortalização, deixando “rastro”, de forma a que as sociedades vindouras seguissem o seu exemplo, o estudassem ou até mesmo o recusassem em prol de algo melhor, aprendendo com os erros do passado. Nele podemos inserir diversas áreas do conhecimento, como a História, a Literatura ou a Música”. (SOUSA, 2012, p.12)

Essa prática de registrar, prolongar ou “imprimir” a memória tornou-se uma forma de divulgação de ideias, compartilhamento de conhecimento e até eternização de momentos. Como afirma Le Goff (1990), “a constituição de bibliotecas e de arquivos forneceu, assim, os materiais da história” (p.10), formando uma espécie de memória social partindo, muitas vezes, da necessidade de um registro particular e pessoal.

Todo o desenrolar dessa trama é somente para familiarizar o leitor no tocante ao que será tratado a seguir, referente às fontes de informação. Isso porque essas formas de registro e ampliação da memória resultaram em arquivos organizados por pessoas ou instituições, dando origem aos acervos. Ou vice-versa?

Acervo/Arquivo

Reler os **arquivos** e **acervos** é fazer ecoar as vozes, de novo cheias de juventude, dos escritores, embora já carregadas dos timbres da produção futura já conhecida do leitor. Pode significar adentrar a personalidade do escritor, na forma como organizou sua biblioteca, nos objetos que conservou, nos bilhetes de teatro que guardou e que nunca são mudos para o olhar atento que os escolhe e relaciona. Fazer falar as fontes é voltar o olhar para as ruas das cidades em cujos calçamentos ainda ressoam os passos de escritores e intelectuais e os seus sonhos de mudança. É procurar ouvir o murmúrio dos que lotavam as salas de teatros e cinemas, dos que acompanhavam com paixão a leitura de manifestos, dos que riram com os espetáculos de circo. É de novo ouvir o aplauso do público ou acompanhar pela imprensa o percurso de determinada palavra. (CURY, 1993, p.90) (grifos meu)

É preciso explicitar a abordagem do assunto nesse momento e por quais motivos. Primeiro, como já vem sendo desenvolvido e colocado, esta pesquisa vem rememorando fatos a fim de reconstruir a história de um determinado seguimento de uma Instituição. E, para isso, o acesso às fontes capazes de nos transportar ao passado ou indicar suas pistas é imprescindível. Quanto a isso, se encaixa perfeitamente na linha de pesquisa em que se encontra como Documentação de História da Música e ao projeto de pesquisa inseridos como *Projeto Acervos Musicais do Rio de Janeiro*. Desse modo, obviamente a pesquisa em acervos e, exclusivamente do Rio de Janeiro, torna-se fato. Porém, trazer a reflexão a respeito dessas fontes de informação, acredita-se ser válido para esse momento, pois ajuda no respaldo sobre o uso e desdobramento das fontes. Assim, nesse tópico versa-se sobre dois tipos de fontes denotando, por vezes, serem sinônimos, discorrendo sobre arquivo e acervo ou vice-versa. Cada um possui seu significado e funções, ora fundindo-se, ora diferem entre si.

De acordo com Lose (2020), acervo e arquivo são termos que, em certa medida, poderiam ser usados sem distinção, se entendidos pelas especificidades, tornando-os

sinônimos, porém em alguns aspectos se diferem, e nesse momento a autora traz o significado de ambos e coloca

Acervo como um conjunto de bens que integram o patrimônio de um indivíduo, de uma instituição, de uma nação, sendo, portanto, o conteúdo de uma coleção privada ou pública que pode ser de caráter variado – bibliográfico, artístico, fotográfico, científico, histórico, documental ou misto. **Arquivo**, por sua vez, pode ser definido como um conjunto de documentos – de variados tipos e suportes – criados ou recebidos por uma organização, firma ou indivíduo, que os mantém, ou deveria manter, ordenadamente como fonte de informação para a execução de suas atividades. Arquivos também são chamadas as entidades mantenedoras de arquivos, ou seja, mantenedoras desse conjunto de documentos (LOSE, 2020, p.11) (grifos meus).

Observando as definições trazidas pela autora, esses termos podem facilmente se fundirem e confundirem, pois o arquivo pode, naturalmente, fazer parte de um acervo. Porém, o objetivo não é alongar nesse tipo de discussão, mas deixar claro o entendimento acerca desses tipos de fontes, pois ambos serão trabalhados. Quanto a isso, Lose (2020) corrobora com a ideia ao colocar,

[...] os **pesquisadores de acervos** se ocupam tanto de **arquivos** quanto de **acervos**, pois, para nós, um **acervo** pode abarcar um **arquivo** (o conjunto de seus documentos, manuscritos, datiloscritos, provas e impressos), uma biblioteca, um conjunto de objetos (ao **acervo** de diversos escritores, por exemplo, pertence todo o seu mobiliário e equipamentos de escrita – escrivaninha, cadeira, máquina de escrever, canetas, tinteiros –, além de objetos pessoais – óculos, chapéu, camisas, etc.) (LOSE, 2020, p.11) (grifos da autora).

Ao trabalhar com esses tipos de fontes, independentemente de sua origem ou objetivo de formação ou informação, a autora deixa claro sobre os infortúnios que saltam durante a pesquisa e é válido explicitá-los porque dizem sobre as escolhas dos materiais utilizados neste trabalho. Para isso, ela traz o termo colocado por Jacques Derrida como “Mal d’archive”, e traduzido para o português como “Mal de arquivo” (LOSE, 2020, p.11). Com isso, ela corrobora com o parecer de Derrida afirmando que quem trabalha com acervo/arquivo tem a tendência de sofrer com o “mal de arquivo”. Isso por conta de impor o seu ponto de vista pela forma que manipula os materiais (mesmo subjetiva e inconsciente) ao simples fato de selecionar, organizar, classificar, escolher se este ou aquele documento será visto, qual forma e contexto.

Portanto, ao apresentar resultados da presente pesquisa encontrados nos acervos/arquivos, contata-se que estão carregados da opinião de quem escreve. Quanto aos documentos, a forma como estão organizados, os descartes realizados, contam a

história a partir da ótica das pessoas que participaram na constituição desses acervos/arquivos. Assim, retoma-se à metáfora explícita no quadro pintado por Francisco de Goya (1746-1828), com relação à história, memória e esquecimento, sendo capaz de ser observado da seguinte forma neste trabalho: o esquecimento é, nesse momento, a lacuna, a questão e o motivo de Chronos ter devorado os personagens e trazer consigo a história de surgimento dos cursos de extensão na atual Escola de Música da UFRJ. É plausível colocar a memória como os materiais que trazem as pistas gerando ainda a possibilidade de rememorar esse acontecimento. Os acervos/arquivos configuram, assim como Lose (2020) coloca como mais do que fontes de informações, e sim “lugares de memória”

[...] pois acervo é memória e memória é um organismo vivo e, portanto, mutável, consciente ou inconscientemente. Desta forma, cada acervo tomará uma feição diferente a depender de quem o conserva (reserva, guarda, separa) e de como essa conservação é feita, pois “a estrutura técnica do arquivo arquivante determina também a estrutura do conteúdo arquivado, em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivo tanto produz quanto registra o evento.” (DERRIDA, 2001, p. 29 *apud* LOSE, 2020, p.12)

Portanto, o acervo/arquivo deixa explícito a sua importância por revelar, mesmo de forma aparentemente desorganizada e com lacunas, informações acerca dos objetos de pesquisa. Por fim, assim como a história na pintura de Goya registra o acontecimento como lhe ocorre, acontece com os ditos pesquisadores de acervos. Como já dito, o pesquisador organiza, seleciona os materiais e desenvolve uma narrativa de acordo com o seu ponto de vista, seja de forma inconsciente ou não.

A História é uma selecionadora parcimoniosa de seus informes, fornecendo-nos apenas aqueles que mais e melhor se ajustam à sua momentânea ideologia. Mas, contraditoriamente, ela guarda para nós os seus avessos. Num país como o nosso, onde a questão da identidade ainda é dolorida, a carência de pesquisas se mostra perversa em face da urgência da reconquista do passado. Não como fetiche ou como nostalgia, mas o passado apreendido de forma crítica, nele resgatando as possibilidades de elaboração do sofrimento acumulado [...] resgatando para a iluminação do presente, as suas promessas não cumpridas, os seus momentos de utopia e seus fragmentos de sensibilidade. (CURY, 1993, p.84)

Há quase três décadas Cury (1993) aponta tanto sobre as questões envolvendo a reconstrução de uma história e, mais ainda quando se trata de uma pesquisa realizada no Brasil, cuja prática ainda se alarga de forma lenta. Não somente por questões de receio de

resgate de um passado frustrante, mas acrescenta-se por conta das dificuldades em relação do acesso aos acervos.

O presente trabalho testemunhou tais circunstâncias quando buscou nos acervos/arquivos da biblioteca da própria Instituição, a BAN/UFRJ, e nada foi encontrado acerca dos Cursos de Extensão em Música em seu período inicial. A possível explicação para essa ausência de informações, a princípio encontradas nos jornais, seria quando apontam as matrículas dos alunos para esses cursos serem realizadas no setor administrativo da Reitoria, então situada no campus da Praia Vermelha e atualmente na Cidade Universitária, com endereço na Ilha do Fundão. Acredita-se que esses documentos podem estar espalhados pelos campus ou até não existir mais pelo fato, tanto das mudanças ao longo do tempo, quanto pelos recentes casos de incêndios no prédio da Reitoria em outubro de 2016 e abril de 2021.

Por conseguinte, além dos impasses para o acesso às fontes de informação e lugares de memória, como apontado anteriormente, as pesquisas nos acervos físicos foram interrompidas devido ao surto de COVID-19, sendo obrigatório o fechamento de todos os estabelecimentos no ano de 2020. À vista disso, foi dado prosseguimento às buscas por meio dos acervos/arquivos virtuais. Foram descobertos, assim, a Hemeroteca Digital que compõe um dos acervos da Biblioteca Nacional, sendo possível, portanto, a pesquisa com periódicos. Depois disso, passou-se também a serem acessados documentos e materiais de forma remota. Desse modo, este trabalho se estrutura pelas fontes de informações de acervos físicos (em parte) e digitais. Alguns deles serão descritos a seguir.

Os jornais

“O século gerou o surgimento da imprensa no Brasil”.
Nelson Sodré, 1999

Assim como atualmente são divulgados em noticiários, bem como tantos outros diversos meios de comunica o, como as redes sociais, por exemplo, a imprensa, muito especificamente na década de 1930, era o principal veículo de divulga o e comunica o por meio dos jornais, surgidos no país no início do século XIX, com a *Gazeta do Rio de Janeiro* e o *Correio Braziliense*, depois do estabelecimento da Imprensa Régia no ano de 1808. Já na primeira metade do século XX surge seus concorrentes, como o Rádio, no ano de 1923 com a *Rádio Sociedade do Rio de Janeiro* – depois passaria a chamar *Rádio*

Ministério da Educação e Cultura - e a Revista publicada pela primeira vez em 1928, *O Cruzeiro* (ANDRADE, 2009, p.1).

Com essas novas mídias os jornais, que já vinham se adaptando às transições do tipo de artesanal para empresarial, agora também se viram forçados a trabalhar com elementos extratextuais, principalmente fotografias e ilustrações. Dentre os motivos para a mudança encontra-se também o problema do analfabetismo, algo a ser resolvido em longo prazo, sendo necessário criar mecanismo de atração para esse público iletrado. A solução encontrada foi a inserção de imagens e cores nos jornais, consequência da busca por um novo padrão visual no qual o público pudesse contemplar também algo além da notícia e da informação.

Isto nos leva a afirmar que a expansão do jornalismo nos anos 1920, culminando na década seguinte era, em tempos difíceis de recessão internacional, um ótimo negócio: além de lucrativo economicamente, com o crescimento do número de assinaturas e dos anúncios publicitários, há também o ganho simbólico: a crescente participação da imprensa no jogo político: se auto proclamando ‘espelho da sociedade’, tinha papel decisivo na formação de uma opinião pública, passando a ser, também, centro irradiador de valores, ideias e crenças.(ARAÚJO, 2008, p.3)

Essa crescente ideia do jornal como influenciador de posicionamento social como “espelho da sociedade”, na década de 1930 com o governo Vargas, faz dele uma das ferramentas de manipulação do governo na sociedade. Isso porque a imprensa foi usada em favor do governo após a Revolução de 1930 e, como controle, foram criados departamentos incumbidos de fiscalizar a atividade de conteúdo e circulação dos jornais e da rádio. Sodré afirma que "o movimento liquidaria, praticamente, a imprensa que apoiava a situação anterior" (SODRÉ, 1999, p. 433). Sendo assim, todas as ações do governo para controlar o público eram publicadas nos jornais como informação e até convocação. Isso posto, é possível perceber, assim como a criação dos cursos de extensão universitária na Instituição surgiram de uma iniciativa governamental, os anúncios sobre eles também ocorreram. Obviamente alguns jornais de opinião arriscaram a se oporem criticamente em alguns momentos quanto às ações desses cursos. Os que circulavam nesse período, no entanto, traziam notícias desses cursos, tornando possível hoje a rememoração.

[título] Carta aberta- Cursos de Extensão Universitária - Entre os deveres precípuos da boa imprensa, isto é, daquela que busca antes de tudo e acima de tudo servir aos interesses coletivos, está o de exalar as iniciativas felizes ou que valham como índice de civilização e progresso.

[...] Eles vieram provar, contra os vaticínios dos pessimistas, que estamos atravessando um período de franca evolução mental dos mais auspiciosos. (*Jornal do Brasil*, n. 266, p.5, 08 nov.1932)

Em alguns deles, as redações dos textos continham exatamente as mesmas palavras, como ordem de convocação do governo em nome da instituição, como a seguir,

A Universidade do Rio de Janeiro, que foi recentemente reorganizada pela reforma Francisco Campos, vai este ano entrar em período de intensa atividade cultural e social, com o próximo início dos cursos de Extensão Universitária, a serem levados a efeito com a colaboração dos diferentes Institutos oficiais de ensino superior. [...] Desde já se podem anunciar os seguintes cursos populares que o Reitor da Universidade Professor Fernando Magalhães organizou em cooperação com o Diretor do Instituto Nacional de Música, Professor Guilherme Fontainha: Orfeão infantil cuja direção foi confiada ao Professor Lorenzo Fernandez e que se destina a crianças de ambos os sexos, de 8 a 12 anos de idade, que não sejam alunos do Conservatório [...] Curso de iniciação musical, Folk-Lore nacional e História da Música, a cargo dos srs. Lopes Gonçalves Filho e Andrade Muricy, e destinados a adultos, [...] e finalmente, Curso de Gymnastica plástico-musical, aos cuidados do professor Pierre Michailowsky, para candidatos de ambos os sexos de 5 a 16 anos de idade.” (*Jornal do Commercio*, n.42, p.6, 19 fev.1932)

A publicação apresentada no *Jornal do Commercio*, com a convocação e descrição dos chamados cursos populares no Instituto Nacional de Música, na mesma data, 19 de fevereiro de 1932, aparece com a mesma redação em mais dois jornais como *O Jornal* e o *Jornal do Brasil*. Da mesma forma, a notícia aparece no jornal *A Noite*, porém em data diferente (dois dias antes), 17 de fevereiro de 1932.

Entre os jornais onde foram realizadas as buscas, encontram-se periódicos que já circulavam por várias décadas e exerciam grande influência na sociedade. Dentre eles encontra-se o já citado *Jornal do Commercio*, fundado por Pierre Plancher Seignot, em 1827; o *Gazeta de Notícias*, fundada em 1875, por Ferreira de Araújo; *Jornal do Brasil*, fundado no dia 9 de abril de 1891, por Rodolfo de Souza Dantas, menos de dois anos após a Proclamação da República. Outros, mesmo sendo mais recentes, mas já surgiam com forte opinião e posicionamento político, como os jornais *Correio da Manhã* (1901); *O Jornal* (1919); *A Manhã* (1926); *Diário carioca* (1928); *A noite* (1929); *Diário da Noite* (1929); *Diário de Notícias* (1930)¹¹. Nesses jornais eram publicadas as convocações para os cursos de extensão, semanalmente postados os dias e horários das aulas, bem como as mudanças ocorridas no local das aulas desses cursos. Também se encontra registrado o

¹¹ Informações do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil no site da Fundação Getúlio Vargas disponível em <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo>

cronograma e conteúdo a serem ministrados nos cursos. Como um disseminador de ideologias e formador de opiniões, neles também se encontram colunas de críticos com elogios e reprovações. Essas críticas faziam referências, tanto a respeito da implantação desses cursos no Instituto Nacional de Música, quanto à natureza dos cursos ministrados.

A utilização dos jornais como fonte de pesquisa, afirma Mourão (2013), possibilita perceber “a ação da imprensa, principalmente na vida política e no contexto social” (p.10) e como o foco editorial influenciou no objeto de pesquisa. Ulhôa e Costa-Lima Neto (2014) apontam que no Brasil existem duas possibilidades de abertura para pesquisa em, ao menos duas frentes: “(1) o estudo de gêneros musicais de forma diacrônica e (2) o estudo das pessoas que contribuíram para a consolidação de certas práticas, não somente músicos, mas também impressores e escritores teatrais” (p. 5). Nesse caso, seguindo o parecer dos autores, o objeto será abordado de acordo com a segunda possibilidade de frente apresentada, porém não teremos o estudo de pessoas, mas de uma instituição considerada por muitos como um dos centros que consolidou modos diferentes de ensino musical.

Desse modo, durante as buscas para este trabalho, foram encontradas informações em cerca de dez periódicos no período de 1931 a 1949, tratando sobre os Cursos de Extensão em Música, no inicialmente Instituto Nacional de Música (até 1937) e depois Escola Nacional de Música (de 1937 até 1949, limite do período deste trabalho).

Como dito anteriormente, essas buscas foram realizadas na Hemeroteca Digital Brasileira (HDB), sediada pela Fundação Biblioteca Nacional (BN), em julho de 2012. Nela encontra-se um acervo de quase 2.000 títulos contendo digitalizados "todos os jornais impressos do século XIX existentes na BN, bem como todos os periódicos do século XX já extintos (como por exemplo, o *Correio da Manhã*), ou que não circulam mais de forma impressa (como o *Jornal do Brasil*)” (ULHÔA e NETO, 2014 p.1).

A princípio adotou-se essa fonte pela impossibilidade de acesso aos documentos nas instituições físicas devido à pandemia do COVID-19 durante todo o ano de 2020, perdurando ainda até a finalização do trabalho. Porém, a impossibilidade transformou-se em oportunidade, porquanto essa fonte abriu o acesso às ricas informações sobre o objeto de pesquisa. Dessa forma, essa situação levou a pesquisa a um outro patamar, pois com a impossibilidade de continuar as consultas na Biblioteca Alberto Nepomuceno, ocorreu a possibilidade de pesquisa por meios virtuais, explanado anteriormente, com processo de ‘garimpagem’ dos jornais na Hemeroteca Digital. Nesse processo foram descobertos não somente os primeiros cursos de extensão da Instituição e suas personalidades como

também suas práticas, com conteúdo e programas e a sua influência na sociedade da época. A Hemeroteca Digital Brasileira (HDB) tornou-se, para esta pesquisa, um Acervo Musical do Estado do Rio de Janeiro e um lugar de memória das práticas musicais dos cursos de extensão universitária da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Pelas buscas no acervo digital da Biblioteca Nacional foram *garimpados* jornais que documentam dados dos primeiros Cursos de Extensão em Música na Instituição. No site da biblioteca digital realizou-se uma busca por local em todos os periódicos do Rio de Janeiro; a palavra-chave utilizada foi “extensão universitária”. Como resultado, obteve-se uma lista dos periódicos por décadas. Todos foram sendo visitados e as notícias referentes aos cursos de extensão em música na Instituição foram coletadas e organizadas em um quadro com linhas e colunas divididas por periódico, edição, data, página, citação e link, conforme a Figura 5:

Figura 5: Quadro com os resultados da coleta do Acervo da BN Digital realizado de setembro de 2020 a abril de 2021.

Garimpo Hemeroteca BN Digital Palavra-chave: "Extensão universitária"
Busca por Local: RJ
Período: Todos (23)
Periódicos: Todos (2472)

Resultado: 11.316 ocorrências
2.472 acervos
Páginas 1 a 50 = ocorrências encontradas até a pág. 4

	Periódico	Edição	Ano	pg	Citação e link
11	Correio da Manhã (RJ)- 1936 a 1939	11407	19/02/1932	5	Extensão Universitária- Os próximos cursos do Instituto Nacional de Música A Universidade do Rio de Janeiro, que foi recentemente reorganizada pela reforma Francisco Campo ano, entrar em período de intensa atividade cultural e social, com o próximo início dos cursos de Extensão Universitária, a serem levados a efeito com a colaboração dos diferentes Institutos oficiais de ensino: Desde já [...] http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/10559
12		11417	03/03/1932	3	A renovação das matrículas no Instituto Nacional de Música Comunica-nos do Instituto Nacional de Música: "O prazo para renovação de matrícula foi prorrogado até o dia 10 do corrente. Nesse dia se encerram também as inscrições aos exames de admissão, bem como as matrículas aos populares de extensão universitária (gratuitos) - Iniciação musical, Folk-lore nacional, História da música Dança plástica-rítmica. Os exames de segunda época terão início na próxima segunda-feira, dia 7, achando-se afixadas na p listas de chamada". http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/10707
13		11417 (2)	03/03/1932	5	Inscrição para exames de admissão no Instituto Nacional de Música [...] Continua aberta ainda no referido Instituto a inscrição para a matrícula gratuita nos diversos cursos de universitária, como sejam: de iniciação musical, folk-lore nacional, história da música, etc. http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/10709
14		11426	13/03/1932	7	Mandatos universitários - O destino que eles têm na cultura geral do país http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/10835
15		11429	17/03/1932	5	Os cursos de extensão universitária do Instituto N. de Música- Como ficou organizado o curso Cultura Musical Têm despertado interesse os cursos populares de divulgação cultural que a Universidade do Rio de J este ano organizando nos diversos institutos superiores de ensino desta capital. Já foram dados à pu que vão ser levados a efeito no Instituto Nacional de Música. Brevemente serão conhecidos os cursos de extensão universitária que se realizarão na Escola Nacional de Belas Artes. http://memoria.bn.br/DocReader/089842_04/10879

Fonte: Concepção original da presente autora a partir dos dados coletados no Acervo.

Nessa figura 5, ilustrando o arquivo original de 81 páginas, encontram-se 455 ocorrências resultantes da busca em 13 periódicos no período de 1911 a 1999. Desses resultados, após concluir as informações sobre a data base de implantação dos Cursos de

Extensão em Música, garimpou-se os pontos culminantes da linha cronológica desses cursos. Eis a síntese do resultado dessa pesquisa:

Figura 6: Linha do tempo. Resultado da garimpagem virtual sobre os Cursos de Extensão em Música da UFRJ.



Fonte: autoria própria

Como observado na linha do tempo constata-se, como resultado das fontes pesquisadas, atividade ininterrupta desses cursos desde o ano de 1932 até os dias de hoje. Registra-se, então, quase 90 anos de existência desses cursos na Instituição. Assim, devido a todas as possíveis implicações quanto às informações e suas influências contidas nos periódicos, mais uma fonte está sendo utilizada neste trabalho: as leis, decretos e outros.

Legislação

Como a primeira universidade do Rio de Janeiro fora criada a partir da junção de institutos independentes para haver a adequação do projeto de ensino, todos tiveram representantes que apresentaram ao Ministro uma “exposição de motivos”, texto, explicando os objetivos educacionais da instituição e apresentando uma forma de vulgarização dos saberes produzidos na universidade. Sempre com o objetivo de se equiparar aos moldes dos países ditos civilizados, Campos (2000) propõe a aproximação da universidade com a comunidade por meio dos cursos de extensão universitária, afirmando ser ela um “poderoso mecanismo de contato dos institutos de ensino superior com a sociedade, utilizando em benefício desta as atividades universitárias” (ver, 2000, p. 122-123). Rothen (2008) afirma, “no decreto-lei da Organização da Universidade do

Rio de Janeiro, o aspecto da extensão foi tratado principalmente nas seções destinadas aos institutos de direito, educação e belas artes, predominando a ideia de que a extensão se realizaria no oferecimento de cursos à comunidade” (ROTHEN, 2008, p.157). Desse modo, a extensão das universidades estabelecida de forma gradual e instável comprometeu anos de constante luta, até ela, a extensão das universidades, ocupar o lugar e os objetivos na universidade.

Com relação à mais atual legislação sobre extensão universitária, tem-se a Resolução nº 07 de 18 de dezembro de 2018, publicada pela Câmara de Educação Superior do Conselho Nacional de Educação que resolve a obrigatoriedade da extensão na universidade bem como a sua função em parceria no tripé ensino-pesquisa-extensão, entendendo assim:

A extensão na educação superior brasileira é a atividade que se integra à matriz curricular e à organização da pesquisa, constituindo-se em processo interdisciplinar, político educacional, cultural, científico, tecnológico, que promove a interação transformadora entre as instituições de ensino superior e os outros setores da sociedade, por meio da produção e da aplicação do conhecimento, em articulação permanente com o ensino e a pesquisa. (FERREIRA, 2019, p.2)

Tendo como base a data de surgimento dos cursos de extensão universitária no Instituto Nacional de Música, foi destacada a legislação e os regulamentos que vigoraram na época, aplicando as possíveis mudanças ou não. As fontes citadas nesse momento referem-se, tanto aos regulamentos da Instituição como também sobre a implementação da extensão universitária no país em geral. Sendo assim, será possível compreender suas diretrizes e funcionalidades, como alcançaram seus objetivos e quais eram esses objetivos.

O objetivo da Escola de Música na sua criação em 1848 como Conservatório de Música foi o de formar artistas para aproveitamento na igreja e no teatro, conforme explícito no Decreto nº496, de 21 de janeiro de 1847:

Art. 1º O Conservatório de Música, que, na conformidade do Decreto Nº 238 de 27 de novembro de 1841, tem de fundar a Sociedade de Música desta Corte, terá por fim não só instruir na Arte de Música as pessoas de ambos os sexos, que a ela quiserem dedicar-se, mas também formar Artistas, que possam satisfazer às exigências do Culto, e do Teatro (BRASIL, 1847).

No entanto, no ano de 1854 o Conservatório é incorporado à Academia de Belas-Artes e passaria a ser uma das especialidades com os cursos oferecidos na instituição,

juntando-se à arquitetura, escultura, pintura e ciências. Essa mudança ocorreu como resposta do Governo à reclamação de Francisco Manuel da Silva (1795-1865)¹² como consta no *Almanaque Laemmert*, pelo descaso e falta de assistência à Instituição dependente dos provimentos para manutenção do estabelecimento. Como consequência, houve a mudança de endereço da sede do Conservatório, antes no Museu Nacional, sendo transferido para o prédio da Academia. Também houve algumas vantagens, como o aumento do número de alunos e a possibilidade de envio dos alunos em destaque para estudos na Europa; contudo, a Instituição continuava como um corpo independente, com administração própria (AUGUSTO, 2010, p.71).

Todas essas mudanças devem ser entendidas e, como afirma Antônio Augusto (2010), não passavam de estratégias para colocar o controle do ensino no governo e assim difundir valores que ajudassem “na construção de um Estado Imperial, embasado numa classe senhorial que forjava seus mecanismos de expansão” como um dos objetivos de separar cidadãos da massa de escravos e, pelos princípios forjados, explicitar o lugar de cada um na hierarquia ou posição social. Portanto, o Conservatório que ainda não tinha um regulamento próprio e sim um plano, deixava de ter como objetivo formar profissionais para servir à igreja e ao teatro, passando simplesmente a instruir gratuitamente as pessoas interessadas a se dedicar ao estudo da música. Essa era a chamada Reforma Pedreira, tendo por objetivo reformular a instrução pública em geral (AUGUSTO, 2010).

Parece ser sempre a difusão da arte a todas as pessoas, mantendo assim suas portas abertas à comunidade em geral. Isso percebe-se quando Antônio Augusto (2010) cita em seu trabalho um trecho do compêndio de Francisco Manuel da Silva, deixando explícito sua concepção como uma “instituição destinada às diversas gamas da sociedade” (AUGUSTO, 2010, p.76), havia a separação também do que seria trabalho para o pobre e lazer para os mais abastados

A instituição de um Conservatório de Música pressagia grandes e salientes vantagens; [...] já facilitando a todas as classes da sociedade o ensino regular e metódico de uma arte, cujas fruições puras e agradáveis dão vigor ao operário em suas fadigas tarefas, minoram as provações

¹² Francisco Manuel da Silva. Compositor, maestro e professor brasileiro. Destacou-se como aluno do padre José Maurício Nunes Garcia, talvez o maior nome da música colonial brasileira, e de Sigismund von Neukomm, discípulo de Joseph Haydn, aprendendo violino, violoncelo, órgão, piano e composição. Em 1833 fundou a Sociedade Beneficente Musical, que teve um papel importante na época e funcionou até 1890. Talvez seu maior mérito seja a fundação do qual foi presidente, o Conservatório do Rio de Janeiro, a origem da atual Escola de Música da UFRJ. Foi o autor da célebre melodia do atual Hino Nacional Brasileiro. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_Manuel_da_Silva

do pobre, dando-lhe uma profissão útil e lucrativa, expõem o tédio do abastado, e embelezam a existência do gênero humano. (SILVA; OR. A-II. T-19fa., p. 15) (AUGUSTO, 2010, p. 76)

Pressupõe-se que esses objetivos, entre outros, tenham mudado com o passar dos anos, revendo a finalidade do curso e sua função social. Isso por conta do reconhecimento da Instituição na visão do governo enxergando somente como uma instituição pública responsável por ensino de música e não tendo também como função a colaboração para melhorias do Império. Sendo assim, se não há função social, trabalhista com a música, qual é o lugar ocupado por um profissional na sociedade? Certamente se tornaria obsoleto nessa época o profissional da música.

A partir do século XX, após implantada a República, ganha força o ideário de progresso aos moldes da civilização europeia, dando-se expansão ao envaidecimento e, conseqüentemente, alcançando os objetivos de virtuosismo. Essas questões são demonstradas na *Exposição de Motivos* ao chefe de governo no texto do projeto para reforma universitária do Instituto Nacional de Música, especificamente, em 1931. Desse modo, com essa reforma, não somente a proposta de disciplinas visando a formação integral do estudante, mas também a organização dos cursos de modo que o ensino pudesse atender, tanto aos dedicados à formação virtuosística quanto aos que seguiriam com a prática musical em outros segmentos. Essas foram as proposições para os cursos já existentes na instituição. A Reforma em geral deveria colocar além da reformulação curricular dos cursos existentes, criar cursos para atender à comunidade.

A extensão universitária aparece nessa Reforma como uma forma de atender à sociedade com os ensinamentos ministrados na universidade. Obviamente não teria o mesmo teor das aulas dos cursos regulares, mas seguiria em seus conteúdos princípios que ajudariam a “elevar o nível da cultura geral do povo”. Assim é exposto nos *Motivos* para a reforma do ensino superior

Sr. Chefe do Governo Provisório: A extensão universitária se destina a dilatar os benefícios da atmosfera universitária àqueles que não se encontram diretamente associados à vida da Universidade, dando, assim, maior amplitude e mais larga ressonância às atividades universitárias que concorrerão, de modo eficaz, para elevar o nível da cultura geral do povo, integrando, assim, a Universidade na grande função educativa que lhe compete no panorama da vida contemporânea, função que só ela justifica, ampla e cabalmente, pelos benefícios coletivos resultantes, o sistema de organização do ensino sobre base universitária. (BRASIL, 1931a)

E, no período abrangido nesta pesquisa (1932-49), é esse tipo de referência a qual regerá as atividades de extensão nos Institutos das universidades brasileiras. Dessa forma, para esse período a legislação observada para a extensão será o Decreto nº 19.851, de 11 de abril de 1931, dispondo em quatro artigos a citação a respeito das atividades extensionistas. O primeiro é o artigo 35, em que a extensão é citada como parte dos cursos que serão ministrados na universidade: art. 35. Nos institutos de ensino profissional superior serão realizados os seguintes cursos: [...] f) cursos de extensão universitária destinados a prolongar, em benefício coletivo, a atividade técnica e científica dos institutos universitários (BRASIL, 1931b).

O artigo 42 é o segundo no texto a regulamentar o caráter das ações de extensão bem como a forma que deveriam ser oferecidas tais ações, propondo

Art. 42. A extensão universitária será efetivada por meio de cursos e conferências de caráter educacional ou utilitário, uns e outros organizados pelos diversos institutos da universidade, com prévia autorização do conselho universitário. [...] § 1º Os cursos e conferências, de que trata este artigo, destinam-se principalmente à difusão de conhecimentos úteis à vida individual ou coletiva, à solução de problemas sociais ou à propagação de ideias e princípios que salvaguardam os altos interesses nacionais. [...] § 2º Estes cursos e conferências poderão ser realizados por qualquer instituto universitário em outros institutos de ensino técnico ou superior, de ensino secundário ou primário ou em condições que os façam acessíveis ao grande público. (BRASIL, 1932b)

Com o objetivo de assegurar o entrelaçamento dos corpos docentes e discentes entre os Institutos de qualquer universidade, no mesmo documento lança-se no artigo 99 a extensão como organização fundamental à vida social universitária.

Entre os institutos de qualquer Universidade deverá haver permanente contacto, facilitado em reuniões coletivas, nas quais os corpos docente e discente possam encontrar ambiente agradável e propício à orientação e renovação dos ideais universitários. Mas, além disso, as universidades devem vincular-se intimamente com a sociedade, e contribuir, na espera de sua ação, para o aperfeiçoamento do meio. (BRASIL, 1931b)

A última citação referente à extensão na redação desse texto no artigo 109 trata dos objetivos da extensão universitária. Complementando-a em seus dois incisos: o primeiro sobre os meios que se realizariam como sendo “meio de cursos intra e extrauniversitários, de conferências de propaganda e ainda, de demonstrações práticas que se façam indicadas”. O segundo inciso dispõe ao Conselho Universitário em consenso com os conselhos técnicos-administrativos dos demais institutos, pôr em prática a extensão universitária pelos meios cabíveis.

Apesar da atenção dada às ações de extensão nesse momento, o texto não regulamentava a obrigatoriedade dessas atividades, portanto ficando essa prática como sendo realizada de acordo com o entendimento de cada instituição. Talvez esse fato tenha tornado confuso o lugar e os objetivos da extensão na universidade. Somente com a Reforma Universitária de 68, com a promulgação da Lei Básica da Reforma Universitária (Lei nº 5.540/68), instituiu-se a extensão universitária obrigatória, trazendo como abordagem a indissociabilidade entre ensino, pesquisa e extensão.

1.3 Revisão de Literatura

Ao fazer um levantamento sobre a produção de trabalhos referentes à Escola de Música da UFRJ, apenas em dois levantamentos foram encontrados somente dois resultados onde é citada a existência do curso de iniciação musical nesse campus. As buscas foram realizadas no Banco de Teses e Dissertações da Capes e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações; outros trabalhos foram buscados nos sites de anais de congressos como da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação (ANPPOM), Simpósio Brasileiro de pós-Graduação em Música (SIMPOM) e em artigos da *Revista Opus*, *Revista Debate* (UNIRIO) e *Revista Brasileira de Música* (UFRJ). As palavras-chaves como “extensão universitária”, “extensão em música”, “iniciação musical” foram utilizadas no campo de pesquisa e em nenhum deles há menção aos Cursos de Extensão em Música da UFRJ desde a data de implantação deles na instituição ou anteriormente e até a presente data.

Dentre as citações encontradas, a primeira encontra-se no texto de Harlei Elbert e Elizabeth Lucas, professoras da Instituição. O texto que tem por título *Propostas para a musicalização infantil: revisitando o Método Sá Pereira através de seus procedimentos didáticos*. Nesse trabalho as autoras falam sobre o método de Antônio Sá Pereira aplicado nas aulas dos Cursos de Musicalização Infantil na Instituição. Não é citado diretamente como pertencente à área da extensão universitária, apenas como a atividade da Instituição correspondente ao tripé: ensino, pesquisa e extensão

Ao longo de sua trajetória, a Universidade vem consolidando suas estruturas de ensino, pesquisa e extensão - tripé fundamental no processo de formação de qualquer indivíduo. O ensino de música na Academia vem procurando se adaptar às necessidades latentes da educação, privilegiando a produção do conhecimento através de atividades de incentivo à criatividade. [...] Este texto surgiu exatamente da parceria entre a Coordenadora do Curso de Musicalização Infantil da Universidade Federal do Rio de Janeiro e a colaboradora voluntária -

atual Supervisora do referido curso e convidada especial para atuar na área -, através do projeto de extensão firmado entre ambas. (ELBERT e LUCAS, 2014, p.299)

Esse trabalho foi resultado de pesquisa do projeto de extensão sobre práticas de ensino de música, submetido ao *VII World Congress on Communication and Arts* em Vila Real, Portugal, no ano de 2014. Pela descrição presente no texto, entende-se que esse seja o Curso de Musicalização Infantil pertencente aos Cursos de Extensão em Música da UFRJ porque é citada a instituição a qual pertence e configura o único desse gênero em toda universidade.

A segunda citação encontra-se no livro de Andrely Quintella de Paola e Helenita Gonzalez, com o título *Escola de Música da UFRJ – História e Arquitetura*. Esse livro foi organizado em comemoração aos 150 anos da Instituição. Nele encontra-se a biografia dos diretores, suas realizações administrativas para a academia, bem como as mudanças ocorridas na Instituição ao longo dos anos até a data de publicação da obra. Sendo assim, no segundo parágrafo da página 104, apresenta-se os cursos ministrados na década de 1980 na Escola de Música, sendo eles nomeados como Preliminar, Técnico, Graduação e Pós-graduação (iniciado em julho/agosto de 1980) na gestão da diretora Andrely Quintella de Paola.

A Escola não se descuidou, todavia, do Curso Preliminar e do Curso Técnico por serem os celeiros que fornecem o alunado de música para os cursos superiores: - “*O Curso Preliminar, além de iniciar musicalmente a criança, serve também para a prática de ensino dos alunos de Licenciatura*”. Era constituído pelas turmas experimentais a serviço, inicialmente, dos Cursos de Licenciatura em Música (em extinção) e, posteriormente, aos de Licenciatura em Educação Artística. Constava de 6 períodos letivos, a saber: - 1ª fase: sensorial, em 2 períodos I e II, com a finalidade de desenvolver o senso rítmico e auditivo; - 2ª fase: introdução à leitura e grafia musical, períodos III e IV, quando tem início a Iniciação Instrumental; 3ª fase: em 2 períodos V e VI, compreendendo elementos pré-teóricos, ditados e solfejos e prosseguindo a Iniciação Instrumental. Após estas fases, o aluno deverá concomitantemente ter terminado a 4ª Série do Colégio, fazendo juntamente com a 5ª Série dois períodos I e II, de transição, denominados Elementos de Teoria e Solfejo. “*Os Cursos Técnicos destinam-se a formação profissional em nível médio*” [...] (grifos do autor) (DE PAOLA e GONZALEZ, 1998, p.104)

Mesmo com toda a descrição em relação a esses cursos como sendo de caráter preparatório, tanto o curso de iniciação musical quanto o curso de complemento à formação dos cursos de licenciatura, não há referências ao fato de serem pertencentes ao campo de extensão universitária

Uma busca realizada no site da ABEM, no qual se encontra a Revista da Associação Brasileira de Educação Musical, a *Revista da ABEM*, com o termo “iniciação musical”, teve como resultado um trabalho de Inês Rocha (2017) intitulado *Modernidade e modernismo na iniciação musical e nas práticas educativas de Liddy Chiaffarelli Mignone*. Nele é citado o curso Iniciação Musical de Sá Pereira e posto em discussão as práticas pedagógicas realizadas por Liddy Mignone no Conservatório Brasileiro de Música, fundado em 1936, por Lorenzo Fernandez (1897-1948)¹³. Mais uma vez não há referência da prática desse curso no Instituto Nacional de Música e muito menos na modalidade de extensão universitária

Isso posto, os trabalhos citados são bem recentes em relação ao período delimitado para estudo desses cursos neste trabalho. Assim sendo, o fato da escassez de trabalhos tratando sobre as atividades dos cursos de iniciação musical e outros cursos oferecidos concomitantemente, como curso que atenda à comunidade em caráter de curso de Extensão Universitária, torna este trabalho como sendo uma pesquisa inédita e original.

¹³ Oscar Lorenzo Fernandez. Compositor brasileiro da fase nacionalista, tem obra relativamente pequena caracterizada pelo apuro formal. Marcou época o Trio Brasileiro, de 1924, para piano, violino e violoncelo. Em 1936 fundou o Conservatório Brasileiro de Música, o qual dirigiu até a sua morte, em 1948. Fonte: <https://lorenzofernandez.org/>

CAPÍTULO 2: Os Cursos de Extensão em Música da EM-UFRJ: 1932 - 1949

2.1 A Reforma Universitária de 1931

A Reforma Universitária de 1931 trouxe significativas modernidades para as universidades brasileiras e, dentre essas mudanças, foi estabelecido também participação da comunidade no exercício da vida acadêmica mediante a extensão universitária. Esse era o crédito para contribuição dos esforços feitos ao progresso e civilização de todo o país. Assim, no ano seguinte ao Decreto, todas as universidades deveriam implantar em suas rotinas projetos e cursos, estendendo atendimento à comunidade.

Portanto, no ano de 1932, atividades de extensão universitária, até então inéditas no país, foram implementadas, cabendo a cada Instituto a organização dos cursos que deveriam atender à comunidade.

A Universidade do Rio de Janeiro que foi recentemente reorganizada pela reforma Francisco Campos, vai, este ano, entrar em período de intensa atividade cultural e social, com o próximo início dos cursos de Extensão Universitária, a serem levados a efeito com a colaboração dos diferentes Institutos oficiais de ensino superior.” (*Correio da Manhã*, n.11407, p.5, 19 fev. 1932)

Essa notícia foi veiculada por quase todos os jornais do Rio de Janeiro. A mesma matéria anteriormente publicada no jornal *Correio da Manhã*, na mesma data encontra-se em mais quatro jornais da época, como o *Jornal do Commercio* (n.42, p.6, 19 fev. 1932), *O Jornal* (n.4078, p.9, 19 fev. 1932), *Jornal do Brasil* (n.42, p.16, 19 fev. 1932) e *A Noite* (n.7266, p.1, 17 fev. 1932). Nesse último citado jornal *A Noite*, cuja notícia é publicada dois dias antes de todos os outros, encontra-se estampada na primeira página do periódico, posta no canto esquerdo, tendo como destaque uma fotografia de um concerto infantil em Berlim. Há dúvidas pessoais sobre a fotografia no texto de um concerto em Berlim sobre os cursos de extensão, porém analisando a imagem constata-se tratar de um evento aberto ao público e com crianças na orquestra. Essa seria uma forma de explicitar ao público leitor que a novidade vem a ser o modelo de uma prática realizada em país civilizado, apontando assim, como positivo para o desenvolvimento do país (Brasil). A mesma atenção não foi encontrada com relação a essa notícia nos outros periódicos citados. Por exemplo, no *Correio da Manhã* ela aparece no rodapé com letras miúdas, na segunda, das nove colunas, na quinta página do jornal. No *Jornal do Commercio* o mesmo ocorre, ficando agora na sexta página com sete colunas. A notícia postada na primeira das sete colunas também está com letras miúdas e sem nenhum

destaque, segue-se o *Jornal do Brasil* no mesmo formato, apresentando na décima sexta página. Dos citados, exibindo a notícia com pior relevância, encontra-se no *O Jornal*, ficando na página de finanças, suprimida no canto superior à direita, com letras minúsculas.

Quanto a isso, toma-se como base para análise Inês Rocha (2012) trazendo Roger Chartier (1988) e Antônio Castilho Gomes (2001) com pareceres sobre a materialidade do escrito em relação às cartas de correspondência de Liddy Chiaffarelli para Mário de Andrade. Nesse trabalho observa-se também aspectos como a posição, localização do texto na página, tamanho e até tipo da fonte, dizendo muito a respeito da noção da estrutura jornalística. A relação entre redatores e editores, a hierarquização de poder por editoriais, a questão da manipulação das reportagens, deixando bastante clara essa questão.

Certamente, o modo como são postadas as notícias nesses jornais, evidenciam o posicionamento da redação do jornal em relação ao governo. Esse aspecto será notado mais à frente no qual a mesma redação impressa em todos os jornais possa ser por conta de uma instituição governamental que apoia esses cursos, patrocinando a divulgação, porém manipulando e vigiando os meios de comunicação da época

[...] Teremos assim, em breve, a ação social da Universidade vinculada à ação cultural, no progressivo alcance da nação brasileira, pela cultura média e superior [ilegível] através de múltiplos cursos regulares e especiais defendida pela rádio, pela imprensa, pelas bibliotecas, pelo cinema, pela extensão universitária. [...] (*Jornal do Brasil*, n.238, p.10, 04 out. 1931)

É observado que, na notícia citada pelo *Jornal do Brasil*, esses cursos eram divulgados não somente pela imprensa, mas também por outros meios de comunicação com a finalidade de alcançar toda a população.

Quanto aos modos de ensino, as atividades desses cursos de extensão deveriam ser estabelecidas pelos próprios institutos os quais tinham a necessidade de respeitar o Estatuto das universidades brasileiras. Na unidade de música da Universidade do Brasil não foi diferente. Com o projeto organizado pelo reitor Fernando Magalhães (1878-

1944)¹⁴e o diretor do Instituto, Guilherme Fontainha (1887-1970)¹⁵ foram implantados cursos com atividades musicais para atender a comunidade.

Sendo assim, no Instituto Nacional de Música, logo de imediato, foram estabelecidos cinco tipos diferentes de cursos, atendendo ao público com a faixa etária correspondente aos cinco anos até a idade adulta. Os apresentados nesse primeiro ano das atividades de extensão no Instituto Nacional de Música foram os seguintes, assim como são descritos nos jornais:

A Universidade do Rio de Janeiro, que foi recentemente reorganizada pela reforma Francisco Campos, vai este ano entrar em período de intensa atividade cultural e social, com o próximo início dos cursos de Extensão Universitária, a serem levados a efeito com a colaboração dos diferentes Institutos oficiais de ensino superior. [...] Desde já se podem anunciar os seguintes cursos populares que o Reitor da Universidade Professor Fernando Magalhães organizou em cooperação com o Diretor do Instituto Nacional de Música, Professor Guilherme Fontainha: Orfeão infantil cuja direção foi confiada ao Professor Lorenzo Fernandez e que se destina a crianças de ambos os sexos, de 8 a 12 anos de idade, que não sejam alunos do Conservatório [...] Curso de iniciação musical, Folclore nacional e História da Música, a cargo dos srs. Lopes Gonçalves Filho e Andrade Muricy, e destinados a adultos, [...] e finalmente, Curso de Gymnastica plástico-musical, aos cuidados do professor Pierre Michailowsky, para candidatos de ambos os sexos de 5 a 16 anos de idade.” (*A Noite*, n.7266, p.1, 17 fev.1932; *Jornal do Commercio*, n. 42, p.6; *O Jornal*, n.4078, p.9; *Jornal do Brasil*, n.42, p.16, 19 fev.1932;) (grifo meu)

E segue no jornal *Correio da Manhã*, no mês posterior, a matéria sobre o prazo de encerramento das inscrições para os cursos, seguido da descrição dos mesmos

Comunica-nos do Instituto Nacional de Música: O prazo para renovação de matrícula foi prorrogado até o dia 10 do corrente. Nesse dia se encerram também as inscrições aos exames de admissão, bem como as matrículas aos cursos populares de extensão universitária (gratuitos) - Iniciação musical, *Folclore* nacional, História da música, Orfeão, *Dança plástico-ríthmica*.” (*Correio da Manhã*, n.11417, p.3, 03 mar.1932) (grifos do autor)

¹⁴ Fernando Augusto Ribeiro Magalhães. Nasceu no Rio de Janeiro, RJ, em 18 de fevereiro de 1878, e faleceu na mesma cidade em 10 de janeiro de 1944. Foi médico obstetra, professor da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro e orador. No período de 1931 a 1934 foi reitor da Universidade do Rio de Janeiro, a atual UFRJ. Fonte: <https://www.academia.org.br/academicos/fernando-magalhaes/biografia>

¹⁵ Brasileiro, natural do Rio de Janeiro. Foi pianista, musicólogo e professor. Em 1931, no Rio de Janeiro, foi indicado diretor do Instituto Nacional de Música, onde lançou em 1934 a primeira revista de musicologia do país, a Revista Brasileira de Música, além de reformar o Instituto a fim de integrá-lo ao sistema universitário, logrando-o em 1937, quando foi absorvido pela Universidade do Brasil. Ao longo das décadas de 30 a 50 firmou sua presença no cenário nacional como pedagogo e pianista. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Guilherme_Fontainha

Nesses jornais foram publicados e apresentados os cursos que agora fazem parte das atividades dessa unidade da universidade. Como está explícito nas notícias, eram cursos destinados ao público infantil, como o Curso de Orfeão Infantil para crianças de 8 a 12 anos e o Curso de Gymnastica plástica-musical para crianças de 5 a 16 anos; para o público adulto, os Cursos de Iniciação Musical, Estética Musical e Folclore Nacional e História da Música. Todos esses cursos estavam sob a responsabilidade e eram ministrados pelos professores do Instituto Nacional de Música, com exceção do Curso de Gymnastica plástica-rythmica, ministrado por professores convidados como Pierre Michailowsky (1888 - 1970)¹⁶ e Vera Grabinska (1900 - 1986)¹⁷.

É perceptível que, numa próxima ou mesma data, o mesmo modelo impresso de notícia com exatamente as mesmas palavras seja publicado por quatro dos cinco jornais anteriormente apresentados. Algumas notícias até trazem o parecer de certo prestígio ao jornal, sendo consentido noticiar tais assuntos, como o jornal *A Noite*:

Há dias *A NOITE* teve oportunidade de referir-se aos cursos populares de extensão universitária organizados para o Instituto Nacional de Música. (*A Noite*, n.7286, p.3, 09 mar.1932) (grifos do autor)

Apesar da alta projeção dos sinais de modernização do país pela difusão cultural, trazer a comunidade para dentro da Universidade foi algo considerado como extremo retrocesso cultural para alguns conservadores da época. Não só o curso dos professores russos, mas os outros cursos, mesmo sendo ministrados pelos renomados professores da instituição, também recebiam críticas em algumas notas dos jornais:

O Regulamento do Instituto era um aleijão, preparado por um ignorante para seus fins comerciais. Esperava-se uma reforma que destruísse aquela balbúrdia; e no entanto o que apareceu foi um jogo de disparates, a começar pela inclusão dos institutos de arte no seio da Universidade, novidade que só se observa no Brasil, país onde o ensino deixa muito a desejar.[...] Nas colunas da “A Noite”, por exemplo, encontramos, no dia 17 do mês findo, uma notícia que nos encheu de pasmo e que chegamos a pensar ter sido uma caçoada; mas a patacoada já foi iniciada ontem, dia

¹⁶ Pierre Michailowsky era russo, ex-bailarino da Escola Imperial de São Petersburgo e atuou como professor de Filosofia do Direito na Universidade de Petrogrado. Mudou-se para o Brasil em 1926 e iniciou seu trabalho de balé em clubes frequentados por jovens que não tinham o anseio de serem bailarinas.

¹⁷ Enrica Cerquetti Michailowsky, conhecida pelo nome artístico de Vera Grabinska. Brasileira naturalizada, radicada no Brasil desde 1926, teve, juntamente com seu marido, Pierre Michailowsky, destacada influência para a fixação e o desenvolvimento da dança clássica no país. Fonte: https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=7C444837859E97C95D1204ED32F38D6C.proposicoesWeb2?codteor=1164760&filename=Dossie+-PL+1716/1983

em que se abriram as matrículas para os novos cursos que nos dão o direito de julgar que d'ora avante o estabelecimento de ensino musical do largo da Lapa deve ser denominado - Instituto da Mãe Joanna! (Oscar Guanabarro, *Jornal do Commercio*, n.51, p.2, 02 mar. 1932)

O colunista Oscar Guanabarro quando se refere ao idealizador da Reforma do Instituto, nesse momento, certamente fala de Leopoldo Miguez (1850-1902). Ele foi diretor do Instituto Nacional de Música desde a fundação em 1890, quando extinto o Conservatório de Música, até o ano de sua morte em 1902. Enquanto diretor, Miguez foi responsável pelas renovações e inovações no sistema de ensino do estabelecimento, isso porque ele foi enviado pelo governo em 1895, numa viagem aos conservatórios europeus. Após essa viagem, Miguez propôs as mudanças com ideias que colocariam a Instituição com nível de modernidade equiparado aos conservatórios visitados enquanto estava na Europa. Essas mudanças não visavam somente o estabelecimento, mas também ao público em seu entorno, o que faria do Instituto Nacional de Música não somente uma exposição de obras de arte musical, mas também instrumento de poder educacional e civilizatório (VERMES, 2004, s/n).

O Instituto Nacional de Música por representar a alta cultura artística do país, as notícias de que agora estaria aberto à comunidade moveu curiosidades, inquietações e expectativas e muitas críticas sobre os passos seguidos pela instituição para manter tais cursos. Como seria possível trazer para esse ambiente que visava virtuosismo e considerava civilidade, um público vivenciando uma cultura musical severamente distante da cultivada no Instituto? Havia um clima de tensão e resistência por parte de alguns conservadores em virtude da possibilidade de a elite deixar-se dominar pela cultura popular. Isso será exposto ao longo do trabalho nas descrições das notícias e críticas dos jornais.

Dentre esses conservadores encontra-se Oscar Guanabarro (1851-1937), crítico do *Jornal do Commercio*, aparecendo sempre em oposição às mudanças ocorridas no Instituto Nacional de Música e principalmente à inserção dos cursos de extensão na Instituição no início da década de 1930. Corvisier (2014) aponta que seus escritos polêmicos e irônicos e até temidos por muitos, a maioria referia-se a professores do Instituto Nacional de Música ou a músicos a eles ligados, estética ou afetivamente. A autora citando Avelino Romero Pereira (2007), salienta que, talvez o fato de Guanabarro, anos antes, ter sido rejeitado para o cargo como professor do Instituto possa ter sido uma das causas, levando-o a ter esse desafeto por tudo e todos ligados à instituição. Em

contrapartida, o motivo de desencadear essa verdadeira “batalha nos jornais”, salienta Corvisier, fosse menos conhecido, contudo determinante para seu posicionamento.

De acordo com Caires (2017), esse crítico das artes já atuava no ramo desde 1880 quando deu início à sua carreira no jornal *O Paiz*, ocupando a seção *Artes e Artistas* desse jornal republicano. O jovem pianista formado com os mais renomados mestres de seu tempo passava a compor a nova geração de críticos comprometidos com a profissionalização desse ofício. Nesse período, Guanabario desenvolveu seu posicionamento em defesa das correntes renovadoras ligadas às noções de Pátria, progresso e civilidade:

[...] na década de 1880, estava comprometido com a oposição ao *status quo* imperial [...] no final do século XIX Guanabario fazia uma crítica comprometida com renovações estéticas - contra a estética estabelecida - e articulava aos ideais progressistas de seu tempo, às causas sociais e políticas à vanguarda de sua época. (CAIRES, 2017, s/n).

Tais renovações exigidas pela geração de 1880 foram alcançadas com a instituição da República e Guanabario tornou-se um aclamado crítico dessa época, sendo em 1910 convidado a tomar posse como diretor da Escola Dramática instalada junto ao Teatro Municipal. Em setembro de 1917 foi escolhido presidente, tendo como missão defender os interesses dos autores contra os empresários na recém-fundada Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. No entanto, as críticas de Guanabario logo ficaram conhecidas como conservadoras e assim denominadas a partir da década de 1920 quando os adeptos das vanguardas se apropriaram das novas tendências de artes, principalmente no terreno musical, agregando novos elementos de acordo com o discurso dos atuais modernistas.

É possível observar que apesar de no início de sua carreira como crítico Guanabario se destacar por seu posicionamento ideológico em favor do modernismo nacionalista, logo seu pensamento crítico se tornaria obsoleto em relação à música moderna. O crítico se opunha a esse tipo de música por ter se permitido a muita liberdade com as regras de harmonia e, segundo ele, ultrapassar as regras de harmonia representava “cair na cacofonia, como primitivamente”. Assim, faz críticas às composições de Darius Milhaud (1892-1974)¹⁸, apontando como “pretensos compositores, cujas partituras parecem produtos de um doido” e a Villa Lobos (1887-1959)¹⁹ denominando as obras do

¹⁸ Foi um compositor e professor de origem francesa, um dos mais prolíficos do século XX. Sua obra é conhecida por conciliar o uso da politonalidade (múltiplas tonalidades ao mesmo tempo) e do jazz. Fez parte do influente Grupo dos Seis. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Darius_Milhaud

¹⁹ Foi um compositor, maestro, violoncelista, pianista e violonista brasileiro. Compositor prolífico, escreveu numerosas obras orquestrais, de câmara, instrumentais e vocais, totalizando mais de 2 mil obras até sua

compositor como no estilo “barulhismo”. As demais críticas de Guanabarro se faziam em torno do avanço da cultura popular e seu eventual alargamento no gosto do público. Apontando ele que esse fator dispersava a plateia, dava cada vez menos atenção aos programas de pianistas estrangeiros e mais se interessava pelas modinhas tocadas nas esquinas. O cinema também fazia esvaziar o público do teatro, por sua vez, desmoralizava-se cada vez mais na tentativa de manter os espetáculos (CAIRES, 2017, s/n)

Guanabarro acreditava que essas mudanças no cenário das artes iriam, com o tempo, ser esquecidas como um modismo e logo tudo voltaria como antes. Porém, sucessivos eventos fizeram essas ideias se firmarem no mundo das artes, como a Semana da Arte Moderna em 1922, iniciando uma série de rupturas em relação às práticas artísticas realizadas em favor da busca da identidade nacional. Daí para frente, com os avanços das ideias modernistas no campo das artes, principalmente com o governo getulista que as apoiava (exposto mais à frente), Guanabarro foi cada vez mais denominado como o veterano conservador, andando na contramão da história.

No Instituto Nacional de Música, além dos comentários os quais já faziam parte dos assuntos das colunas desse crítico do jornal carioca sobre as “minuciosas intrigas institucionais”, as questões se davam também em virtude do posicionamento da representatividade do Instituto em relação aos movimentos modernistas. É possível perceber pelo seu posicionamento que Guanabarro acreditava na Instituição como representante da arte culta no país, considerada por muitos como sendo superior. As novidades chegadas ameaçavam a ordem e preservação da música culta. Ao contrário, aderindo aos novos costumes, estariam deturpando a verdadeira música:

Guanabarro se referia à invasão do Instituto Nacional de Música pelo violão, pelas mãos dos “próprios professores que se exibem encasacados nos tremelicados de Lorenzo Fernandez e em concertos em que se canta o ‘Atirei um pau no gato’ e muitas outras imoralidades artísticas (CAIRES, 2017, s/n).

Vale lembrar, Lorenzo Fernandez, Luciano Gallet, Antônio Sá Pereira, como professores, e Guilherme Fontainha, como diretor da referida Instituição no período de

morte, em 1959. Destaca-se por ter sido o principal responsável pela descoberta de uma linguagem peculiarmente brasileira em música, sendo considerado o maior expoente da música do modernismo no Brasil. Fonte: <https://museuvillalobos.museus.gov.br/perfil-bibliografico>

1931-1937, encabeçaram as reformas do Instituto e faziam parte do grupo em defesa do ideário modernista da época. Sendo assim, é de se pensar que as críticas em torno do Instituto se davam não somente em relação a conflitos pessoais, mas ideológicos. Mais ainda, pela inserção não só de elementos da cultura popular, como por exemplo, a música e instrumentos nas composições, mas também a execução dos grupos em eventos no Instituto. Assim, Guanabarro cita na crítica *Pelo Mundo das Artes* quando, num evento intitulado “Festa da Cultura” organizada pelo reitor Fernando Magalhães na Instituição, tem como atração a banda do Corpo de Bombeiros cantando “sambas e batuques”, ao invés da “excelente orquestra e bons virtuosos”, segundo ele (*Jornal do Commercio*, n.51, p.2, 02 mar.1932). Ainda podemos listar a agregação do Instituto à Universidade, ficando a cargo do governo o qual ele sempre se opunha devido à desvalorização da cultura.

Guanabarro ainda acusa Francisco Campos, chefe do governo, e Fernando Magalhães, reitor da Universidade, de se "hospedarem" em uma arte apenas apreciada, sem o mínimo preparo para “distinguir ou diferenciar uma tocata de um samba”. Tendo como consequência agora também, a implementação dos Cursos de Extensão, colocando a prole, o povo, a ter acesso ao espaço do Instituto. Ainda que esse grupo representasse a classe média (como pode-se ver, por exemplo, na Figura 11- sendo algo totalmente discutível, porque há muito a ser analisado acerca do que é representado em uma fotografia), os cursos e as metodologias utilizadas para o ensino musical a esse público, sob a ótica de Guanabarro, desvalorizavam a função social dessa arte de acordo com as suas concepções.

Na coluna do *Jornal do Commercio*, como descrito, intitulado *Pelo mundo das artes*, Guanabarro faz críticas tanto a Francisco Campos “pela inserção dos institutos de arte no seio da Universidade” a qual incluía o Instituto Nacional de Música, quanto a novidade que se alastrava sobre a inclusão de cursos de extensão. O fato desses cursos atenderem à comunidade em geral, fez o crítico referir-se ao estabelecimento como “Instituto da Mãe Joanna!”. Afirma ele, a única pretensão de criação desses “cursos gratuitos” seria de fisgar os alunos para os cursos particulares. As críticas estendem-se aos professores e às disciplinas ministradas nesses cursos, tendo como base a coluna escrita por Lopes Gonçalves (1897-1968)²⁰, no jornal *A Noite* que, segundo Guanabarro, são enviadas a poucos jornais por temerem as críticas, e escreve: “Há notícias oficiais que

²⁰ Augusto de Freitas Lopes Gonçalves. Foi advogado e professor, diretor do Conservatório de Música do Distrito Federal, presidente da Associação Brasileira de Estados Italianos, crítico musical e de discos no jornal *Correio da Manhã*. Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/348970_03/59088

não transitam pela redação do “Jornal do Commercio” com medo dos comentários. São enviadas a um ou dois vespertinos, com o intuito de evitar a crítica, como se nós jornalistas não lêssemos todos os jornais (*Jornal do Commercio*, n.51, p.2, 02 mar.1932)”. Porém, nos trechos dos jornais citados anteriormente em função da divulgação desses cursos pode ser observado que, apesar de ser noticiado no jornal *A Noite* no dia 17, como ele cita, dois dias depois, a mesma matéria encontra-se em outros relevantes jornais de circulação carioca.

Outro fato ocorrido, segundo o ponto de vista do crítico Oscar Guanabara, esses cursos representavam também a desvalorização da profissão do músico, porquanto os professores desses cursos não recebiam pagamento, era um trabalho voluntário, representando uma vergonha para o país.

Contudo, em oposição a Guanabara, o crítico Itiberê Cunha (1870-1953)²¹ defendia as mudanças no Instituto como um movimento de progresso nos termos culturais do país. No ato inaugural dos cursos de extensão do Instituto, realizado no dia 21 de abril de 1932, numa quarta-feira, o Dr. Augusto de Freitas Lopes Gonçalves responde em seus discursos a quase quatrocentas pessoas presentes na plateia no Salão Leopoldo Miguez do Instituto Nacional de Música:

Em nome dos professores incumbidos desses cursos musicais falou um deles, o nosso companheiro, Dr. Augusto de Freitas Lopes Gonçalves, que disse o seguinte: [...] “Exmo Sr. Reitor da Universidade do Rio de Janeiro. [...] “Exmo Sr. Diretor do Instituto Nacional de Música. [...] “Minhas senhoras. [...] “Meus senhores. [...] “A compreensão clara de que a instrução é para todos e de que ela deve ter uma organização que forme um bloco homogêneo levou o Exmo, sr. Reitor da Universidade do Rio de Janeiro a dilatar o campo de ação da Universidade estendendo-o até esse grupo numeroso de pessoas que, sem percorrer as aulas das complicadas escolas superiores, desejam possuir um grau médio de cultura que lhes seja de utilidade. [...] “Convertem-se assim os Cursos de Extensão Universitária em valiosa criação, que traduz o aparecimento de um espírito novo, fecundo, inimigo da cultura de fachada, em criação que exprime a vitória de uma mentalidade sã, bem orientada, porque sabe que o progresso mental de um país só se conserva vigoroso quando mergulha grossas raízes no povo. [...] O ato, que incluiu na Universidade o ensino superior da música, realização do atual ministro da Educação, Dr. Francisco de Magalhães, são, portanto, fatos de capital importância para a nossa música: representam a sua libertação do terra-a-terra que mantinha presa à incultura e o desprendimento das suas asas para os voos esplendurosos. (*Correio da Manhã*, n. 11589, p.5, 18 set.1932).

²¹ João Itiberê Cunha. Jornalista, compositor, poeta e crítico literário e musical. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Jo%C3%A3o_Itiber%C3%AA_da_Cunha

A estranheza causada por esse movimento para um grupo de conservadores, por um lado, e os elogios por outro lado, dos que apoiavam as mudanças apostando no crescimento do país marcam, principalmente no Instituto Nacional de Música, as relações de disputa de poder travadas entre os pares na instituição.

Mas enquanto novidade, trabalhando intensamente, alguns jornais detalham os programas de todos os cursos que passaria a ser oferecido no estabelecimento:

O Instituto Nacional de Música inaugurou ontem uma das novas modalidades introduzidas no seu programa pela recente reforma do ensino. [...] Há muito que se fazia sentir para a instrução dos músicos e para a cultura do povo a necessidade desses cursos populares. [...] A sessão inaugural teve, a prestigiá-la, a presença do reitor da Universidade, professor Fernando Magalhães, que explicou, em brilhante e sintético improviso, as razões da criação dos Cursos de Extensão Universitária, dando em seguida a palavra ao professor Lorenzo Fernandez. [...] Cabia ao aplaudido compositor patricio iniciar o curso de Cultura Musical. [...] Foram assim inaugurados com inegável êxito, os Cursos de Extensão Universitária no Instituto Nacional de Música. (*Correio da Manhã*, n.11459, p.5, 21 abr.1932).

A princípio foram organizados cinco cursos de extensão universitária para o Instituto Nacional de Música: destinados ao público de idade adulta, com palestras e conferências, como os cursos de Iniciação Musical, História da Música e Estética Musical e Folclore Nacional. Os outros foram organizados para o público infantil, como o curso de Orfeão Infantil e Gymnastica Plastico-Musical para crianças de 6 a 12 anos. No ano seguinte à inauguração desses cursos, de 1932 até 1949, foram encontradas ocorrências para mais quatro cursos. Dentre eles encontra-se o Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico (1933), o Curso Canto coral Barroso Netto (1933), o curso de Prática de Orquestra com a professora Joanídia Sodré (1944), o Curso de Aperfeiçoamento do Canto e Interpretação, com a professora Vera Janacopulos (1946). Desses quatro últimos mencionados, somente entrarão na descrição a seguir os cursos de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico e Canto coral Barroso Netto, pela sua natureza de serem cursos voltados para a comunidade e estarem ligados aos cursos de extensão já existentes na universidade, com a finalidade de atendimento ao público externo. O Curso de Prática de Orquestra e o Curso de Aperfeiçoamento do Canto e Interpretação eram também cursos de extensão universitária, porém estavam direcionados à prática e aperfeiçoamento dos alunos do curso de graduação da Instituição.

Pertinente observar a seguir a descrição dos cursos de extensão universitária descobertos pelos jornais no período delimitado para a pesquisa.

2. 2 Curso de Orfeão Infantil (ou Orpheão Infantil)

*“Orfeão é, pois, o mesmo que cântico.”
Maria Luisa de Mattos Priolli, 1979*

O canto orfeônico é uma prática de canto em conjunto realizada desde eras remotas. Priolli (2010), assim como outros autores que discorrem sobre história da música, afirmam que, entre diversos povos antigos como Egípcios, Assírios, Caldeus e Hebreus, o canto em conjunto era realizado em situações, como cerimônias religiosas, bem como para encorajamento das tropas em situações de batalhas.

A palavra Orfeão deriva de Orfeu, o deus da música na mitologia grega cuja grandiosa habilidade e virtuosismo executava sua harpa, encantando até mesmo seres inanimados. Daí para frente, a expressão Orfeônico foi atribuída às execuções vocais coletivas, como Davi, o rei de Israel (970 a 930 a.C) o qual fazia convocações com grande quantidade de pessoas em praça pública, formando coros de mais de mil vozes.

Dentre os músicos que trabalharam com canto coletivo de grandes grupos, temos o maestro Villa Lobos (1887-1959) em que nas primeiras apresentações do coro orfeônico, no período entre 1931-32, chegou a reger um coro reunindo entre 12 e 18 mil vozes (PRIOLLI, 2010, p.113; DE OLIVEIRA, 2011, p.16).

Apesar de serem práticas de canto em conjunto, há autores que consideram o canto orfeônico distinto do canto coral (surgido no século XVI com Martinho Lutero). As diferenças são atribuídas em termos de técnica vocal e conhecimento dos executantes sobre termos musicais. Enquanto no canto orfeônico com canções em uníssono não há exigência de conhecimento musical e preparação técnica rigorosa dos cantores, no canto coral o repertório com distribuições de vozes exige cantores mais habilidosos musicalmente (PRIOLLI, 2010, p.113). É uma concepção, muito embora as performances dos grupos nem sempre pudessem estar incluídas nessa definição.

Com a implantação do curso Orfeão Infantil seria oferecido às crianças da comunidade a prática do canto coletivo. Observa-se a presença de ideias associadas à prática do canto coletivo: a formação de bom caráter, disciplina de corpos e mentes, higienismo e assimilação de sentimentos morais e cívicos.

Oscar Lorenzo Fernandez, em seu artigo para a revista *Ilustração Musical* sobre o canto coral nas escolas admite, o canto é uma necessidade humana e, para uma nação, a afirmação de nacionalidade:

Só os grandes povos sabem cantar [...] E, se, no *canto individual* as vantagens de cultura e higiene são múltiplas, no *canto coletivo* essas vantagens acentuam-se e dilatam-se, tornando-se, assim, o *canto coral* não só um fator de progresso, como também um afirmador da nacionalidade. (FERNANDEZ, 1931, grifos do autor)

Nesse texto o autor faz críticas ao brasileiro por sua prática de canto em conjunto ser realizada somente no Carnaval, cantando músicas com letras “grosseiras”, segundo ele. E, apesar de ter qualidades inatas para a música, o povo mostra-se “melancólico e pessimista”. Obviamente ele expressa uma opinião própria e generalizada sobre o assunto, porém essa expressão de Lorenzo Fernandez permite-se refletir sobre a possibilidade de que, talvez estivesse fazendo menção às melodias entoadas outrora pelos escravizados, fazendo, por tradição e costume, perpetuar o canto de seus anteriores, deixando seus rastros. Sendo assim, essa característica teria marcado, em alguns aspectos, a música brasileira ou do povo brasileiro. Ao visitar a biografia do autor é possível perceber que a redatora Maria Silva e Silvério - por sinal, bisneta de Lorenzo Fernandez - aponta que, entre os anos de 1923 e 1938, o compositor afirmava ser esse um segundo período de sua obra, no qual “focaliza os populários negro, ameríndio e caboclo”. Certamente estava imbuído das melodias e letras das composições desses povos colonizados e escravizados, influenciando diretamente em sua opinião.

Lorenzo Fernandez termina a matéria afirmando que as raízes de um povo não eram estabelecidas com patriotismo, mas com o folclore. Somente as músicas folclóricas despertariam o verdadeiro sentido da nacionalidade: “O verdadeiro sentido nacional deve, a meu ver, assentar as bases nos cantos do folclore. É cantando as lendas e tradições de nossa raça que melhor a amamos e compreendemos” (FERNANDEZ, 1931). Essas colocações de Lorenzo compunham, na verdade, o ideário do movimento modernista da época, apropriado pelo compositor e passando a ser característico em seus trabalhos.

Assim, imbuído desses pareceres de seus organizadores, estreou em 26 de abril de 1932 às 4 horas da tarde, sob o comando do professor Albuquerque Costa, o curso de Orfeão Infantil no Instituto Nacional de Música.

Iniciam-se, no próximo dia 26 do corrente, às 4 horas da tarde, as aulas do Orpheão Infantil organizadas pela Reitoria da Universidade do Rio de Janeiro no Instituto Nacional de Música a cargo do docente deste estabelecimento, professor Albuquerque Costa. [...] Esse curso, que é inteiramente gratuito, destina-se a crianças de ambos os sexos, de 6 a 12 anos de idade, que não sejam alunos daquele Instituto, e efetuar-se-á todas as terças e sextas-feiras, à mencionada hora, no referido local. (*Correio da Manhã*, n.11461, p.5, 23 abr.1932)

Na divulgação sempre era deixado claro a condição de serem cursos gratuitos oferecidos à comunidade pela Universidade, não havendo seleção de gênero, mas limitações quanto à idade. O curso admitia crianças da faixa etária que correspondia dos seis aos doze anos. Essa delimitação não poderia ser diferente, certamente pelo fato de ser necessário ter cantores com idades aproximadas por conta da extensão vocal na prática de canto coral da classe infantil. Isso temos na própria indicação explicitada no artigo do maestro Lorenzo Fernandez sobre canto coral nas escolas.

Outra exigência para ingresso nos cursos, claras nos anúncios de todos os cursos, era o fato dos alunos ingressantes não poderem ter matrícula no Instituto. As vagas eram destinadas exclusivamente ao público fora do âmbito acadêmico. Assim, esse curso apresentava o seguinte programa exposto, noticiado pelos jornais:

Ficou assim organizado o plano do curso de orfeão infantil, a cargo do professor Albuquerque Costa:

- Gymnastica respiratória e exercícios de respiração ritmada;
- Conhecimentos de teoria musical e solfejo pelo método do professor Fabiano Lozano- “Alegria das Escolas”
- Entoação da escala, dando os nomes aos sons e vocalizando-os com a vogal A;
- Exercícios de respiração simultaneamente com as notas da escala;
- Exercícios de vocalização sobre as mesmas notas com mudanças de vogais, e sobre sons diferentes;
- Exercícios de solfejo pelo método de manossolfa, a fim de educar a atenção da criança e obter justeza na altura do som, precisão do ritmo etc.;
- Canto coral- canções de fácil entonação e interpretação, dando-se preferência aos do nosso folclore; Hinos Nacional e à Bandeira; coros fáceis a uma e duas vozes.” (*O Jornal*, n.4140, p.12; *Diário de Notícias*, n.682, p.6; *Correio da Manhã*, n.11470, p.8; *Jornal do Brasil*, n.105, p.23, 04 mai.1932)

Nesse planejamento listado para o curso de orfeão, percebe-se ser muito claro a intervenção do professor Lorenzo Fernandez, ou a observação de quem o redigiu sobre as ideias desse professor. Assim como está em seu texto, produzido especialmente para a revista *Ilustração Musical* em março de 1931, os exercícios, indicações de repertórios dentre outras instruções para a formação do coro infantil, nota-se igualmente esses dados no programa do curso de Orfeão do Instituto Nacional de Música.

Nesse curso havia aproximadamente 100 crianças inscritas, seguindo também a filosofia presente na época, o Movimento de canto Orfeônico de Villa Lobos. É interessante observar a utilização do material pedagógico do professor paulista Fabiano

Lozano (1886-1965)²² na instituição carioca, desenvolvendo uma prática pedagógica idêntica ao projeto que recebeu grandes investimentos financeiros para ser implantado nas escolas públicas do Distrito Federal e em todo o Brasil no projeto do maestro e compositor Heitor Villa-Lobos. O assunto será revisto mais à frente. Cabe aqui ressaltar, o canto orfeônico já era praticado em outras esferas, principalmente em São Paulo por Fabiano Lozano, João Gomes Júnior, dentre outros (FUKS, 1991).

2.3 Curso de Iniciação Gymnastica Plástico-Rythmica ou Gymnastica Plástico-Musical

O ritmo, isto é, a expressão da ordem e da simetria, penetra por meio do corpo na alma dentro do homem todo, revelando-lhe a harmonia de toda a sua personalidade". Llongueres, 1942

*O ritmo "mexe" com a gente.
Mário de Andrade, 1980.*

Émile Jacques Dalcroze (1865-1950) foi o educador musical suíço o qual elaborou a teoria do desenvolvimento da percepção musical do indivíduo por meio de som e movimento. Essas ideias surgiram do objetivo de sanar as dificuldades apresentadas por seus alunos da classe de solfejo para perceberem as particularidades dos sons nos exercícios de percepção musical. Dalcroze então cria um método em suas aulas na qual eram propostos exercícios de criação e fortalecimento da imagem interior do som, do ritmo e da forma pela sensação muscular e assim corrigir e melhorar a audição e a execução de jovens músicos. Isso poderia ser realizado com um simples passeio pela sala enquanto simples improvisos fossem tocados no piano pelo professor.

Pode-se dizer brevemente que as ideias de Dalcroze então se espalharam em várias regiões da Suíça, até chegarem em grande parte da Europa sendo ampliadas, e os exercícios de desenvolvimento de percepção aplicados não somente aos intérpretes, mas também aos alunos de iniciação musical em variadas faixas etárias. Assim, a partir da década de 1930, essas ideias chegaram ao Brasil por professores cujos estudos nos

²² Fabiano Rodrigues Lozano. Músico, compositor, intelectual e professor de Canto Orfeônico, nasceu na Espanha, e chegou ao Brasil aos 13 anos, residindo em Piracicaba. O trabalho de Fabiano Lozano foi fundamental para o desenvolvimento de uma pedagogia vocal no estado de São Paulo expandindo-se, posteriormente, por todo país. Fonte: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284107/1/Pajares_VaniaSanchez_M.pdf

conservatórios europeus trouxeram ideias com o objetivo de oferecer modernidade aos estudos musicais para os estudantes do país (ROCHA, 2012).

Com a Reforma universitária, a gestão do Instituto Nacional de Música implementou um curso com o objetivo de formação integral do estudante, na qual tivessem a prática de sentir a música em seu corpo antes de executá-la no instrumento, adaptando as ideias de Dalcroze, já sendo espalhadas pelo mundo e executadas por alguns seguidores. Assim, foi sugerido pelo professor e dançarino russo, Pierre Michailowsky o Curso de Gymnastica Plástica-Rythmica ou Plástico-Musical e concordado pelo reitor da Universidade, Fernando Magalhães e o diretor do Instituto, Guilherme Fontainha os quais contrataram os professores Pierre Michailowsky e Vera Grabinska para ministrar as aulas. O casal russo, desde 1926, decidiu residir no Rio de Janeiro e assim formar a primeira escola de bailados do Brasil. Assim como outros anteriores a eles que tentaram e não conseguiram implantar o ensino profissional de dança, o casal optou por uma outra via: passou a gerir várias escolas de balés em variados clubes do Rio. Essa proposta não tinha intuito de formação profissional, mas visava a formação geral de um público feminino, apenas para fins educativos. Já no Instituto Nacional de Música, como a Reforma propunha a formação integral do estudante e aculturação da arte ensinada na academia, o objetivo do curso tornava-se moldar o comportamento do estudante em relação à iniciação da prática musical.

Assim, em 17 de abril de 1932 foi inaugurado o Curso de Gymnastica Plástica-Rítmica ou Gymnastica Plástico- Musical com os professores Pierre Michailowsky e Vera Grabinska. Algumas descrições sobre esse curso encontram-se nos jornais *A Noite*, *Diário de Notícias* e *Correio da Manhã*:

- sobre sua originalidade;

É um único curso, no Rio, deste gênero, que é gratuito, e que tem por fim iniciar crianças na nova educação artístico-musical, que tem por base o estudo do ritmo. (*A noite*, 7681, p.10, 13 mar.1933)

- acerca de sua finalidade e faixa etária;

O curso é gratuito e destinado às crianças de 6 a 12 anos, sendo limitado em 60 o número de matrículas. [...] A sua finalidade é "ritmar", "musicalizar" e "harmonizar" o corpo infantil, tendo por base os ritmos musicais que a gymnastica rythmica reincarna em movimentos plástico-rítmicos corporais, educando a criança ao mesmo tempo plástica e musicalmente. (*Diário de Notícias*, n.1024, p.7, 16 abr.1933)

- especificidades das aulas;

As aulas serão semanais, às quartas-feiras, das 8 às 9 horas. [...] Convém notar que no referido curso não se cogita de *dança* sendo ele dedicado exclusivamente aos *exercícios elementares plásticos-rítmicos* com o fim de desenvolver a plasticidade do corpo infantil, de despertar o sentido do rythmo que vai facilitar, no futuro, o estudo da dança e da música. (*Correio da Manhã*, 11438, p.11, 27 mar.1932) (grifos do autor)

- primeiros resultados das inscrições.

Estão inscritas para o curso mais de 100 crianças. Os professores dividiram as crianças em duas turmas: [...] 1º - crianças de 6 a 10 anos; [...] 2º - crianças de 10 a 12 anos (*Correio da Manhã*, n.11456, p. 11, 17 abr.1932)

Como descrito nos jornais, esse Curso de Gymnastica Plástico-Rítmica era único no Rio. Por mais que os professores já ministrassem aulas em outros estabelecimentos, no Instituto Nacional de Música os objetivos eram diferentes, deixando bem claro o objetivo de o curso não ser a dança assim como uma escola de balé. Apresentava-se como uma forma de musicalizar, ao mesmo tempo trabalhando um novo comportamento, percepção e sensibilidade musical ao corpo dos estudantes. Trabalho compatível com o método Dalcroze. Algo totalmente novo em relação aos estudos, até então ministrados no Instituto.

O curso despertou grande interesse por parte da população e das 60 vagas oferecidas, o número foi estendido, admitindo mais de 100 crianças separadas em dois grupos, abrigando proximidade da faixa etária, compreendendo dois grupos: 6 a 10 anos e de 10 a 12 anos. Apesar de o curso oferecido não haver restrição quanto a gênero, as vagas foram preenchidas por apenas estudantes do sexo feminino.

Muito embora houvesse enorme concessão na admissão das alunas, eles (os professores) deixaram claro que a organização deveria ser feita logo nas primeiras aulas, selecionando as estudantes aptas para participar do curso. Para conseguir atender ao grande número de inscritos, os dias das aulas desse curso foram acrescentadas em mais um dia na semana. As aulas somente às quartas-feiras ocorreriam agora às quintas-feiras e aos sábados, no mesmo horário, em ambos os dias, de 8 às 9 horas da manhã. Porém, no mesmo anúncio há o aviso sobre a seleção de aptidão, como pode ser observado a seguir nessa nota do jornal *Correio da Manhã*:

A Reitoria da Universidade do Rio de Janeiro, tendo em vista a maior eficiência dos Cursos de Extensão Universitária, iniciados em diversos estabelecimentos superiores de ensino, atendeu com simpatia a sugestão

dos professores Pierre Michailowsky e Vera Grabinska, do Curso de Iniciação Plástico-Rítmica, no sentido de aumentar as aulas deste curso, dada a extraordinária afluência de alunos, já divididos em duas numerosas turmas. [...] De acordo com isto, a partir do mês corrente, as aulas serão efetuadas às quintas-feiras e aos sábados, das 8 às 9 horas da manhã, no Instituto Nacional de Música. [...] Os professores avisam às famílias dos seus alunos que cuidarão este mês, especialmente da observação rigorosa das crianças com o fim de formar turmas homogêneas, eliminando todos os que, no decorrer do ano, demonstrarem marcada inaptidão para as lições do referido curso. (*Correio da Manhã*, n.11470, p.8, 04 mai.1932)

Apesar de ser um curso destinado à comunidade, gratuito e admitir um elevado número de crianças, os professores demonstram ordem, compromisso e profissionalismo. Deixam claro que as crianças as quais não conseguissem acompanhar os exercícios propostos e não preenchessem os requisitos necessários para o cumprimento do programa do curso e os repertórios para os concertos, teriam de deixar o curso. Assim, ocorria um tipo de seleção para os estudantes.

Dos jornais pesquisados, somente no *Jornal do Commercio* aparece o programa das aulas ministradas. Já o programa dos concertos e os repertórios trabalhados de acordo com a faixa etária atendida no curso eram noticiados em todos os jornais circulando na época.

Assim, na quarta página do *Jornal do Commercio* do dia 9 de abril de 1932, numa manhã de sábado, a todos os seus leitores fazia saber o programa do mais inovador curso adentrando as portas do então Instituto Nacional de Música

Conforme com isso, o Curso está destinado às crianças e representa uma introdução à nova educação plástico-musical ou à classe preparatória cujo programa é o seguinte: [...] *Classe preparatória* - Esta classe é dedicada aos exercícios plásticos rítmicos com o fim de formar nos alunos a orientação e o predomínio sobre os movimentos em relação à *energia física*, ao mesmo tempo e ao espaço, criando as diversas formas do movimento e a própria consciência rítmica. [...] I. O estudo do movimento. Seu exercício com o fim de desenvolvimento harmônico dos músculos e das formas corporais, para formar o *corpo harmônico* quer dizer, *plástico e rítmico*. 1º - os exercícios do relaxamento do corpo, com o fim de preparar o corpo para a “modelagem”, a “plasmação”, pondo-o em “estado de cêra”, de maleabilidade, de flexibilidade. 2º - os exercícios do equilíbrio do corpo, com o fim preparar a base sólida para o equilíbrio, para criar a segurança e naturalidade nas evoluções dos movimentos. 3º - os exercícios de contração e de decontração muscular, ligados com a exercitação do *ato respiratório*. São exercícios básicos para criar o predomínio do aluno sobre as diversas formas do movimento e preparar os músculos respiratórios para o estudo do solfejo e do canto. [...] II. O estudo do ritmo. - Seu exercício com o fim de desenvolver a *consciência plástico-rythmica*. 1º - os exercícios plástico-rítmicos que formam o sentido rítmico corporal. 2º - os exercícios plásticos-rítmicos da criação

dos *automatismos* corporais ou *hábitos motores* estes exercícios plástico-rítmicos, que tendem a ensinar a criança receber e sentir os ritmos musicais através do corpo, a criar os “automatismos” corporais, os hábitos neuromusculares, permitirem obter com o mínimo esforço o máximo efeito, favorecerem a expansão dos nossos ritmos naturais, a criação da consciência rítmica, a posse da nossa personalidade, a “musicalização” do organismo, transformando-o em um instrumento da arte, formando, deste modo o corpo harmonioso da criança e educando esteticamente o seu espírito. (*Jornal do Commercio*, n.84, p.4, 09 abr.1932)

Isso visto, o programa corresponde a uma classe de iniciação chamada de Classe preparatória separada em duas partes: *Estudo do movimento*, predominando o estudo de exercícios de cunho técnico, prometendo até exercícios respiratórios para preparação do corpo às atividades de solfejo e de canto e *Estudo do ritmo*, sendo propostos exercícios de expressão corporal.

Essa nova forma de assimilar a música diferente da cultura de educação corporal trazida e cultivada dos antigos moldes europeus, considerados padrão como forma de civilizar, certamente não poderia vir dos catedráticos da Instituição, pois não cabia ao que se considerava “alta cultura” expressar-se musicalmente com o corpo com uma proposta mais inovadora. E, por esse motivo, o curso causou certa estranheza em alguns setores da comunidade acadêmica e nos noticiários, observando-se notas como nesse artigo do professor Pierre Michailowsky abordando pareceres antagônicos, elogiosos e descrentes, dos críticos musicais Itiberê Cunha do *Jornal Correio da Manhã* e Oscar Guanabario do *Jornal do Commercio*, respectivamente. O primeiro, elogioso cita,

Entre as excelentes inovações levadas a efeito no Instituto Nacional de Música figura o Curso de Gymnastica Plástico-Musical, a cargo dos competentes professores Pierre Michailowsky e Vera Grabinska”. Assim apreciou esta iniciativa de introduzir a *nova educação* plástico-musical o colunista do “Correio da Manhã”, o sr. Itiberê Cunha. (*Correio da Manhã*, n.11433, p.11, 22 mar.1932)

Os elogios comemoravam o início de uma educação considerada mais abrangente, trazendo benefícios ao país. Um modelo no qual compreendia-se que a população mais instruída reforçaria as raízes da nação. Quais saberes importam? A quem cabe a tarefa de decidir e eleger o que deve ser e como deve ser instruída a nação? As disputas políticas estão muito evidentes nas notícias publicadas nos jornais. Nem tudo ocorreu de forma fácil. Apesar de todos os esforços dos professores russos para acentuarem os benefícios e importância da dança, da ginástica rítmica e do trabalho dos movimentos corporais como auxílio no despertar da musicalidade nos futuros músicos, houve resistência declarada.

Oscar Guanabario traz em sua coluna no *Jornal do Commercio* várias críticas não somente ao curso de Gymnastica rítmica dos professores russos como também aos cursos de extensão em geral os quais ocorriam no Instituto Nacional de Música. Essas críticas faziam recusas, tanto à popularização do conhecimento ministrado no Instituto, como ao ensino o qual estava adentrando na instituição pelos cursos de extensão.

Ao mesmo tempo, apareceu uma outra opinião emitida publicamente pelo crítico musical do “Jornal do Commercio”, o sr. O. Guanabario. “Esses cursos de cambalhotas e pernadas, dirigidos pelo professor Pierre Michailowsky, sob o pomposo título de Curso de Gymnastica Plástico-Musical, estariam perfeitamente nas escolas públicas, nas escolas da Prefeitura, mas criados pela Universidade e funcionando no Instituto, provocam sorrisos de ironia e de descrença” (*Correio da Manhã*, n.1143322, p.11, mar. 1932)

Pierre Michailowsky encontrou rumores, críticas e ataques relacionados à proposta do novo curso na modalidade de extensão da Universidade ministrado por ele e, acredita-se que já era previsível, pelas dificuldades e resistências encontradas anteriormente na tentativa de formar uma escola pública de dança logo de sua chegada ao país. Assim, em defesa de sua prática, resposta aos elogios e a fim de justificar a importância das atividades desse curso para os estudos em música, sempre escreve aos jornais, mantém comunicação com os responsáveis dos alunos, deixando explícito a finalidade do curso e fazendo demonstrações de suas aulas. Em um dos artigos trazidos por ele sobre as opiniões dos críticos dos distintos jornais *Correio da Manhã* e *Jornal do Commercio*, mais uma vez explica a finalidade do curso e descreve que, a paridade da arte da dança e da música propostas no curso, não é algo novo. O professor desenvolve um discurso sobre a união da dança e música desde os seus primórdios e apresenta que, na antiguidade clássica a plástica-musical e a música estavam no centro da “orquestra grega” sendo interrompida com o “advento da nova humanidade dos séculos obscuros da chamada Idade Média”. Daí continua descrevendo como ocorreu o rompimento da combinação dessas artes pela Igreja e o público clerical, dividindo-as em ‘bem e mal’, e nessa separação se apropriam da música tendo-a como uma arte sagrada, e a dança ao contrário, torna-se vulgar passando a ser considerada como arte proibida. Assim escreve:

No início da história cultural da nova humanidade, (que desabrochou das hordas bárbaras dos hunos, godos, celtos, germanos, gallos, eslavos, etc.) a igreja e o poder público clerical separaram artificialmente a música e a dança, favorecendo a música, introduzindo-a, ainda, na igreja, e anatematizando a dança, favorecendo, o corpo humano em geral, como coisa do diabo... Daí a música e a dança tomaram caminhos diferentes na sua evolução, desenvolvendo-se a música em plena luz do dia,

entrando no domínio espiritual superior e conquistando sua independência admirável, longe das perseguições e cogitações “terre-à-terre”; ao mesmo tempo que a dança foi forçada a viver às escondidas, desvirtuando, pouco a pouco, sua finalidade artística da poesia plástica animada e se transformando em um divertimento artificial, sob uma forma puramente ginástica e aeróbica. (*Correio da Manhã*, n.1143322, p.11, mar. 1932)

Depois de deixar claro os motivos por meio da história em que a dança não ocupa o mesmo lugar como a música, ou mesmo, não ser valorizada ou aceita na sociedade da época, ele explica os avanços em relação ao movimento de retorno do alinhamento de ambas, apontando:

Só no início do nosso século apareceram as primeiras tentativas de dar ao gesto humano, na dança ou na simples ginástica, a adequada significação musical. Esta ideia helênica da “musicalização” do gesto humano encontrou um fervoroso apóstolo na pessoa de Jacques Dalcroze; nas criações “helênicas” de Isadora Duncan; na nova escola coreográfica russa, com Anna Pavlova, Fokin, Nijinski, etc., à frente, elevando a dança ao ápice da arte coreográfica moderna; por fim, na escola “impressionista” alemã, com Laban e Mary Wigman, procurando as inovações coreográficas... (*Correio da Manhã*, n.1143322, p.11, mar. 1932)

Os professores Pierre Michailowsky e Vera Grabinska demonstravam a importância e participação do corpo, não somente nas aulas em que ministravam, mas em parceria com Lorenzo Fernandez, fazendo apresentações e ilustrando exemplos musicais nas aulas de Iniciação Musical. Propiciavam também intercâmbios entre as instituições que lecionavam fora da universidade, como os Clubes de Botafogo e Tijuca. Intitulado como Concerto de Rythmo e Dança, esse evento era realizado, tanto nos clubes que eles lecionavam, já citados aqui (Clubes de Botafogo e Tijuca) como no Instituto Nacional de Música, na Associação dos Artistas Brasileiros e no Teatro João Caetano. Esse teatro é considerado a casa de espetáculo mais antiga do Rio de Janeiro, sendo inaugurado por Dom João VI, em 1813, na Praça Tiradentes. No período de fundação recebeu o nome de *Real Theatro de São João* e foi cenário onde foi assinada a primeira Constituição Brasileira, dentre outros acontecimentos históricos do país. É reconhecido também pela versatilidade na encenação de gêneros de variados espetáculos (FUNARJ, 2021). Dentre essas apresentações, testemunhou também alunos do Instituto Nacional de Música a interpretarem, com belíssimas performances musicais e na arte da dança, assim como eram descritos nos jornais da época.

Figura 7: Fachada do Teatro João Caetano depois da reforma na década de 1930.



Fonte: site Centro Técnico Audiovisual (CTAv)

Assim como o Teatro João Caetano, outro espaço citado onde se apresentavam os alunos do curso de ginástica rítmica, foi a Associação dos Artistas Brasileiros. Henrique Brener Vertchenko (2018) aponta que, a sede dessa associação, estrategicamente localizada na Avenida Rio Branco, esquina da Almirante Barroso, no prédio do antigo Palace Hotel, era o “símbolo maior da reforma do início do século e de simbologia moderna renovada nos anos 1930” (p.38). E complementa: “o Palace Hotel era um lugar de encontro das elites do Rio” (p.37).

O pintor e crítico de arte Celso Kelly (1906-1979)²³ que em 1931 havia assumido a direção da organização, em uma entrevista, no mesmo ano, ao periódico *Jornal do Brasil* declara, “a Associação de Artistas Brasileiros é a consequência de um grande ideal. Fundou-se para reunir artistas e identificá-los com a sociedade, com o [sic] início, com a época” (JORNAL DO BRASIL, n.214, p.12, 1931). Era basicamente o lugar onde os artistas renomados, principalmente de música e artes plásticas como Villa-Lobos, Portinari, Francisco Mignone, entre outros expunham suas obras de acordo com o ideário da época, ou seja, era uma mostra artística das “tendências modernistas aos objetivos estatais de construção de uma cultura nacional” (VERTCHENKO, 2018, p.38). No ano

²³ Celso Otavio do Prado Kelly nasceu em Niterói, Rio de Janeiro, em 06 de junho de 1906. Graduado em advocacia na atual Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) foi um brilhante intelectual de seu tempo. Ele biografou o amigo Cândido Portinari em 1962 e foi crítico teatral do jornal carioca “A Noite” por várias décadas. Homem de muita cultura, é citado como educador, pintor, crítico de artes e presidiu no início da década de 1930 a Associação de Artistas Brasileiros, promovendo encontros que fomentaram o movimento modernista no país. Fonte: Museu da TV e Jornal do Brasil, n.214, p.12,1931. Fonte: <https://www.museudatv.com.br/biografia/celso-kelly/>

de 1932 foram eleitos para compor o Departamento de Música desse estabelecimento o maestro Francisco Braga como presidente e como secretário, o Dr. Augusto F. Lopes Gonçalves. Esses nomes são bastante familiares, tanto pela enorme influência de seus trabalhos artísticos como por serem figuras atuantes no Instituto Nacional de Música como professores. Na lista a seguir, dos 23 membros do Departamento de música, consta também o nome do professor Pierre Michailowsky. Há que se pensar, mesmo com todo o conservadorismo pairando na Instituição, como esse curso de *Gymnastica Rythmica* conseguiu adentrar as portas do renomado e conservador Instituto? A possível resposta: havia um grupo de artistas protegendo-se mutuamente e zelando por seus ofícios. Assim, era nesse espaço, dando a oportunidade aos professores russos de mostrar o trabalho que unia ao mesmo tempo música e dança, fazendo apresentações deles juntamente com seus alunos. Os repertórios, como será visto mais à frente, ora eram compostos de músicas e coreografias totalmente originais procurando adequar-se ao nível dos alunos e ao evento destinado, ora compostos de obras de compositores nacionais envolvidos com o movimento modernista da época.

A seguir, na Figura 8 vê-se uma performance das alunas do curso de *Gymnastica Esthetica* do Botafogo Futebol Clube, no ano de 1936. Filmagem realizada junto ao Instituto Nacional de Cinema Educativo sob a direção de Humberto Mauro. A gravação não tem som, por isso não há como identificar o repertório utilizado, mas esse arquivo demonstra como era, aproximadamente, realizado o trabalho dos professores bailarinos nos espaços das instituições do Rio.

Figura 8: Performance das alunas do curso de *Gymnastica Esthetica* do Botafogo Futebol Clube, 1936 (sem som).



Fonte: Centro Técnico Audiovisual (CTAV)

Essas aulas seguiam e as culminâncias se davam em apresentações das turmas dos professores Pierre Michailowsky e Vera Grabinska em proeminentes espaços da alta sociedade, sendo noticiadas nos jornais e, por meio do programa listado obtém-se a ideia dos repertórios trabalhados nas aulas

É este o programa completo do Concerto de Rythmo e Dança, a ser realizado hoje, às 21 horas, no Instituto Nacional de Música, promovido pela Associação dos Artistas Brasileiros e organizado pelos professores Pierre Michailowsky e Vera Grabinska. [...] 1ª parte: Rythmo-Música-Dança. Palestra pelo professor Pierre Michailowsky. [...] 2ª parte: Marchas rítmicas. Música de E. Jacques Dalcroze. Demonstração por um grupo de alunos do Curso de Iniciação Plástico- Musical de Extensão universitária, no Instituto Nacional de Música. [...] (*A Noite*, n.7800, p.7, 12 ago.1933)

Observa-se que, no repertório da apresentação dos alunos do Instituto Nacional de Música constam as Marchas rítmicas de Dalcroze. Esse repertório era utilizado para, em outras palavras “educar” os movimentos, como uma fase preparatória do corpo para os movimentos plásticos-rítmicos. Essa era a disciplina a qual instruía o corpo a uma nova postura em relação à música: a educação pela qual antes restringia os movimentos, ou ignorava a importância do uso do corpo na execução musical, agora salientava seu uso. As Marchas rítmicas foram peças compostas principalmente para este tipo de trabalho. Segundo Denis Massao Ito (2013), as 84 Marchas Rítmicas é um material suplementar da Rítmica do Método Dalcroze. Configura peças para piano e voz. A parte vocal é composta apenas da sílaba "lá" como expressão cantada, utilizando-se da vocalização, assim os alunos caminham no ritmo de sua melodia. O autor aponta, “o objetivo deste material é o desenvolvimento de todos os potenciais técnicos-artísticos das crianças, envolvendo o entendimento e a expressão musical através do ritmo e dos recursos corporais: o canto, a dança e os gestos” (ITO, 2013, p.23). Após essa fase de preparação e harmonização dos gestos, incluía-se os repertórios que, além dos apresentados anteriormente, constavam também obras de compositores nacionais como a *Ciranda das sete notas*, do maestro Villa Lobos.

Mesmo com toda irradiação e benefícios apontados e demonstrados pelos professores, havia questionamentos acerca dos investimentos realizados para o curso e os métodos de ensino. Sendo assim, após vários requerimentos e tentativas frustradas de pedidos ao conselho universitário para a aprovação do retorno do curso de Gymnastica rítmica, no ano de 1934, ele foi encerrado.

Desde a criação do Conservatório de Música (1848) o estudo musical tradicional para um iniciante esteve limitado à observação de figuras de som e silêncio e suas durações indicadas em uma partitura. Desse modo, apreciação da beleza musical e desenvolvimento das ideias da partitura deveriam ser passadas por meio do treino exaustivo do instrumento, remetendo ao virtuosismo artístico, não sendo estimulado de outra maneira a não ser com o aperfeiçoamento feito de forma a repetir notas no instrumento e na imaginação, trabalho somente alcançado por um virtuose. Expressar esse tipo de performance por meio do corpo, por exemplo, era uma atividade conferida à dança. A expressão corporal não era vista com bons olhos pelas camadas mais elitizadas e tradicionais da sociedade nesse período. A exemplo disso, justifica-se mostrar o histórico em que a primeira companhia de dança somente foi oficializada no país no ano de 1936. Porém, desde 1913 profissionais da dança de diversos países vinham tentando fundar uma escola pública no país, sempre não sendo possível pelo mesmo motivo: desinteresse público e falta de financiamento (ENCICLOPÉDIA ITAÚ, 2021). No Brasil, aliar o estudo musical do ritmo sentindo no corpo era uma prática considerada inovadora e estava ligada à recreação ou, como era chamado, higienização cuja movimentação corporal configurava exercícios para cuidar do corpo. Na educação escolar, por exemplo, enquanto a alfabetização fazia parte dos cuidados com a mente, os exercícios físicos aludiam aos cuidados com o corpo. Assim, as ideias contidas nos métodos desenvolvidos pelo educador musical Émile Jacques Dalcroze, ideias essas recém-chegadas da Europa e proliferadas por todo o mundo, ainda não encaradas no Brasil como trabalho, de acordo para o propósito a que se destinava (ROCHA, 2012). Talvez seja esse o motivo pelo qual o curso de *Gymnastica Plastico Rythmica* tenha tido um período de desenvolvimento tão curto no Instituto Nacional de Música e sofrido tantas pressões nos anos que conseguiu permanecer (1932-1934).

2.4 Curso de Iniciação Musical- 1932

Esse curso de Iniciação Musical faz parte do trio de cursos de extensão universitária, Iniciação Musical - História da Música - Estética Musical (mais tarde acoplado a ele, o curso de Folclore Nacional), oferecidos pelo Instituto Nacional de Música, destinados ao público de idade adulta. Configuravam cursos completos para a população sobre conscientização, contextualização, histórica e concepção, respectivamente, da música considerada bela na época. Ministradas semanalmente com duração de cerca de 30 minutos, as aulas desses cursos eram realizadas em sequência sob

a responsabilidade dos professores Oscar Lorenzo Fernandez, Andrade Muricy (1895-1984)²⁴ e Lopes Gonçalves.

Realizam-se amanhã, às 4 horas da tarde, no salão do Instituto Nacional de Música, três das mais interessantes e instrutivas aulas dos cursos de extensão universitária: a de iniciação musical, a cargo do professor Lorenzo Fernandez; a de história da música (às 5 horas) do professor Lopes Gonçalves; e a de estética e folclore nacional, (inauguração do curso, às 4 ½ horas) do professor Andrade Muricy. (*Correio da Manhã*, n.11505, p.5, 14 jun. 1932)

O curso de Iniciação Musical era um curso que prometia a introdução dos alunos à cultura musical. Configurava quase um curso básico de teoria da música, tratando também dos elementos dos quais compõem a música, não se atendo somente aos símbolos formadores da partitura, mas a relação da música e outros elementos, como a dança, o texto, entre outros. Eis o programa a seguir

O programa do Curso de Iniciação Musical ficou assim organizado: [...] 1º - Introdução - Elementos fundamentais da música - O Ritmo - Estudo do ritmo na música - Influência do ritmo na vida social. [...] 2º - Estudo físico do som - Produção, transmissão, percepção e velocidade do som - Reflexão - Eco - Ressonância - Acústica das salas. [...] 3º - Estudo do som musical - Qualidades musicais do som - Intervalos musicais - Escala musical - Sons harmônicos - Mecanismo da fonação e da audição. [...] 4º - Notação dos sons musicais - Origem da notação musical - Notação alfabética - Notação neumática - Notação a pontos superpostos - Notação quadrada, negra, branca e colorida - Origem do nome das notas - Outros sistemas de notação - Solmização. [...] 5º - Relação dos sons sucessivos - A melopéia - A melodia - Sistema tonal - Modos gregos - Modos gregorianos - Canto-chão - Escalas exóticas. [...] 6º - Relação dos sons simultâneos - Consonância - Dissonância - A diaphonia - O organum - O descante - O falso-bordão - O contraponto - O cânon - A imitação. [...] 7º - Relação dos sons simultâneos - Formação dos acordes - Relação dos acordes - A harmonia - Evolução da harmonia - Influência da harmonia na evolução da música - Harmonia moderna. [...] 8º - O Timbre - O conceito do timbre na evolução da música - O material sonoro - Resumo histórico da instrumentação - Influência do material sonoro na evolução da música - A orquestra moderna. [...] 9º - A música e a palavra - Influência da palavra na música - Os bardos - Os menestréis - Os trovadores - O lied - O oratório - A ópera - O drama lírico. [...] 10º - O canto coral - o canto coral nas escolas. [...] 11º - A música e o gesto - Influência do gesto na música - A dança - A música instrumental - O bailado - A pantomina. [...] 12º - Morfologia musical - Os diversos

²⁴ José Cândido de Andrade Muricy. Natural de Curitiba, foi um crítico literário, musical e autor de obras de ficção e de ensaios brasileiro, que pertenceu ao grupo Festa. Foi presidente da Academia Brasileira de Música e membro do Conselho Federal de Cultura. Em 1973 recebeu o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras. Fonte: <https://web.archive.org/web/20170118074001/http://www.acemiapr.org.br/academicos/cadeira-4/>

gêneros e tipos de música - Estudo da forma musical. [...] 13º - A música e a coletividade - Influência da coletividade na música - A magia e a música - O amor e a música - A música heróica - A música religiosa. [...] 14º - A coletividade e a música - Influência da coletividade na música - O folclore - A nacionalidade e a música. [...] 15º - A música e a psicologia - A estética - A interpretação - O gosto musical - A crítica musical - O virtuosismo. [...] 16º - A música e a fisiologia - A música e a medicina - Perturbação de caráter musical - Afasias e amusias - Hereditariedade musical - Higiene profissional. [...] 17º - A música mecânica - A fonografia - A eletricidade e a música - O rádio-gravação mecânica e elétrica - Outros aparelhos de reprodução mecânica e elétrica - Aparelhos exóticos. [...] 18º - Pedagogia musical - O ensino da música - O ensino individual - O ensino coletivo - Conservatórios - Plano geral do ensino. [...] 19º - A música e a história - As grandes etapas da arte musical. [...] 20º - Panorama geral da música moderna - Escolas nacionais - Novos rumos.” (*Jornal do Commercio*, n.99, p.4, 27/04/1932)

A aula inaugural desse curso ocorreu em 21 de abril de 1932 e teve a duração de aproximadamente seis meses, tendo esgotado todos os assuntos do programa. Era oferecido semanalmente e tinha a duração em torno de 30 minutos, dando sequência aos outros com a mesma duração. O professor responsável por ministrar essas aulas era Oscar Lorenzo Fernandez do qual partia também as ideias inovadoras para o ensino de música e transformação do conservadorismo perpetuado na Instituição. Assim, ele sempre buscava parcerias para apresentar nas aulas algo, além do que se via de costume na instituição, como demonstrações artísticas com os professores de ginástica rítmica e os aparelhos fonográficos, além de discos para serem tocados trechos de obras musicais. Com esses recursos era possível reproduzir obras antigas, como cantos gregorianos e ter exemplos que completavam as falas dadas na palestra pelos professores. Fatos como esses eram anunciados pelos jornais como exemplos de progresso e modernização dos modos de ensino no Instituto Nacional de Música. A exemplo disso, na coluna intitulada *Discando*, o crítico Lopes Gonçalves expressava com orgulho todos esses feitos. Lopes Gonçalves também fazia parte do corpo docente do Instituto Nacional de Música e ministrava aula no curso de extensão.

2.5 Curso de História da Música, Estética e Folclore Nacional- 1932

O Curso de Estética Musical, como o nome já prenuncia, configura um curso que apresentava as particularidades e características das músicas da considerada “alta cultura”. O objetivo em geral, como em todos os outros cursos, era inserir o cidadão na cultura pelo conhecimento dos saberes ministrados na academia. Sendo assim, num país

de raízes genuinamente afrodescendentes, o pensamento hegemônico considerava de suma importância trazer o conhecimento da música europeia para tornar uma sociedade culta em todas as suas camadas. A universidade estava nesse momento responsável não somente pela formação do artista (músico), mas também do público e das autoridades que ditavam aquilo do qual seria considerado como música válida para este mundo. Desse modo, juntamente com o curso de História da Música no qual eram ensinadas as histórias da música europeia (origem, desenvolvimento e apogeu), também se ensinava os critérios da estética dessa música pertencente à alta cultura.

Porém, concomitante a essa tentativa de civilização do país estava também a busca pela parte da identidade nacional e, certamente, não poderia deixar de fora desse processo as suas raízes. Em virtude dessa peculiaridade foi acoplado ao programa o curso de folclore nacional. O folclore, muito em voga nesses tempos por meio do canto orfeônico, com o intenso movimento de Villa Lobos e entre outros profissionais, como Lorenzo Fernandez, precisava ser ajustado para tornar-se um elemento da identidade nacional. Sendo assim, para adentrar na universidade e ter suas canções entoadas e tocadas nos grupos de formação musical, ele foi eruditizado. Villa Lobos arranjou as canções de acordo com os padrões da música erudita e os seus assuntos foram transformados em conteúdo da grade da instituição. Segundo Gilioli (2003) “é importante salientar que o folclore nacional eruditizado articula-se intensamente com a população de uma memória nacional” (p.8). Da mesma forma Lorenzo Fernandez, no artigo direcionado à Revista *Ilustração Musical*, 1930, afirma que a identidade de uma nação não se constrói com cânticos patrióticos, mas sim com canções folclóricas.

A inserção desse curso no programa não foi tão fácil; apesar de constar no programa desde o anúncio dos outros cursos no mês de fevereiro, somente alguns meses depois, em junho, houve a inauguração do curso de folclore nacional no programa dos cursos de extensão. O folclore é inserido no curso de História da Música. E, dos trinta itens, somente dois fazem referência ao tema do folclore. É possível observar pelo programa organizado para esse curso, a progressão dos conteúdos a serem ministrados:

Período da melopéia - 1. A música e a história. Origem da música. A música dos primitivos; 2. A música dos antigos. O oriente. Os gregos.
Período da melodia - 3. A música cristã primitiva. O canto gregoriano; 4. Música popular medieval. trovadore e Minnessenger [...] Período da polifonia - 5. Início da polifonia. A notação musical e a medida; 6. O contraponto; 7. Século XVI. Apogeu da música vocal. [...] Período da harmonia - 8. Século XVII. A ópera e o oratório. A música religiosa; 9. Século XVII. A música instrumental; 10. Século XVIII. A ópera. Gluck. A ópera cômica e a ópera bufa; 13. Século XIX. O drama musical

alemão; 14. Século XIX. O romantismo. A música de programa. Liszt. Berlioz. Schumann. A música de piano e Chopin; 15. Século XIX. A ópera na Itália e na França; 16. Século XIX. O drama musical alemão; 17. Séculos XIX e XX. O lied, a música sinfonia e de câmara na Alemanha e na Áustria nos últimos decênios do século XIX e no início do atual; 18. Século XIX. A música sinfônica e de câmara na França no mesmo período; 19. Séculos XIX e XX. A música escandinava, boêmia e russa no mesmo período; 20. Período contemporâneo. Sob o signo do “nacional”. A canção popular e o “jazz”. Stravinski e os russos. Os bailados. Os polacos; 21. Período contemporâneo. Alemães e austríacos. Tchecos e balcânicos. Ingleses; 22. Período contemporâneo. Espanhóis, portugueses e hispano-americanos; 23. Período contemporâneo. Franceses e italianos. Os norte-americanos; 24. A música no Brasil. Colônia. Império. Carlos Gomes. Fim do século XIX; 25. A música brasileira. De Alberto Nepomuceno até as novas tendências; 26. Noções de estética musical, 1ª parte; 27. Noções de estética musical, 2ª parte; 28. **Folk-lore musical**; 29. **Folk-lore musical brasileiro**; 30. Características gerais e tendências da música moderna. Conclusões. (*A Noite*, n.7294, p. 4, 17 mar. 1932, grifo meu)

Assim como no curso de Iniciação Musical, a aula inaugural desse curso e do curso de História da Música ocorreu em 21 de abril de 1932 e, posteriormente, em 15 de junho de 1932 houve a inauguração do curso de Estética Musical e Folclore. Consta como data inicial no jornal *Diário de Notícias*: “Haverá hoje as seguintes aulas: No Instituto Nacional de Música [...] Às 16 ½ horas- Inauguração do Curso de Estética Musical e Folclore Nacional, pelo dr. José Cândido de Andrade Muricy, fazendo em sua primeira aula uma introdução ao mesmo”. Nesse primeiro ano de implantação dos cursos de extensão no Instituto Nacional de Música é perceptível a tentativa, além de renovação dos métodos de ensino, a aproximação da comunidade à universidade, mas também conscientização da importância e valorização do folclore para a música brasileira. Isso se vê na incorporação de todos os programas, ou melhor, dos cinco primeiros cursos criados dando ênfase às músicas folclóricas, também quando há a tentativa de inserção do curso de ginástica rítmica na instituição.

2.6 Canto coral Barroso Netto - 1933

O curso de canto coral foi organizado pelo professor Barroso Netto, nomeando-o da mesma forma: “Coro Barroso Netto”. Esse conjunto era formado pelos alunos do Instituto Nacional de Música juntamente com os alunos do curso de extensão, formando um total de 800 vozes em apresentações:

[título]Sem fio- As irradiações de hoje- Rádio Club (onda de 320 metros) -Das 9, 20 em diante- Transmissão do salão nobre do Instituto Nacional de Música do grande concerto de canto coral (primeiro da série oficial do corrente ano) por 300 vezes do curso de extensão universitária do professor Barroso Neto e mais 500 vezes das classes de teoria musical do estabelecimento. (*Correio da Manhã*, n.11821, p.7, 16 jun. 1933)

Esse conjunto executava obras de grande vulto em diversos eventos, chegando até a fazer transmissões ao vivo no Salão de Concertos do Instituto e em rádios. As apresentações anunciadas nos jornais ocorriam quase sempre em datas comemorativas, como Dia da Independência, Dia da Música, entre outros. Não há programas e cronogramas para esse curso, e as atividades dele são registradas até o ano de 1936.

2.7 Curso Pedagogia Musical e Canto Orfeônico (para professores)

O Curso de Pedagogia Musical e Canto Orfeônico foi incorporado ao Instituto como parte dos cursos de extensão universitária. Dentre os motivos para a sua existência aplica-se à necessidade de formação dos professores das escolas de ensino primário após o Decreto nº 19.941, de 30 de abril de 1930 que tornava o Canto Orfeônico como disciplina obrigatória no currículo das escolas brasileiras (SANTOS, 2012, p.3).

O Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico criado pela Diretoria Geral de Instrução e dirigido pelo Maestro Villa Lobos e que foi a origem do “Orfeão dos Professores” e da “Orquestra Feminina de Cordas”, a quem a população do Rio de Janeiro deve tantos benefícios artísticos educacionais e que dessa orientação também surgiu uma nova e suave disciplina para as escolas, cujas provas já foram realizadas em várias audições públicas, acaba de ser incorporado aos Cursos de extensão Universitária da Universidade do Rio de Janeiro. Muito breve deverão ser realizados os exames de habilitação para conferir o certificado de habilitação para o ensino especializado de música e canto orfeônico [...] Esta é a comunicação da Reitoria da Universidade: [...]“Levo ao vosso conhecimento, em resposta ao ofício dessa Diretoria, que de acordo com o parecer emitido pela Comissão de Ensino e Recursos, o Conselho Universitário resolveu aceitar o Curso de Pedagogia de Música e Canto Orfeônico, como parte dos cursos de Extensão Universitária desta Universidade, - Reitero-vos os protestos de minha elevada consideração, - *Fernando Magalhães*, Reitor”. (*Jornal do Commercio*, n.14, p.7, 16, 17 jan. 1933)

Desse modo, o curso era destinado aos professores de escolas públicas como parte da habilitação para ministrar a disciplina de canto orfeônico coordenado por Villa Lobos que deveriam no final do curso, mesmo não sendo músicos, estarem aptos a ministrar as seguintes atividades:

O curso de canto orfeônico e orientação do ensino de música nas escolas primárias - compreenderá: aplicação da Teoria musical por meio do solfejo, leitura à primeira vista, canções à duas ou mais vozes, a "seco", isto é, sem acompanhamento de instrumento; exercícios de respiração e saudação para disciplina de conjunto e efeitos de timbres; *mano-solfa* - como meio de fixar a atenção e facilitar as primeiras noções de teoria musical: caligrafia musical - ditados orais e escritos; declamação rítmica, isto é, de acordo com o ritmo musical, dos textos das canções e hinos escolares; classificação e seleção de vozes; organização dos orfeões escolares: como ensaiar e dirigir um orfeão; canto por audição e por leitura; apreciação musical; noções de história e estética da música e conhecimentos dos instrumentos de orquestra; material e sala ambiente; e organização de repertório e biblioteca de música. (*Correio da Manhã*, n.11635, p7, 10 nov.1932)

A incorporação desse curso ao Instituto parece ter sido uma forma de legitimação das práticas realizadas em relação a esse projeto, porquanto o Instituto configurava um importante espaço de autoridade e legitimação de práticas musicais.

2.8 Curso de Iniciação Musical de Sá Pereira – 1939

O Curso de Iniciação Musical surgiu da iniciativa de Antônio Leal de Sá Pereira (1888-1966) na tentativa de trazer uma nova perspectiva quanto ao ensino de música para crianças, fazendo críticas aos métodos usados para a iniciação musical. Dentre os listados, as críticas faziam referência a um ensino desconhecido da criança e seus processos de aprendizagem, centrado na transmissão de conteúdos e com professores despreparados. Ele acreditava na importância do processo de musicalização para anteceder o estudo de instrumento. Segundo ele, a aprendizagem só ocorreria a partir da própria experiência, cabendo ao professor direcionar as atividades para despertar o interesse, a curiosidade e a vontade do aluno a aprender.

Sá Pereira, como era conhecido, foi professor do Instituto Nacional de Música no período de 1932 a 1955 e diretor da mesma instituição, de 1939 a 1942. Pediu demissão para um período fora do país, diz o jornal e, em 1946, saindo do cargo, consta no acervo, quando passou a ser a Escola Nacional de Música. Enquanto professor era responsável pela cadeira de Pedagogia Musical do Piano.

Sempre inquieto acerca das questões do processo de ensino-aprendizagem, escreveu algumas obras sobre inovações para o ensino de música, principalmente de piano, apostando na preparação de professores e alunos e o abandono do ensino tradicional. Dessa forma, em uma de suas viagens à Europa encontrou nas ideias

renovadoras de Dalcroze o caminho para o ensino e aprendizagem livre. Um método baseado na expressão corporal e na experiência dos sons por meio de exercícios lúdicos para o desenvolvimento do ouvido e do senso rítmico, não sendo necessário a presença do instrumento musical, visando à formação mais ampla da criança.

Sá Pereira [...] numa longa conversa com Dalcroze, firmou o propósito de promover no nosso meio idêntico movimento de reforma do ensino inicial da música. De volta ao país, Sá Pereira expôs ao saudoso maestro Lorenzo Fernandez a necessidade de se criar um curso inteiramente novo, um curso de Iniciação Musical, dentro das ideias inovadoras de Jacques Dalcroze. Assim, inaugurou-se em março de 1937, no Conservatório Brasileiro de Música, o primeiro curso desse gênero. Pouco depois, instalou-se também na Escola Nacional de Música, um curso idêntico, nos primeiros anos ainda dentro da Extensão Universitária, mas em 1949, incorporado ao currículo da Escola. A Iniciação Musical é criação original de Sá Pereira, processo de ensino pelo qual os elementos básicos da música são revelados à criança por processos intuitivos, sensoriais, embora ela receba aos poucos certos conhecimentos teóricos necessários a uma boa aprendizagem musical. (*Jornal do Commercio*, n.81, p.3, 07 jan. 1962)

Esse curso teve um grande alcance e grande projeção por seu caráter inovador para o ensino no Brasil. Iniciou no Conservatório oferecendo 40 vagas, sendo 10 matrículas gratuitas a serem concorridas por meio de seleção por testes de psicotécnica no ensino da música.

Rocha (2012) aponta que esse curso foi primeiramente desenvolvido no Conservatório Brasileiro de Música por não estar sujeito à “burocracia a que as instituições públicas estavam submetidas” (p.297), sendo assim criado por uma cooperativa de professores sócios. O próprio nome do curso foi estabelecido como Iniciação Musical por conta das dificuldades e adaptações enfrentadas na inserção dessa inovadora metodologia ajustada à realidade brasileira (ROCHA, 2012, p.297).

Figura 9: Antônio Sá Pereira e Liddy Chiaffarelli aplicando o teste da psicotécnica para uma candidata no Conservatório Nacional de Música (atual CBM)



Fonte: *Jornal A Noite*, 30 abr.1937

Dado o sucesso do curso na fase de implantação no Conservatório Nacional de Música, fundado em 1936 por Lorenzo Fernandez, atualmente denominado como Conservatório Brasileiro de Música (CBM), Sá Pereira procurou implantá-lo também no Instituto Nacional de Música e no mesmo ano fez o requerimento junto ao diretor da instituição. Porém somente no ano de 1938 foi deliberado a inclusão do curso na instituição pelo conselho universitário como fazendo parte das atividades de extensão universitária, tendo assim início no ano de 1939.

Como tem acontecido nos anos anteriores, a Reitoria da Universidade acaba de abrir inscrições para os cursos desse gênero a serem realizados brevemente sem nenhum ônus para os interessados versando sobre [...] Iniciação Musical, pelo professor Antônio de Sá Pereira, [...] (*Correio da Manhã*, n.13423, p.9, 12 ago.1938)

Na Escola Nacional de Música esses cursos eram inteiramente gratuitos e as aulas ficavam a cargo da professora Nayde Jaguaribe Alencar, uma exímia pianista e com uma carreira bem estabelecida. Dedicou sua vida profissional ao desenvolvimento do curso na Instituição. Dentre as suas contribuições para o curso escreveu a obra *Iniciação Musical: Histórico, Finalidade e Características Essenciais do Curso* o qual configura a tese de

Concurso à cadeira de Iniciação Musical da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Conta-se também com o livro *Bandinha Rítmica: organização e prática*. Esses trabalhos são descrições sobre o desenvolvimento do método a partir das experiências com os alunos na Instituição.

A oferta de 40 vagas no edital permanecia e, assim como no Conservatório Brasileiro de Música, havia seleção para avaliar o nível de aptidão dos alunos para música. Porém era realizado de forma bem natural, não necessitando de preparação para a avaliação, afirma a professora Nayde em um dos anúncios do jornal *Diário de Notícias*:

Esses testes visam descobrir as aptidões musicais inatas da criança, e não conhecimentos adquiridos. Recomenda-se, portanto, aos pais que não procurem preparar os candidatos para essa prova, pois qualquer trabalho nesse sentido, não só é inútil como também será prejudicial, por provocar confusão e intimidar a criança. A única preparação admissível é aquela que realiza a própria Escola [...] (*Diário de Notícias*, n.8066, p. 11, 09 fev.1949)

Apesar da nota do jornal sobre as instruções para os exames de aptidão serem da data de 1949, é importante destacar que, desde a sua implantação na década de 1930, os procedimentos de avaliação e seleção de entrada dos estudantes no curso se mantêm nos moldes. Isso podemos conferir na página da Escola de Música e nos editais de seleção de alunos para o Curso de Musicalização Infantil (CMI) para o ano de 2020. Como já reportado, o objetivo do curso era despertar na criança o desenvolvimento dos saberes musicais, diferente do método tradicional para admissão nos cursos da Instituição que exigia o preparatório. Outrossim, os testes na Instituição para admissão nesse Curso de Iniciação Musical desde o Instituto Nacional de Música até a presente data do noticiário, sempre foram aplicados pela professora Nayde Alencar juntamente com Antônio Sá Pereira.

Figura 10: Professora Nayde Sá Pereira aplicando o teste da psicotécnica para uma candidata na Escola Nacional de Música.



Fonte: Jornal *Correio da Manhã*, 28 fev. 1961

Segundo a nota do jornal *Diário de Notícias*, a primeira aula desse curso de Iniciação Musical ocorreu no dia 25 de março de 1939 no Salão Leopoldo Miguez.

O Curso de Iniciação Musical de Sá Pereira tinha a duração de dois anos, sendo o terceiro ano facultativo, possuindo o seguinte programa:

1º ano: Desenvolvimento da audição sem uso da Teoria: percepção de intervalos pelo próprio colorido e ritmos pelos movimentos adequados;

2º ano: Conhecimento dos símbolos musicais: leitura e escrita da música: as notas e as figuras de valores, as pausas e outros sinais gráficos que permitem fixar a música na pauta; prática de Bandinha e de Coro, atividades de conjunto;

3º ano: Período Pré-teórico consolida os conhecimentos adquiridos pelos processos intuitivos e prepara o aluno para o estudo da Teoria.

Após esses três anos a criança já estaria pronta para continuar os estudos de música por meio de elementos mais teóricos. Certamente o que viesse a estudar posteriormente receberia de forma diferente do trabalho de musicalização realizado anteriormente.

Um fator importante e que marcou o Curso de Sá Pereira foi o caráter lúdico e alegre das aulas, induzindo o aluno a querer estudar música. Nayde afirma em sua tese, “as crianças adoram a Bandinha, como de modo geral, adoram todo o curso a ponto de, no fim da aula, só dificilmente se convencerem de que está mesmo terminada” (Acervo da Escola Sá Pereira).

Figura 11: Aula de Bandinha rítmica por leitura com a professora Nayde Sá Pereira.



Fonte: Acervo da Escola Sá Pereira

Constata-se que, apesar do aspecto lúdico da aula na qual as crianças participam com metalofones em formatos de animais e outros instrumentos rítmicos, como o pandeiro, há também a conscientização do aspecto social. Na frente dos grupos há um elemento, provavelmente uma partitura para a leitura de suas partes, figurando a organização de que cada instrumento ou cada grupo deve tocar. O aluno à frente, regendo como o maestro, nesse momento se apropria da noção de harmonização do conjunto, assim como é mostrado nas orquestras, existindo a experiência da prática de conjunto e função, assim como a responsabilidade da qual cada parte ocupa no conjunto. As experiências individuais partem quase sempre da função no coletivo, isso em todas as atividades.

Figura 12: Na lateral do palco a professora Nayde Sá Pereira coordena a atividade com figuras musicais.



Fonte: Acervo da Escola Sá Pereira

Na figura a professora parece não intervir diretamente na regência da turma e quase sempre existe um aluno à frente das atividades. A turma da Figura 12, de acordo com a organização apresentada para o cronograma do curso, pertence ao segundo ano. Isso porque expõe uma atividade de proporção de valores das figuras musicais. Cada aluno tem em mãos um bloco com tamanhos diferentes e em alguns desses blocos nota-se estampado um símbolo sonoro característico da escrita musical.

A cada ano a brincadeira se torna cada vez mais desafiadora. Isso fica evidente nas ilustrações das atividades realizadas no curso. Na Figura 13 a seguir, percebe-se alunos, certamente do terceiro ano, trabalhando com a escada musical, aspectos referentes à altura dos sons, solfejo e escala da tonalidade. Cada criança segura uma placa com uma nota da escala de Fá Maior; a quarta criança segurando a nota SI também tem em mãos o sinal de alteração (o bemol), característico da mesma. Outro aspecto a se notar é quanto ao limite das crianças com as placas levantadas, demonstrando estarem trabalhando somente até o quinto grau da escala de Fá Maior: a nota Dó; todas as outras crianças depois dessa nota estão com suas placas abaixadas.

Figura 13: Atividade de solfejo e alturas com a escada musical



Fonte: Acervo da Escola Sá Pereira

As fotografias parecem dúbias no processo de análise porque compete a cada um a interpretação. Porém é possível perceber melhor esses aspectos do método de Sá Pereira em uma aula demonstrativa transmitida na rádio Roquete Pinto e gravada em fita de rolo. A aula é ministrada pela professora Neusa França em 1958, na época citada como estagiária de Nayde Sá Pereira que a supervisiona, pronunciando poucas palavras no final da gravação (vide Figura 2).

A influência do método de Sá Pereira foi tão forte e mais, a dedicação de Nayde que ocupou o cargo desses cursos na instituição, estando à frente por vários anos, pode-se afirmar que suas práticas foram perpetuadas nas aulas do curso de musicalização. Mesmo após a morte de Sá Pereira, Nayde continuou orientando e formando novos profissionais para atuação no curso. Em 1949 o curso deixou de fazer parte das atividades de extensão universitária sendo incorporado ao currículo do curso da Escola Nacional de Música, assim como encerra-se também a investigação para este trabalho sobre esse curso.

CAPÍTULO III - CULTURA E REPERTÓRIO: A circulação de canções folclóricas e cívicas nos cursos de extensão

Esse terceiro e último capítulo apresenta os repertórios e os materiais didáticos encontrados nos anúncios dos jornais os quais foram garimpados, considerando o objeto de pesquisa. Não será apresentada a análise de cada peça constatada em cada livro, repertórios de eventos ou conteúdo programático e sim, as características identitárias do repertório em geral, conectado ao ideário da época, ou seja, à militância por uma nacionalidade brasileira que, no caso da música, havia a procura por um som nacional. Assim, do conjunto de fontes pesquisadas, foram selecionadas uma tipologia de material de cada curso, como Orfeão Infantil, Canto Coral Barroso Netto e Iniciação Musical de Sá Pereira, utilizados nos Cursos de Extensão desde 1932 até os que permaneceram no ano de 1949.

Nos materiais colhidos durante a pesquisa, como notícias com programas de ensino e repertório de eventos encontrados nos jornais garimpados na Hemeroteca Digital e livros, foram identificadas cinco tipologias de músicas apontadas pelos próprios professores: popular, folclórica, descritiva, original (autoral) e erudita (brasileira e estrangeira), ora diretamente relatados nos materiais didáticos, ora identificados de acordo com os repertórios apresentados. Serão descritos em cada tópico, de que forma foram elencados e quais materiais e em quais cursos estavam presentes.

Quanto à análise, foi realizada com o objetivo de identificar os elementos presentes nas músicas e nos materiais que determinaram a escolha para compor os repertórios de acordo com os ideais da época. De conformidade com Bent (2001), a análise é o meio de responder diretamente ‘como funciona’; ou seja, quais são os elementos que cooperam para o funcionamento de uma determinada música. O autor aponta que, “por comparação, ele [o analista] determina os elementos estruturais e descobre as funções desses elementos” (BENT, 2001, p.4). Desse modo, temos o questionamento: quais elementos é possível extrair desse trabalho para comparação? Inicialmente, como historicizado anteriormente, considera-se quanto a criação dos Cursos de Extensão analisados que fora alicerçada no ideário modernista, fomentando basicamente a busca pelo qual acreditavam ser uma identidade nacional na música os elementos do “som nacional”, a coletividade e a ruptura com os métodos de ensino tradicional. Sendo assim, quais elementos nos repertórios escolhidos havia, fazendo-os acreditar na possibilidade de contribuir para o alcance ou expressão desses objetivos?

Assim, serão observados elementos destacados como sendo identitárias: seja melodia, harmonia, ritmo, instrumentos, em geral.

Mário de Andrade, um importante mentor e orientador do movimento modernista descreveu que, o compositor brasileiro deveria “se basear quer como documentação quer com inspiração no folclore” (ANDRADE, 1972, p.29). Ainda descreve alguns elementos considerados característicos da música nacional brasileira e, segundo Picchi (2009) podendo ser classificada como a primeira das duas tentativas musicais nacionalistas no Brasil, o nacionalismo de investimento temático e o nacionalismo de inspiração popular (PICCHI, 2009, p.104). Em poucas palavras, no primeiro, como o nome já sugere, os compositores teriam como inspiração de suas obras os temas folclóricos; no segundo, como forma de evitar os eventuais modismos, os compositores deveriam apenas se inspirar nos elementos nacionais para a composição de suas obras.

No *Ensaio sobre a Música Brasileira*, Mário de Andrade faz uma análise dos elementos nas músicas folclóricas/populares. Segundo González (2012), Mário de Andrade entendeu a música popular e folclórica como sinônimas e, citando ora um, ora outro termo, traz os elementos desse tipo de música para estudo dos traços definidores de nacionalidade presentes no ritmo, melodia, polifonia, instrumentação e forma. A autora coloca que o objetivo de Mário de Andrade era “fornecer aos compositores materiais para trabalhar na elaboração de obras eruditas nacionais” (GONZÁLEZ, 2012, p.125). É admitido descrever brevemente, por exemplo, a colocação de Mário de Andrade sobre o ritmo, o brasileiro se acomodando com os elementos estranhos e se ajeitando dentro das próprias tendências adquiriu um jeito fantasista de ritmar” (p.32). Consequentemente, não sendo somente a síncope, como se propagava como sendo a característica do ritmo brasileiro, mas devendo observar outros elementos como nos lundus e batuques com “frases compostas pela repetição de um só valor de tempo bem pequeno (semicolcheia)”. Assim, é colocado pelo autor: “ritmo populário” é livre sendo “inútil discutir uma formação inconsciente”, tendo o artista de se apropriar ao máximo da “realidade da execução popular” e a desenvolver. No que diz respeito à melodia afirma, “as fórmulas melódicas são mais difíceis de explicar” (ANDRADE, 1972, p.44), mas não justifica o direito de dizer que só utilizamos a síncope e a sétima abaixada. Havia muito mais riqueza com a escala hexacordal, como na versão paraibana de “Mulher rendeira” na qual é possível observar a ausência da sensível ou dos saltos de sétima, oitava e até de nona como nas “cantigas praianas”. Tantas outras nota-se como “o salto melódico de terças e sons rebatidos” como em “Pierrot” de Marcelo Tupinambá e as frases descendentes

parando quase sempre em uma das tríades tonais e, na maioria das vezes nas terças (mediante). Acerca da polifonia ela afirma, "processos harmônicos populares são pobres demais" (ANDRADE, 1972, p.49). Quanto à instrumentação, aponta o destaque da orquestra como típica, mesmo não sendo tanto quanto ao conjunto de gamelões, o jazz, havaianos e mexicanos. No Brasil tem-se o reco-reco, a rabeca, a sanfona, o violino, entre outros. E mesmo os importados tornam-se característicos pela forma empregada porque a música é feita de um jeito peculiar: "a timbração anasalada da voz e do instrumento brasileiro é natural, é climática de certo, é fisiológica" (ANDRADE, 1972, p.56). Por fim, sempre seguida de exemplos, aponta para as formas estróficas com ou sem refrão; as formas corais, como nos reisados e demais danças dramáticas, sempre em defesa do valor social da prática coral; a forma Variação e a forma coreográfica. Esses seriam, grosso modo, os aspectos a serem considerados nas composições nacionais.

Ressalta-se que, a dualidade nacional/popular, debates e ações visando a afirmação de uma cultura com bases nacionalistas e emergentes do movimento modernista, mais enfatizado o eixo São Paulo/Rio de Janeiro, é datado e precisa ser considerado como tal. Há, portanto, de se considerar a temporalidade e a localidade delimitada pelo recorte desta pesquisa.

Baseados nessa breve descrição, as músicas ou o conjunto o qual compõe o repertório, será analisado por seu caráter folclórico ou de inspiração nacional que certamente abarcarão as músicas variadas. Segue-se então para essas descobertas.

3. 1 Repertórios musicais

No momento de tensões e possibilidades na ocasião da aprovação dos Cursos de Extensão no Instituto Nacional de Música as quais se misturavam às discussões pairando no país acerca da identidade nacional, cultura, patriotismo e disputas, resta saber o que foi legitimado como fazendo parte do repertório entre as canções as quais circulavam na época e foram empregadas no ensino musical nesses cursos.

Vale notar que, desde 1889, com o advento da República, a ideia de mudança, de busca pelo novo estava inserida nos discursos sobre os rumos da sociedade e cultura brasileira. A ideia de modernização se aplicava não somente à política do país, mas também nas mais variadas vertentes da sociedade (LEMOS JÚNIOR, 2010). As transformações econômicas, políticas e culturais foram concretizadas por conta da necessidade de mudanças em geral e mudanças foram assimiladas pelos modernistas

também no plano artístico (ROCHA, 2017, p.26). Em breves palavras Inês Rocha (2010) coloca, “o movimento modernista pode ser analisado a partir de um complexo contexto social, político e cultural, considerando diferentes manifestações artísticas”. Citando Eduardo Jardim de Moraes (1978), a autora traz a análise do movimento apresentado por ele dividindo o movimento em duas fases: a primeira tendo tido seu início em 1917 com o contato, a princípio, dos artistas brasileiros com as vanguardas europeias como uma espécie de “atualização estética”. A segunda fase do movimento, segundo o autor, advém com a Semana da Arte Moderna em 1922, tendo como alvo o rompimento com a tradição instituída e a busca, não somente pelo novo, mas da definição da cultura nacional. Em geral, foi um movimento de fomento à ideia de coletividade e organização do povo como nação com uma identidade.

Na área artística musical, propriamente dita, entende-se que, na segunda fase do movimento modernista determina-se a busca da brasilidade nas práticas sociais. Os músicos e educadores musicais se apropriaram das ideias apresentadas na época, iniciando a demanda pelo “som nacional” e pelas rupturas com os métodos de ensino tradicional.

A partir da análise de Arnaldo Daraya Contier, apreende-se o pensamento de Mário de Andrade em seu manifesto *Ensaio sobre a música brasileira*, quando propõe o lema modernista: “do nacional para o universal” (CONTIER, 1995, p.112). Em linhas gerais, Mário de Andrade coloca alguns critérios para as práticas dessas ideias, tais como: o artista com função social; a busca pelo som nacional, ou a busca pela nacionalização da música brasileira (novas combinações timbrísticas, politonalidade, polirritmia, polimodalidade e ressignificação do ritmo sincopado) e criar o ideal de coletividade.

[...] os compositores eruditos deveriam observar, sutil e rigorosamente, os processos melódicos, rítmicos e timbrísticos internalizados nas canções folclóricas e, paralelamente, criar novos critérios harmônicos ou polifônicos, almejando nacionalizar, com eficiência, a música modernista brasileira. Para exemplificar a possibilidade de concretizar esses novos critérios, Mário citou peças escritas por Luciano Gallet e Camargo Guanieri (*Andante da Sonatina*). (grifo do autor) (CONTIER, 1995, p. 113).

Essas, entre outras ideias de Mário de Andrade explicitadas nesse *Ensaio*, esteve por algum tempo como um manual para os músicos da época. Desse modo, no início da década de 1930, de acordo com o governo getulista, os projetos apresentados pelos intelectuais representantes da arte musical evidenciavam propostas para uma educação musical prometendo romper com os métodos tradicionais de ensino, fomentando a prática

coletiva de ensino musical e fortalecendo o nacional pela temática folclórica. Por diversas vezes as ideias do *Ensaio* de Mário de Andrade de buscar a identidade nacional nos elementos das canções folclóricas foram mal interpretadas por alguns compositores. Segundo Contier (1995), na prática reforçaram elementos de matriz europeia fazendo o emprego exclusivo de signos da música afrodescendente como ritmos sincopados, uso exacerbado dos temas indígenas (como apontado pelo autor em algumas obras de Villa Lobos), transformando em *modismo* com a ampla divulgação pelos compositores, intérpretes e dos meios de comunicação de massa das músicas inspiradas no imaginário folclórico. Segundo Contier (1995) “esses compositores escreveram centenas de peças que se transformaram em verdadeiros pastichos de canções folclóricas” (p.104). Esse rumo tomado pelas ideias de Mário de Andrade, fez o autor entrar no que ele colocou como etapa ou fase *cultural*, em que os artistas teriam total liberdade e independência chamado por ele de “fatos folclóricos”. Havia nele essa fuga do conservadorismo herdado da cultura europeia.

À vista disso, a Reforma universitária de 1930 reverberou também na área da educação musical, com métodos de ensino moderno adaptados e criados na tentativa da aproximação com a cultura brasileira ou pudessem fomentar a nacionalidade pela coletividade. Assim, em escolas primárias e universidades foram implementados cursos e modos de ensinar no qual conseguissem pôr em prática as ideias governamentais, atingindo a todas as esferas da sociedade.

[...] sobre o movimento modernista no Brasil, é na segunda fase desse movimento que a demanda por uma brasilidade se a firma, gerando rupturas nas práticas estéticas e educativas que passam a buscar estratégias e formas de estarem identificadas com o Brasil de então, aqui, mais especificamente, uma pedagogia musical comprometida com a construção de um ideal de nação brasileira. (ROCHA, 2017, p.27)

Entende-se, então, neste trabalho, os Cursos de Extensão em Música como parte do projeto político modernista tendo como objetivo construir um futuro original brasileiro, de acordo com as ideias difundidas na época. Pode-se inferir que os repertórios utilizados eram baseados também nesse ideário modernista.

Assim, o objetivo deste tópico é apresentar os tipos de músicas identificadas de acordo com o repertório, representado em cada curso no período delimitado da pesquisa. Independente das discussões em relação ao significado e definição de cada gênero, será trazido o parecer dos autores e professores organizadores dos materiais didáticos e

repertórios, demonstrando possivelmente o entendimento ou a visão deles sobre o agrupamento de cada peça de acordo com cada tipologia.

Eis a seguir o quadro com os repertórios encontrados para os cursos:

Quadro 1: Repertórios dos cursos Orfeão Infantil, Gymnastica Plástico-Rythmica, Canto Coral Barroso Netto e Iniciação Musical

Cursos	Músicas	Compositores
Orfeão Infantil	- Método Alegria das escolas (melodias de músicas folclóricas, populares e originais) - Hino Nacional - Hino à Bandeira	Fabiano Lozano Francisco Manuel Francisco Braga
Gymnastica Plástico Rythmica	- Marchas rítmicas - Ciranda e Dança das Sete notas – - Canção de quando eu era pequenina – - Theatro de criança – Sonho de Natal – Bailado infantil de Michailowsky - - Dança Tártara – - Marcha das Amazonas – - Evocação Hellenica – - Scena galante – - Arabesca – - Brincando – - Pastoral – - Czardas – - Noivado de Jeca – - Escrava chicoteada – - Dança russa estilizada – - Hino ao Sol –	E. J. Dalcroze Heitor Villa Lobos Ceição de B. Barreto P.Michailowsky Borodin Beethoven Massenet Prokofieff Debussy Drigo Strauss Brahms Nepomuceno Rachmaninoff Poliakin Lucília Villa Lobos
Canto Coral Barroso Netto	Programa de estreia 06/1933: 1ª parte - Hino Nacional – - Memorare e Magnificat – - Canto fúnebre - - Adoramus – - Ave Maria -	Francisco Manoel – a duas e quatro vozes, arranjo e harmonização de Barroso Netto Henrique Oswald A. Nepomuceno Brahms Barroso Netto Lorenzo Fernandez

	<p>2ª parte - Marcha Triunfal e Vespéral –</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sol – - Mágoas da noite – - A tarde – - História complicada - <p>3ª parte – Branca Aurora –</p> <ul style="list-style-type: none"> - O baile na flor – - Momento triste – - A pequena [---]deira (ilegível) e Borboletas <p>Nota do jornal: Quase todas as peças são levadas em primeira audição</p> <p>Concerto 11/1933:</p> <p>1ª parte - Missa em Si bemol –</p> <ul style="list-style-type: none"> - It missa est (1ª audição) – - Ode à Santa Cecília (1ª audição) – <p>2ª parte - Lua cheia –</p> <ul style="list-style-type: none"> - Madrugada (1ª audição) - Cantiga de Ninar (1ª audição) - Regresso ao lar - Oração (1ª audição) – - O Pandeiro - Prelúdio – -Maria - Barcarolla – - Cantiga de roda – - Vozes da floresta – 	<p>Barroso Netto Celeste Jaguaribe Porto Alegre Barroso Netto Leopoldo Miguez A. Nepomuceno Barroso Netto Francisco Braga</p> <p>Pe. José Maurício Nunes Garcia Barroso Netto Lorenzo Fernandez Celeste Jaguaribe F. Mignone Barroso Netto</p> <p>----- R. Schumann ----- Araújo Vianna O. Bevilacqua Barroso Netto Villa Lobos</p> <p>Barroso Netto</p>
<p>Iniciação Musical (Sá Pereira)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Tanguinho - Pequena Valsa da Esquina - Desafio - Tanguinho - Burrinho Travesso - Valsinha Manhosa - Fogueira de São João - Brasileira - Zangou-se o Cravo com a Rosa 	<p>Frutuoso Viana F. Mignone Arnaldo Rabelo João Nunes Radamés Mosca Camargo Guarnieri Lorenzo Fernandez Aloisio de A. Pinto H. Villa Lobos Bach</p>

- Minuetos do livro de Ana Magdalena Bach	F. Haendel
- Allegro da Sonatina em Si bemol/ Gavota em Sol / Minueto em Si bemol/ Rigaudon (tema do Ferreiro Harmonioso)	J. S. Bach
- Suítes francesas e inglesas	W. A. Mozart
- Gavota em Sol menor e Marcha Turca	J. Haydn
- Rondó Cigano e Roxelane	F. Schubert
- Peças do Álbum Para a Juventude, as Pequenas Valsas e alguns dos - Momentos Musicais	F. Chopin Beethoven
- Prelúdio em Lá Maior nº7	J. P. Rameau
- Danças Camponesas, Minueto em Ré, a Zanga por causa de uma “Modinha perdida”, a Escocesa em sol	
- Tambourin	
- Rosa Amarela –	Folclórica
- Samba lelê -	Folclórica

Fonte: Jornal Correio da Manhã (1936-1939), Livro Bandinha rítmica- organização e prática e Livro Alegria das Escolas

Desses repertórios organizados e descritos no quadro 1, foram identificados os tipos de músicas descritos a seguir. Vale ressaltar, as obras presentes nos cursos como Orfeão Infantil, Coral Barroso Netto e Gymnastica Plástico-Rythmica foram coletadas de jornais, portanto quando citadas a exemplificar uma tipologia, será destacada a pertencente ao conhecimento público porque, muitas das registradas no quadro, são de primeira e única audição. Isso necessitaria um estudo mais detalhado por meio de fontes, como registros fonográficos e suas partituras para análise de seus elementos composicionais. Já o curso de Iniciação Musical, seu repertório fora encontrado no próprio livro organizado para o curso, e algumas das peças são encontradas no material didático.

Música erudita (estrangeira e brasileira)

Quais denominações estão sendo utilizadas para identificar as músicas tratadas ou relatadas como música erudita nos materiais didáticos e repertórios encontrados? Esse questionamento considera-se como importante para o entendimento a princípio, do que

era tido como música erudita e por quê. O tipo de música erudita ou música culta do período retratado neste trabalho é entendida como a música composta de acordo com as normas e técnicas das composições europeias de compositores consagrados ou as músicas tocadas nos importantes salões de concertos da época. Nos materiais acessados, principalmente livros didáticos, essas músicas são sempre diferenciadas como estrangeiras e brasileiras.

As peças descritas como eruditas estrangeiras, quando compõem repertórios ditos como educação musical, ou aula para crianças, são sempre as peças curtas, sem muita complexidade e populares. Ou seja, eram peças conhecidas, famosas, já bem acostumadas aos ouvidos do povo, como os Minuetos do livro de Anna Magdalena Bach ou a Marcha Turca de Mozart.

Música popular x Música folclórica

Para serem situados alguns posicionamentos com relação às músicas trazidas para esta dissertação, nesse tópico serão mostrados os conceitos sobre música popular e folclórica de acordo com as concepções de Mário de Andrade consideradas na época. Assim, correspondente à música popular, González (2012) aponta alguns aspectos identitários colocados por Mário de Andrade, podendo ser considerado como música popular, “ou melhor, alguns princípios, considerados por ele comuns na música que circulava no campo e nas cidades, que pode vir a ser considerados como delineadores, em alguma medida, de seu conceito de música popular” (GONZÁLEZ, 2012, p.153), organizados seis em propriedades: *Monódica; Dinamogênica; Efeitos fisiopsíquicos; Interessada; Coletiva e anônima; Memorizável*. Tendo em conta essas descrições de Mário de Andrade, é possível concluir que, para o autor

[...] a *música popular*, musicalmente era monódica, possuía ritmos dinamogênicos e padrões de repetição. Além disso, estava influenciada por algumas particularidades psicológicas, como o nascer de estados fisiopsíquicos especiais, uma vez que era fortemente expressiva e facilmente memorizável. Adicionalmente, ele atribuiu-lhe certas particularidades sociais, como o fato de ser interessada (útil), coletiva e anônima (GONZÁLEZ, 2012, p.164) grifo do autor.

Assim, temos o conceito predominante da música popular na época, exercendo forte influência no âmbito musical. Isso porque Mário de Andrade descreve esses pareceres em uma obra inédita que se tornou admirada, não só por pesquisadores brasileiros, mas também estudiosos latino-americanos (GONZÁLEZ, 2012, p.155).

O escritor paulistano quando escreve o seu *Ensaio sobre a música brasileira* em 1928, afirma, “o problema da música popular brasileira é de natureza muito especial, pelo fato de sermos uma nacionalidade em formação recente e não propriamente autóctone”²⁵ (ANDRADE, 1972, p.164). Assim, Mário de Andrade afirma a existência de uma música popular nacional, tendo por destino cair no esquecimento por não ser documentada, em lugar disso, ao cair nos ouvidos do povo, floresce nos campos e cidades por meio de composições que traziam suas características, sendo assim perpetuadas, e coloca:

[...] se o documento musical em si não é conservado, ele se cria sempre dentro de certas normas de compor, de certos processos de cantar, reveste sempre formas determinadas, se manifesta dentro de certas combinações instrumentais, contem sempre certos números de constâncias melódicas, motivos rítmicos, tendências tonais, maneiras de cadenciar, que todos já são tradicionais, já perfeitamente anônimos autóctones, às vezes peculiares, e sempre característicos do Brasileiro. Não é tal canção determinada que é permanente, mas tudo aquilo de que ela é construída. (ANDRADE, 1972, p.165)

Com essa colocação Mário de Andrade parece corroborar com as ideias de a música popular ter característica do lugar e serem propagadas por meio de registro (impresso ou fonográfico). Desse modo, o autor faz uma espécie de resgate, registrando essas músicas com o intuito de não se perderem e fossem estudadas pelos compositores para poderem se inspirar, contribuindo na militância pela nacionalidade da música brasileira.

Essas descrições de Mário de Andrade em sua obra concorrem para a diferenciação entre música popular e erudita. No que concerne à distinção entre música popular e música folclórica, sabe-se que esses termos são comumente confundidos e com Mário de Andrade não era diferente:

[...] Ao que parece, Mário de Andrade também entendeu as palavras popular e folclórico como sinônimas, embora nem por isso seu conceito de música popular haja reduzido-se às particularidades com que o folclore a definia; ao contrário, ele inclui outros aspectos [...] (GONZÁLEZ, 2012, p. 125)

Assim sendo, apreende-se a existência de uma larga discussão sobre a definição acerca desses termos e dos seus repertórios. Por isso, sob essa premissa, nesta pesquisa foram colocadas em questão as músicas populares e folclóricas, quais eram consideradas

²⁵ Ressalta-se que Mário de Andrade demonstra, como era usual em seu tempo, a concepção que utiliza do conceito de Nação e nacionalidade, termo de significado em construção e polissêmico. A questão é atual e relevante, porém discuti-la fugiria ao foco do presente trabalho, o que será retomado em desdobramentos desta pesquisa.

na época: nas primeiras décadas do século XX distinguia-se “a nova música urbana da música rural, identificando-se *popular* à primeira e *folclórica* à segunda”²⁶, qual a forma e em que contexto eram empregadas. A partir desse entendimento, serão trazidas as canções presentes e trabalhadas nas publicações de dois autores: Nayde Sá Pereira e Fabiano Lozano. Os dois materiais consultados, os livros *Alegria das escolas* e *Bandinha rítmica* de Nayde Sá Pereira foram identificados, o primeiro na exposição dos conteúdos do programa do curso Orfeão Infantil no jornal *Correio da Manhã* no ano de 1932. O segundo fora encontrado no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno. Esses materiais foram adquiridos posteriormente pela compra em uma livraria-sebo online, devido à impossibilidade de acesso aos acervos físicos.

Em vista disso, para as músicas consideradas populares e folclóricas, essas terminologias são utilizadas de diferentes formas. De acordo com o observado na definição de Fabiano Lozano (1951) não há diferença entre folk e popular. Apreendendo isso, quando ele cita que, parte das músicas de seu método são originais e as demais solfejando, percebe-se a presença, tanto de cantigas como “cai, cai balão” quanto outras, “Frère Jacques”, por exemplo. Já Nayde Sá Pereira como carioca considerava populares as músicas de rádio e folk as cantigas de roda. Compreende-se, portanto, quando em sua lista ela coloca que os Tangos de Nazareth como “Tico tico no fubá” são músicas populares (p.24) e música folclórica como a “Rosa amarela”, cantiga de roda infantil.

Apesar de não entrar nas discussões sobre a terminologia para esses gêneros musicais, considera-se o parecer de Nayde por conta do cenário se dar no Rio de Janeiro, lugar de frequente atuação da artista, diferente de Lozano de São Paulo.

Música descritiva

Nayde Sá Pereira, descrevendo os tipos de repertórios para a prática de Bandinha Rítmica, coloca também em sua lista um tipo de música chamada descritiva. A peça apresentada no livro por ela para esse tipo de música é uma composição de sua autoria intitulada *O Trenzinho “Maria Fumaça”*, arranjada para piano e instrumentos de percussão, como triângulos e gongo (na linha principal), pandeiros e chocalhos, lixas e clavas, surdo e reco-reco, no acompanhamento, respectivamente. Ainda apresenta um complemento, com apito e prato. Pela harmonização e acompanhamento rítmico bem simples, ela traz a ilustração do movimento e sons do circuito de um trem.

²⁶ GONZÁLEZ, 2012, p. 167

De uma forma bem objetiva, essa é a ideia da música descritiva: representar musicalmente uma cena, seja de fatos reais ou imaginários. Filipe Salles (2002) afirma, que Hector Berlioz (1809-1869) foi o precursor na criação do gênero de música descritiva, tendo como exemplo a *Sinfonia Fantástica* (1830), “uma música que se utiliza de formas tradicionais para contar uma história, no caso específico, um sonho” (s/n). O autor ainda complementa que isso foi possível com o advento do Romantismo, a predominância da música instrumental em detrimento da vocal, abriram as portas para o desenvolvimento desse gênero. Salles coloca,

toda a geração romântica posterior a Beethoven, contemporânea de Berlioz, encontrou na música descritiva um fascinante e promissor estilo, que combinava inspiração de diversas fontes, como a literatura, poesia e pintura, com a imaterialidade sonora, abrindo novas possibilidades de expressão segundo padrões românticos. (SALLES, 2002, s/n.)

Dessa forma, assim como isso foi realizado em grandes composições, foi possível também realizar em menor proporção em canções escolares. Assim temos o exemplo na composição de Nayde, com o objetivo de desenvolvimento da musicalidade por esse tipo de música. Pode-se dizer que, a utilização desse tipo de repertório seja identificada como mais uma das ferramentas utilizadas pelos agentes modernistas como uma forma de estimular no indivíduo a captação dos elementos constitutivos da nacionalidade brasileira. Como? Por meio da exploração de sons de instrumentos característicos, apropriação de ritmos, entre outras possibilidades do fazer musical considerado marcante para a afirmação da identidade musical brasileira.

Assim, a produção de Nayde com sua bandinha, de forma simples, trazendo o grupo a representar os movimentos de um trem, temos uma descrição com o Coral Barroso Netto interpretando a obra *Vozes da floresta*, composição do maestro Barroso Netto. Essa obra é descrita como de grande mérito artístico pelos jornais da época sendo apresentada na terceira página do jornal *Correio da Manhã*, exemplar de domingo, 01 de março de 1936:

Poeta pelo temperamento e músico de berço, amando a beleza como quem ama uma das razões de ser da vida, Barroso pensou em render uma esplêndida homenagem à maravilhosa natureza brasileira, pondo à mercê de sua exuberância tropical, toda a pujança de sua inspiração de artista. O despertar da floresta brasileira constitui sempre um espetáculo delicioso. O público se encontrará dentro da mata, em pleno escuro da noite, à hora em que tudo é silêncio e concentração. [...] Aos poucos, porém, o cenário vai mudando, com os primeiros beijos da alvorada e os primeiros pássaros. Depois o sol rompe a cerração e inunda a terra de luz, de calor, de vida, enfim! Barroso sentiu musicalmente esse

panorama e pensou em transportá-lo para uma película musical que lhe inspirava. Correio da Manhã, n.12666, p.10, 01 mar.1936)

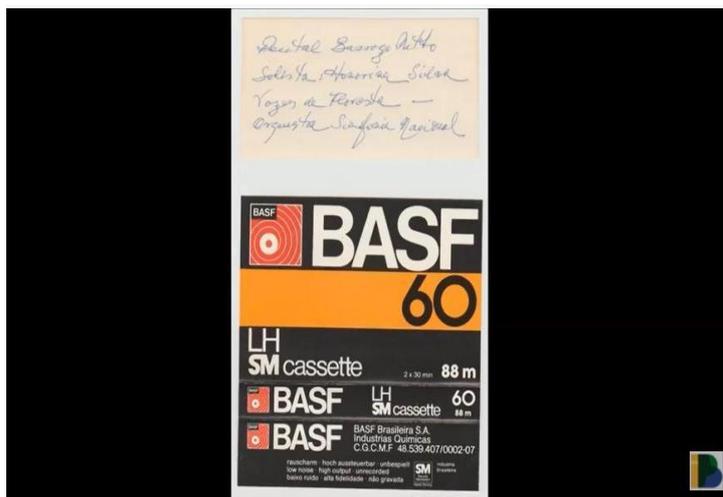
A floresta descrita por Barroso Netto, é descrita como uma “floresta civilizada” brasileira: “Tijuca ou Santa Tereza”, cita o colunista, assinando como JIC, enfatizando não se tratar das florestas virgens, com tom sombrio e arrepiante. Essa é a abreviação (JIC) de João Itiberê da Cunha, um jornalista, compositor, poeta e crítico literário e musical. Como podemos perceber ao longo deste trabalho, é tecido comentários acerca dos cursos de extensão em música desde a data de sua criação, em 1932, na coluna intitulada Correio Musical do jornal Correio da Manhã.

Detalha ainda aos leitores, na quarta página do exemplar de quarta-feira, 8 de abril de 1936, a composição musical da obra, assim descreve:

Assim o mistério do início está perfeitamente expresso nos acordes noturnos e por assim dizer opacos da introdução, acordes sustentados por um pedal insistente no baixo, com uma simples quinta de “mi menor”, encarregada de transmitir os ruídos ininterruptos e o *frisson* da floresta. Logo as vozes entram em ação e Barroso Netto não se esquece então de que é um técnico e conhecedor do *métier*: aplica imediatamente a fórmula das “imitações”, bem que sem a rigidez habitual: os sopranos atacam o canto e são logo seguidos pelos mezzos e contraltos que respondem. E desenvolvem-se magnificamente a ação descritiva e quase mística no templo da natureza. O meio soprano aparece, em forma de recitativo, apoiado pelo coro, e continuam os solos, sempre expressivos e sentimentais, entremeados de coros de belíssimo efeito numa progressão crescente, até atingir os pontos culminantes, uma frase de grande lirismo e dramaticidade, terminando com a apoteose deslumbrante que é o hino ao sol: - “Sol! Abençoado Sol!” [...] Barroso Netto traçou toda sua obra num plano musical judicioso, simples, mas perfeitamente sugestivo, tratando com extraordinária habilidade e inspiração as vozes e a orquestra, e até os instrumentos acessórios como os sinos. Correio da Manhã, n.12698, p.4, 08 abr.1936)

A interpretação dessa obra se encontra no canal do Youtube do Instituto Piano Brasileiro por meio do endereço do link <https://youtu.be/YjxUBb0Cixs>. A duração do vídeo é de aproximadamente 10min e 8s. De acordo com o site, essa é uma gravação em fita K7 presente do Acervo de Aloysio de Alencar Pinto, doada por Georges Mirault ao Instituto Piano Brasileiro. O material foi digitalizado por Adalberto Carvalho Pinto, que faz parte da assessoria técnica e de pesquisa do Instituto. Não é identificada a data da gravação, da regência e a interpretação do coro, apenas a orquestra, definida como a Orquestra Sinfônica Nacional no Recital Barroso Netto e a gravação realizada pela Rádio MEC no Rio de Janeiro.

Figura 14: Capa do material da gravação em fita cassete da música “Vozes da Floresta” interpretado pelo coro Barroso Netto.



Fonte: Instituto Piano Brasileiro (Youtube)

Essa obra, estreada no ano de 1933, sendo interpretada pelo Coral Barroso Netto, em 1936 aparece como “um assunto sugestivo da Cinédia”. Studio Cinédia é uma produtora cinematográfica fundada em 1930 pelo cineasta Adhemar Gonzaga. Esse foi o primeiro estúdio (ou produtora) do Brasil com maquinário comprado em Hollywood. O cineasta, mesmo se orientando pelo modelo norte-americano de fazer cinema, era um artista que desenvolveu um projeto com ideal de modernidade, de nacionalismo e desenvolvimento para o cinema brasileiro (FERREIRA, 2016).

Música original (autoral)

A música descrita como original neste trabalho é entendida como a obra de autoria do compositor (professor e/ou maestro) para um determinado fim didático (seja ensino de conteúdo ou técnica, seja evento com peça com nível e características do grupo). Desse modo, teremos a descrição de melodias compostas para métodos, bem como de obras realizadas em grandes eventos ou em sala de aula.

O primeiro material a ser percebido neste trabalho, utilizando o termo original para a composição do autor, está no método de Fabiano Lozano, Alegria das escolas, citado na página 16:

as melodias 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 17, 21, 22, 24, 26, 27, 28, 31, 48, 50, 51, 52, 54, 56, 59, 66, 67, 70, 71, 72, 76, 78, 82, 83, 89, 90, 91, 93, 100, 103, 104, 105, 106, 108, 111, 112, 114, 115, 116, 118, 120, 122, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133 e o Cânone dos acordes são originais; as restantes, populares (LOZANO, p.16, 1951).

Essas melodias e o Cânone dos acordes descritas como originais são exercícios elaborados pelo autor. São melodias com “sabor popular”, ou seja, inspiradas nas canções já conhecidas e cantadas pelo povo, observando os aspectos necessários à proposta de ensino do grupo. Em geral eram trabalhados exercícios melódicos induzindo ao solfejo das escalas dos tons com armadura de clave de até uma alteração e suas respectivas tonalidades relativas menores. Também eram trabalhados os arpejos dos acordes dessas tonalidades. Quanto ao ritmo, era trabalhado de forma gradativa, desde as figuras mais simples até síncofes e polirritmias nos exercícios a duas vozes.

Observa-se muitos trabalhos na época com músicas originais para ensino coletivo de música. Além do citado, o método de Fabiano Lozano e as músicas compostas por Nayde Sá Pereira no livro *Bandinha rítmica*, há a gravação da aula do Curso Iniciação Musical em 1958 na Escola Nacional de Música. A gravação é possível ser acessada pelo link do Youtube na página do Instituto Piano Brasileiro. Apesar da data, setembro de 1958 não fazer parte do corte temporal da pesquisa, percebe-se a permanência das ferramentas e aplicações de ensino pelo fato de Nayde ainda estar na regência dos Cursos de Iniciação Musical e pelas performances do vídeo coincidirem com as indicações do livro para a bandinha de percussão. Por exemplo, aos 13min e 29s do vídeo encontra-se uma demonstração da atuação da Bandinha rítmica sendo acompanhada por um pianista, provavelmente Nayde, enquanto supervisionava a aula de sua estagiária. A obra é um arranjo da música Samba lelê para piano e instrumentos de percussão (no vídeo parecem ser clavas). Portanto, nota-se o cuidado e dedicação com a música dita como original.

Neuza França, identificada na gravação como estagiária de Nayde, aplica em sua aula demonstrativa uma música composta por ela para a turma, intitulada como “Meu balão, meu balãozinho” (00min49s). Além de se tratar, assim como ela comenta no vídeo, de uma composição com elementos descritivos das festas juninas, melodicamente há que se perceber as dinâmicas realizadas pelo piano, orientando as crianças enquanto cantam e realizam ritmos com clavas e palmas (provavelmente) e marcam os tempos com os pés.

A composição de Neuza França para a turma, de compasso binário num andamento confortável, proporciona a percepção dos tempos fortes pela marcação realizada mediante o caminhar, enquanto cantam a melodia fazendo as nuances ascendentes e descendentes conforme a subida do balão das festas de São João. Assim, o

conteúdo é trabalhado de forma lúdica, natural. Talvez esse fosse um recurso utilizado devido à escassez de materiais referentes à educação musical proposta na época, tendo assim, os educadores musicais criado, segundo os aspectos desejados, para trabalhar em suas aulas. E assim, de certa forma era a maneira de se produzirem materiais de acordo com a realidade brasileira.

Para este capítulo foram selecionados dois materiais didáticos, considerando-se a representação de duas importantes fases do período dos Cursos de Extensão delimitados para este trabalho. Eles fazem referência aos objetivos de ensino coletivo de música da época e as formas de fazer música as quais, conseqüentemente, resultam nos repertórios utilizados. A primeira fase é de 1932 a 1938 configurando forte influência das práticas de canto orfeônico que, como historicizado nos capítulos anteriores, foi realizado como uma ferramenta de conscientização de coletividade, identidade e patriotismo de acordo com o projeto político da época. Houve outros cursos trazendo novas formas de pensar e fazer música, como o curso de *Gymnastica Rítmica* dos professores Pierre Michailowsky e Vera Grabinska cujos repertórios também serão citados ainda neste capítulo. Foram pensados, porém nos cursos que foram legitimados por suas fundamentações de ensino voltados para a leitura e escrita musical.

À vista disso, datado a primeira fase, a segunda abrange o período dos anos de 1939 a 1949, em que ainda se vê a atuação da prática de canto orfeônico no país. Antônio Sá Pereira, no entanto, inicia uma nova proposta de ensino musical o qual socialmente difere dos objetivos do ensino orfeônico, no sentido de a música não estar mais a serviço de questões políticas ou com o objetivo de educar socialmente o povo.

Sendo assim, o primeiro material didático é o método *Alegria das Escolas*, do educador musical paulista, Fabiano Lozano, e o livro *Bandinha Rítmica* (teoria e prática) de Nayde Jaguaribe de Alencar Sá Pereira. Para isso, foram investigados nos jornais, programas, repertórios, livros e materiais os quais pudessem indicar as músicas trabalhadas nas aulas, recitais e eventos.

Desse modo, no ano da formação dos Cursos de Extensão em Música, pairava no país como já mencionado anteriormente, o movimento de militância pela arte nacional. Sendo assim, esses materiais evidenciam a tentativa de nacionalização das práticas de ensino musical.

3.2 Repertórios musicais na proposta de Fabiano Lozano

ALEGRIA DAS ESCOLAS – 1932 – música popular, folclórica e original

Não saber cantar devia ser tão desonroso como não saber ler ou escrever.

RUSKIN

Alegria das Escolas foi o título dado por Fabiano Lozano para uma coletânea de 133 melodias organizadas como um método de ensino coletivo, voltado para a música vocal, um curso de solfejo para o ensino musical nas escolas. Esse livro foi publicado no ano de 1942 pela editora Ricordi Brasileira a qual na verdade foi a empresa que publicou a maioria das obras de Fabiano Lozano. Na contracapa do livro analisado neste trabalho, a 86ª edição em 1951, observa-se a seguinte nota: “Remetemos grátis e franco de frete o Catálogo das Obras do Prof. Fabiano R. Lozano, Ricordi Brasileira”. Não foi possível saber ainda para este trabalho o ano de publicação do primeiro desse livro de Fabiano Lozano, mas há de se considerar as muitas reedições dele. Se considerarmos as edições acessadas, como a do ano de 1954 com a 131ª edição e a versão citada, de três anos antes na 86ª edição, considera-se que houve aproximadamente 45 edições realizadas nesse período. Isso revela a enorme influência que havia nesse material em relação ao ensino musical dessa época.

Esse método tem registrado na contracapa notas elogiosas, tanto de Mário de Andrade quanto de Lorenzo Fernandez, afirmando Fernandez, na parte inferior, à direita da página: “Achei o seu livro encantador, muito simples e útil para as crianças das escolas”. Na parte superior à esquerda, temos o parecer de Mário de Andrade citando: “É o mais racional, mais bem organizado de quantos livros possuímos, destinados ao canto coral escolar”. Nas orientações o autor indica que, as seis primeiras melodias dão base para conhecimento necessário dos cantos folclóricos pátrios ou escritas com sabor popular, verificados nos exercícios (p.7). Analisando esses seis primeiros exercícios, observa-se essa base para o conhecimento em melodias folclóricas referentes à extensão vocal das notas do solfejo. Esses exercícios são nada mais do que a escala de Dó Maior, tendo as notas durações diferentes de acordo com as figuras apresentadas em forma de semínimas, colcheias, semibreves e mínimas distribuídas em compassos de métricas diferentes pelos denominadores 2, 3 e 4. Em relação às estruturas rítmicas, o exercício inicia-se bastante simples, pois as figuras rítmicas presentes são semínimas, pausa de semínimas, mínimas e mínimas pontuadas, colcheias e pausas de colcheias. Essas são

consideradas simples em relação às músicas folclóricas utilizadas na época, como “Samba lelê” apresentando a célula rítmica [semicolcheia-colcheia-semicolcheia] para uma pulsação ou o uso de anacruses, como na música “Escravos de Jó”. Esses recursos são apresentados no método a partir do exercício nº11, melodias iniciadas com anacruses e, a partir do exercício nº14, melodias com colcheias pontuadas seguidas de semicolcheias (para uma pulsação) e variações e/ou combinações de semicolcheias para uma pulsação a partir dos exercícios nº39. A extensão das notas nesses primeiros exercícios correspondem do Lá² ao Mi⁴, principalmente no exercício nº6 que apresenta esses extremos. Todos os seis primeiros exercícios citados correspondem a compassos simples com indicações de numeradores 2, 3 e 4 e a figura da semínima sempre na representação do denominador.

O método apresenta o caminho para um estudo progressivo, interessante, porém bastante simples: iniciado na tonalidade de Dó Maior. Depois os exercícios seguem progressivamente para tonalidades vizinhas, a saber, a escala modelo do modo menor, lá menor (relativa do tom principal), Sol Maior (5^a justa ascendente do tom principal), Fá Maior (5^a justa descendente do tom principal) e suas respectivas tonalidades relativas, mi menor e ré menor. Entendendo-se, portanto, todo o método mantém melodias com tonalidades em que suas armaduras de claves não passam de uma alteração em suas composições, com exceção das alterações acidentais trabalhadas, por exemplo, para bordaduras, aproximação cromática e configuração das tonalidades menores harmônicas.

Pode-se saber melhor sobre esses aspectos no início do livro no qual existe um Guia teórico descrevendo os conhecimentos que os alunos deverão adquirir em cada melodia correspondente. Assim, é possível observar os conteúdos programados no quadro a seguir:

Quadro 2: Conteúdo programático do curso de solfejo do método Alegria das escolas

Melodias	Conteúdos
001	Música. Solfejo. Pauta (natural e artificial). Compasso. Tempo. Compasso quaternário. Nota (som). Figura (valor). Valor relativo. Valor rítmico. Haste (direção e colocação). Barra. Dupla barra. Virgula respiratória. Unidade de tempo. Unidade de compasso. Expressão. Andamento. Matis. Piano (p). Frase (4 primeiros compassos). Melodia (completa). Extensão da melodia.
002	Bocca chiusa (b. ch.). Solfejado (solf.). Pausa. Pausa de semibreve. Pausa de mínima. Pausa de semínima. Novas notas: ré (agudo) e si (grave). Pianíssimo (pp).
003	Compasso binário. Pontos de repetição. Cânone a duas vozes (A. B.).
004	Compasso ternário. Moderato. Ponto de aumento. (significação). Figura simples. Figura composta.
005	Andantino. Colcheia (colchete). Pausa de colcheia. Colcheias unidas.
006	Allegretto. Crescendo (cresc.). Mezzo forte (mf.). Diminuendo (dim.). Novas notas: mi (agudo) e lá (grave).

007	Indicação comum do compasso (fração ordinária). Escala. Escala Natural. Escala maior. Escala modelo maior. Escala modelo de dó maior (a 4 tempos, veja modelo). Tonalidade. Armadura. Grau. Intervalo. Uníssono. Intervalos de 2ª, 3ª e 4ª. Acorde, Arpejo (acorde quebrado). Tempo forte. Tempo fraco. Parte forte. Parte fraca. Tonicidade. Cânone a duas vozes.
008	Regulador.
009	Ligadura de prolongação.
010	Sinal do compasso quaternário formado com semínimas (C). Forte (f). Abreviaturas (And.º, mf., cresc., f.). Intervalo de 5ª.
011	Numeração dos compassos. Começar no art. Seção (4 primeiros tempos). Motivo (2 primeiros tempos).
013	Síncope. Intervalo de 6ª.
014	Tempo di Marcia. Semicolcheia. Colcheia pontuada.
015	Substituição (1ª e 2ª)
018	Modificação do andamento. Rallentando (rall.).
019	Intervalo de 7ª.
021	Pausa de colcheia pontuada.
022	Tempo de Valzer. Intervalo de 8ª.
023	Píu mosso.
024	Alterações. Sustenidos. Alterações acidentais.
025	Allegro moderato.
026	Escala menor. Escala modelo menor. Escala de lá menor (a 3 tempos). Escalas relativas. Nota sensível.
028	Escalas artificiais. Alterações Constitutivas. Escala de sol maior (a 3 tempos)
030	Primeira vez, mezzo-forte; segunda vez, piano, Sforzata (sf.). Escala de fá maior (a 3 tempos). Bemol.
031	Cânone a duas vozes.
032	Da Capo (D. C.). Fine.
033	Cânone a quatro vozes.
035	Cânone a duas vozes.
037	Solfejo a duas vozes. Primeira voz. Segunda voz. Dupla figuração. Intervalo melódico. Intervalo harmônico.
039	Bequadro. Sinais preventivos.
040	Pausa de semicolcheia.
042	Síncope regular. Contratempo.
044	Andante com moto
047	Imitação
048	Compassos simples. Compasso composto. Divisão binária. Divisão ternária. Compassos correspondentes. Compasso binário (composto) formado com semínimas pontuadas (6/8).
050	Relação entre as cifras indicadoras dos compassos simples e compostos correspondentes.
052	Quiáltera. Tercina.
053	Mudança de compasso.
054	Escala de mi menor (a 3 tempos). Tempo de Mazurka. Fermata (caldeirão ou coroa).
060	Escala de ré menor (a 3 tempos).
062	Compasso ternário (simples) formado com colcheias (3/8).
064	Cânone a duas vozes.
066	Caráter. Doloroso.
074	Modulação. Escalas vizinhas. Alterações características.
075	Melodia principal: solfejada; melodia secundária: a boca chiusa (oito primeiros compassos)
077	Notas picadas. Acentuação. Acento (·).
080	Cânone a cinco vozes.
083	Lento.
086	Indicação metronômica. Metrônomo.
087	Ritenuito (rit.)
091	Determinação do matiz mais apropriado.
097	Tenuta (ten.)

100	Dois pontos de aumento.
105	Intervalo composto (décima).
106	Reenvio (chamada ou sinal). A tempo. Fusa.
109	Compasso partido (6º). Terminação em fórmula interrogativa. Palavra entoação determinada (Miau!).
112	Duas quiálteras.
114	Poco piú mosso. Tempo primo (Tempo I)
116	Compasso binário (simples) formado com mínimas (2/2).
118	Compasso quaternário (composto) formado com semínimas pontuadas (12/8).
120	Marziale.
122	Larghetto.
123	Compasso ternário (composto) formando com semínimas pontuadas (9/8). Unidade de compasso nos ternários compostos (representação).
125	Problema rítmico (nono compasso).
126	Ornamento. Dupla appoggiatura. Poco a poco.
129	Maestoso. Problema rítmico (sexto compasso).
131	Cruzamento de vozes.
132	Rubato.
133	Andante moderato. Acompanhamento de piano. Correspondência de valores. Clave de Fá em 4ª linha. Linhas melódicas (horizontais). Linhas harmônicas (verticais).

Fonte: Método Alegria das Escolas, Fabiano Lozano, 1951.

É possível observar, cada exercício ou cada solfejo traz um conteúdo a ser trabalhado sobre teoria musical ou noções de escrita e leitura da partitura. Talvez seja esse aspecto a levar esse método ter tido grande prestígio na época, pois propunha que os elementos aprendidos na teoria fossem executados, na prática, pelo canto dos solfejos das melodias. Na página 7 do método, onde se encontram as orientações para os professores, o autor deixa claro: “o exercício I, fornece matéria suficiente para uma, duas ou três aulas, conforme o tempo e as condições da classe; o que lhes seguem, para uma ou duas; porém, em caso algum, será dado mais de um na mesma aula” (LOZANO, 1952, p.7). Ou seja, esse método traz, não somente o programa, mas também o cronograma das aulas, bem como cada conteúdo deve ser aplicado.

Vania Pajares, ao trazer a análise das peças de Fabian Lozano aponta,

Nos seus métodos, as dificuldades musicais são apresentadas paulatinamente, a cada novo exercício, sendo que a maioria delas são melodias populares ou folclóricas compiladas, com a finalidade de despertar a atenção e um maior interesse no aluno e acelerar a memorização, facilitando o aprendizado. (PAJARES, 1995, p.86)

Desse modo, assim como era o método adotado nos mais importantes centros educacionais do país, Lorenzo Fernandez com os outros professores organizadores dos Cursos de Extensão da Escola Nacional de Música, também o tenha apropriado para o curso de Orpheão Infantil pela praticidade dos recursos os quais esse método propõe. As

melodias são curtas e de fácil execução. Das 133 melodias presentes no método, 59 são originais, ou seja, compostas para atender as propostas dos exercícios e 74 configuram canções populares e músicas folclóricas. Os alunos, portanto, poderiam aprender elementos da teoria musical pelas canções acostumados a ouvir ou que faziam parte de sua vivência musical cotidiana.

Brevemente solfejadas, algumas das canções populares e folclóricas compiladas foram identificadas no livro, por exemplo:

Quadro 3: Algumas melodias folclóricas identificadas no método Alegria das escolas

011	O Pobre e o Rico
013	O meu chapéu tem três pontas
014	Marcha soldado
016	Fui no Tororó
033	Frère Jacques
037	Cantiga de ninar
041	A canoa virou
060	Terezinha de Jesus
088	Pirulito que bate-bate

Fonte: Método *Alegria das Escolas*, Fabiano Lozano, 1951.

Solfejando alguns desses exercícios constata-se, por exemplo, o nº 11 corresponde à melodia folclórica da canção O Pobre e o rico. De acordo com o índice de orientação de conteúdo, com essa melodia deverá também ser aprendido sobre:

- Numeração dos compassos.
- Começar no art. Seção (4 primeiros tempos).
- Motivo (2 primeiros tempos).

Logo, temos a numeração dos compassos começando a se contar depois do compasso anacrústico. O segundo ponto parece apresentar um “erro” de digitação, sendo a grafia correta “começar no ar”, ou seja, a melodia começa no ar, na anacruse já que a indicação de compasso é binária (simples). Nele seriam aprendidos os aspectos dos compassos anacrústicos, numeração de compassos e motivos. Assim ocorre com todas as outras melodias, apresentadas no livro.

A expressão “começar no ar”, para indicação de compassos anacrústicos, parece ser bem comum nesse tempo, pois é identificada na frase de Nayde Sá Pereira no livro sobre Bandinha rítmica quando diz: “Já no 1º ano da **Iniciação Musical**, insistimos constantemente em fazer a criança “**sentir**” e reconhecer se a música começa em **tempo**

forte ou “**no ar**” (**tempo fraco**)” (grifos do autor) (p.6). Isso se referindo ao tempo tético e anacrústico. Logo a seguir ilustra um exemplo com o ritmo das músicas “Atirei o pau no gato” como demonstração do tempo tético e “O cravo e a rosa” para demonstração do tempo anacrústico.

Figura 15: Início das melodias exemplificando a diferenciação dos tempos téticos e anacrústicos



Fonte: Livro *Bandinha rítmica: organização e prática*. Nayde J. de Alencar Sá Pereira, p.6, 1978.

A origem da palavra anacruse vem do grego *ársis* e significa “parte não acentuada do ritmo, correspondente ao levantar do pé na dança, conforme a tradição grega da música que conduz para a parte acentuada seguinte” (MICHAELIS, dicionário online) Pode-se assim inferir ser considerada na época e citada pelos autores a expressão “no ar” ou “começar no ar” como de fácil entendimento para o público infantil ou para os iniciantes dos estudos musicais e ainda não possuem familiaridade com termos técnicos da música.

No método é possível observar que, mesmo sendo músicas conhecidas, folclóricas e populares, não há indicação de separação das originais compostas por Lozano. Também não há descrição das letras das canções. Elas encontram-se misturadas, tendo o aluno que solfejar e perceber os elementos para identificação.

Em virtude disso, Fabiano Lozano apresenta seis passos para a aprendizagem de leitura de novas melodias. Esses serão descritos a seguir:

1. Análise rítmica – o aluno verifica os valores das figuras. Não é necessário fazer em todos os compassos, somente nos que o professor achar conveniente.
2. Indicação dos tempos – o aluno é obrigado a calcular os valores destacados agrupando os tempos.
3. Leitura rítmica – o aluno faz a leitura métrica, ou seja, solfejo falado sem entonação.

4. Análise tonal – verifica-se a armadura de clave, a escala e os intervalos das notas em relação à tônica.
5. Leitura entoada – é o solfejo propriamente dito, porém realizado de forma lenta.
6. Leitura expressiva – é a leitura respeitando todas as indicações da partitura, solfejo, andamento, dinâmica etc.

Segundo Fabiano Lozano, dentre as etapas apontadas no método, esse passo "obriga os alunos a pensar, evitando, portanto, o péssimo hábito de, quando em conjunto, seguirem inconscientemente (de ouvido) a maioria" (p.8). Nesse curso de Orfeão Infantil, de acordo com o programa, não só era um curso de cantarolar, mas também de aprendizagem da escrita por meio das canções familiares aos alunos, apontando para os indícios de circulação das ideias de Dalcroze e educadores musicais europeus contemporâneos.

Outro fator a ser observado é a transcrição da canção folclórica apresentada no método de Fabiano Lozano (Figura 16). Há distinção em alguns pontos da melodia folclórica comumente cantada e apresentada no Guia prático de Villa Lobos para as grafadas no método como no trecho:

Figura 16: Exercício n.49, melodia “Cai cai balão” do método Alegria das escolas



Fonte: Método Alegria das Escolas, Fabiano Lozano, exercício nº49, 1951.

A melodia apresentada na Figura 16 corresponde à cantiga “Cai, cai, balão” do método de Fabiano Lozano, escrita na tonalidade de Dó Maior compasso binário simples com a figura da semínima representando a unidade de tempo, pulsação, tendo ainda no início as informações como andamento, descrito como *Andante*²⁷. Também a indicação

²⁷ Termo italiano utilizado para designar o grau de velocidade do compasso, correspondendo entre 75 a 107 b.p.m (batidas por minuto) ou “em ritmo do andar humano, agradável e compassado” (wikipédia).

de dinâmica *piano* (*p*), referindo-se à intensidade que a música ou o trecho musical deve ser executado. Assim, a melodia principal segue acompanhada pela segunda voz, fazendo um contracanto por intervalo de 3ª descendente em relação à primeira voz. Obedecendo à indicação de ritornelo, continua assim até à casa de 1ª vez, depois finaliza na casa de 2ª vez em uníssono. É possível perceber ainda na melodia marcações de respiração e numeração dos compassos.

Esse material era utilizado no curso ministrado por Albuquerque Costa às crianças de 6 a 12 anos intitulado Orpheão infantil. Esse era um nome bastante comum, dado aos grupos vocais com o propósito dos ideais modernistas da época. Porém ocorrem alguns questionamentos, como: o que esse coro cantava? E em quais espaços se apresentavam? Esse foi o questionamento observado, pois a maioria dos grupos de prática (vocal ou instrumental) faziam apresentações, tanto dentro quanto fora do espaço do Instituto. A princípio, como o próprio programa do curso já descreve, os orfeões do Instituto cantavam canções de fácil entoação e interpretação dando-se preferência aos do nosso “folklore”; hinos Nacional e à Bandeira; coros fáceis a 1 e 2 vozes. Nos jornais as apresentações desse grupo são sempre apresentadas no espaço de abertura de eventos beneficentes, cantando os hinos pátrios, como o Hino à Bandeira e o Hino Nacional. Porém, o propósito para a formação desses grupos, maior do que as apresentações, era disciplinar esses orfeões por meio dessa prática: aprender a cantar e com isso vivenciar valores sociais, a fim de se perceber como parte de um corpo cooperando para o seu bom funcionamento.

3.3 Repertórios musicais na proposta de Sá Pereira

BANDINHA RÍTMICA – TEORIA E PRÁTICA - 1939 – música popular, folclórica, erudita (brasileira e estrangeira) e descritiva.

Bandinha rítmica – organização e prática - é um livro produzido por Nayde Jaguaribe de Alencar Sá Pereira. Configura-se como sendo um material de apoio para uso de professoras de Jardim de Infância, Preliminar, Escola Primária, Conservatórios e Escolas de Música como descrito na folha de rosto do livro.

É, na verdade, a descrição da prática, desenvolvendo-se no curso Iniciação Musical na Escola Nacional de Música, iniciado por Sá Pereira. Nele ela trabalhava os aspectos rítmicos pela aula de Bandinha rítmica. E descreve: “Ora, uma das primeiras

manifestações musicais da criança é o **ritmo**. Partindo da observação deste fato, surgiu a ideia dos **conjuntos de percussão**, especialmente da **Bandinha Rítmica**, atividade adotada hoje em toda parte” (grifos da autora). Nayde deixa claro que a formação descrita não é nenhuma ideia nova, mas importante para iniciar a percepção de aspectos rítmicos, instrumentais e de sociabilidade na criança. Citando Yvonne Adair (1897-1989) fundamenta que, além das possibilidades e benefícios de aprendizagem, esse tipo de conjunto seria talvez a única oportunidade de uma criança aprender um instrumento, além da participação em um conjunto coral.

Sendo assim, observando o modo da criança poder naturalmente evoluir no conhecimento e vivência musical, essa modalidade é dividida em duas fases, compreendendo a Bandinha por imitação e a Bandinha por leitura. Ambas estruturadas de acordo com os períodos do Curso Iniciação Musical.

Quadro 4: Organização do curso de prática de Bandinha rítmica apresentado por Nayde



Fonte: Livro Bandinha rítmica (teoria e prática). Nayde J A Sá Pereira, 1942.

Nesse quadro temos a descrição da organização das fases aplicadas na Bandinha e os respectivos anos de duração do Curso Iniciação Musical. Esse é um tipo de planejamento na qual Nayde descreve no início do livro, a fim de esclarecer que, na Bandinha por imitação, como o nome já sugere, o aluno deveria tocar os instrumentos de percussão de acordo com a regência do professor ou por algum colega da turma, devendo

ele, na posição de ‘maestro’, estipular o ritmo e o momento no qual deve ser tocado cada instrumento. Já na Bandinha por leitura, a criança passa a ler os ritmos grafados na partitura de acordo com o escrito para a linha de seu instrumento.

Mesmo não sendo o objetivo deste trabalho descrever os processos didáticos empregados nos cursos, é importante descrever algumas práticas para o entendimento do modo utilizado pelos repertórios e instrumentos.

No capítulo referente aos “Processos didáticos empregados na Bandinha por imitação”, a autora aborda o que deve ser trabalhado, a maneira correta de segurar o instrumento e quais instrumentos são compatíveis de acordo com o repertório, afirmando “a escolha do instrumento depende do **gênero de música** que se vai instrumentar. Basta lembrar que seria de péssimo gosto acrescentar instrumentos como o afoxé, o **reco-reco**, e o **agogô**, num Minueto de **Mozart**.” (p.10 grifos do autor). Com essa declaração cabe um comentário ou mesmo uma simples reflexão: por que Nayde pensa assim? Quais critérios está considerando? Qual não está levando em conta? Essas questões certamente colaboram no entendimento, por mais que houvesse um pensamento progressista em relação ao ensino musical e a tentativa de desvencilhar-se dos métodos tradicionais, ainda pairava o pensamento “cada qual em seu lugar”. Por que um instrumento classificado como tipicamente brasileiro não poderia ser tocado no arranjo de uma peça erudita, segundo a autora? Ora, Nayde era uma conceituada pianista e desde a tenra idade já realizava concertos em sua cidade e aos 15 anos já fazia parte do corpo docente da Escola de Música Carlos Gomes (CE) (*JORNAL A ESQUERDA (CE)*, 1928, n.66, p.2). Assim, imagina-se que essa concepção de Nayde seja consequência de suas vivências musicais e sua formação conservatorial. Também é preciso pensar na questão da coerência, pois colocar instrumentos “afro-brasileiros” em um arranjo de música erudita tradicional, poderia representar o reverso do exotismo na música - aquilo que Mário de Andrade tanto criticava. Observe-se, a professora nesse tempo desenvolve uma metodologia e um fazer musical na iniciação musical, não existente até então (principalmente com crianças). E, naquela época, isso era moderno, repercutindo, a tal ponto em ser identificado claramente até os dias de hoje nas práticas do Curso Musicalização Infantil (CMI) na Instituição.

Mesmo sendo um assunto promissor e pertinente, encerra-se a reflexão acerca da colocação de Nayde, deixando para outro momento o desenrolar desse conteúdo.

Segue assim, na figura 17 a apresentação dos instrumentos classificados como tipicamente brasileiros, usados nas aulas de Bandinha rítmica e ministrado por Nayde:

Figura 17: Instrumentos descritos como típicos brasileiros para uso na Bandinha rítmica

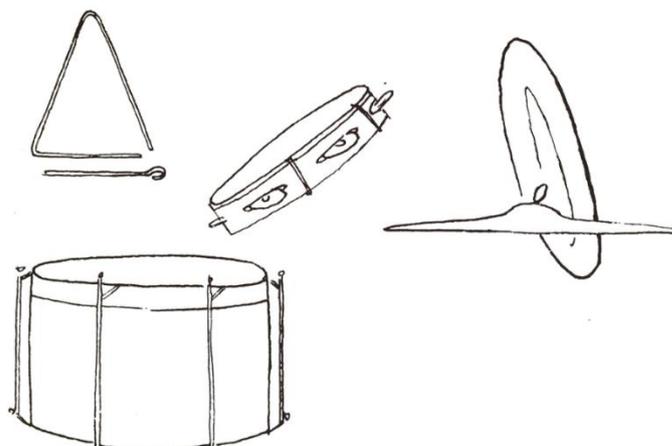


Fonte: Livro Bandinha rítmica (teoria e prática). Nayde J A Sá Pereira, 1942.

Ainda, os instrumentos da família de Percussão da Orquestra Sinfônica: triângulo, pandeiro, prato e tambor são apresentados a seguir na figura 18.

Figura 18: Instrumentos descritos como típicos da orquestra sinfônica para uso na Bandinha rítmica

triângulo — pandeiro — prato — tambor



Fonte: Livro Bandinha rítmica (teoria e prática). Nayde J A Sá Pereira, 1942.

Esses instrumentos combinados com instrumentos, como o violino, a flauta, a flauta doce e a marimba seriam de bom gosto para arranjos de músicas clássicas, românticas ou modernas.

Dentre as instruções, a autora deixa claro a observação quanto à instrumentação dos arranjos, devendo ser combinados de acordo com o gênero e origem das músicas, e para a Bandinha deveriam ser selecionadas “**canções infantis** nacionais e estrangeiras e **peças populares** de bom gosto, como os **Tangos de Nazareth**, o famoso **Tico-tico no fubá**, e outros” (grifos da autora) (p.24). Assim, lista cerca de nove peças nacionais eruditas e 18 estrangeiras de gênero clássico e romântico, descritas a seguir:

Quadro 5: Repertório descrito por Nayde Sá Pereira para a Bandinha por imitação

Música erudita	Compositor	Música Clássica e Romântica	Compositor
Tanguinho	Fructuoso Viana	Minuetos do livro de Ana Magdalena Bach	Bach
Pequena Valsa da Esquina	F. Mignone	Allegro da Sonatina em Si bemol/ Gavota em Sol / Minueto em Si bemol/ Rigaudon (tema do Ferreiro Harmonioso)	F. Haendel
Desafio	Arnaldo Rabelo	Suítas francesas e inglesas	J. S. Bach
Tanguinho	João Nunes	Gavota em Sol menor e Marcha Turca	W. A. Mozart
Burrinho Travesso	Radamés Mosca	Rondó Cigano e Roxelane	J. Haydn
Valsinha Manhosa	Camargo Guarnieri	Peças do Álbum Para a Juventude, as Pequenas Valsas e alguns dos Momentos Musicais	F. Schubert
Fogueira de São João	Lorenzo Fernandez	Prelúdio em Lá Maior nº7	F. Chopin
Brasiliana	Aloisio de Alencar Pinto	Danças Camponesas, Minueto em Ré, a Zanga por causa de uma “Modinha perdida”, a Escocesa em sol	Beethoven
Zangou-se o Cravo com a Rosa	H. Villa Lobos	Tambourin	J. P. Rameau

Fonte: Livro Bandinha rítmica (teoria e prática). Nayde J A Sá Pereira, 1942.

Os arranjos devem sempre ser com peças curtas e de fácil memorização. Para demonstração dos arranjos para a Bandinha, a autora traz uma peça para cada exemplo de gênero musical a ser trabalhado como:

- Clássico: Gavota em Sol menor (suíte inglesa nº6) - J. S. Bach

Figura 19: Arranjo de Nayde Sá Pereira para a Bandinha rítmica por imitação

Gavota em Sol Menor
(Suite Inglesa, n.º 6)

Triângulos

Pandeiros

Castanholas

Tambor e Prato

[A] **Molto allegro** (♩ = 100) **J. S. BACH**

Fonte: Livro Bandinha rítmica- Teoria e prática. Nayde J. A. Sá Pereira, p.69.

Observa-se que a partitura é a música original para piano, composta por J. S. Bach, sexta suíte inglesa. A Figura 19 apresenta apenas os três primeiros compassos, porém é possível perceber a organização dos instrumentos e a construção dos movimentos rítmicos. O arranjo para a Bandinha configura o acompanhamento de quatro instrumentos de percussão: triângulos, pandeiros, castanholas, prato e tambor. Todos já descritos como “de bom gosto” para peças desse gênero. O triângulo acompanha os motivos juntamente com a melodia da voz principal; as castanholas marcam a subdivisão rítmica e o tambor e os pratos marcam os primeiros tempos de cada compasso.

Questiona-se o porquê das escolhas dessas peças. A primeira explicação: são obras curtas, escolásticas, voltadas para o público jovem. Nelas estão as possibilidades de os alunos experimentarem alguns dos variados ritmos do gênero popular e erudito, nacional e estrangeiro. A escolha dessas peças também parece estar ligada ao ideário da música modernista brasileira que, além de ampliar o conhecimento e vivência de repertórios variados dos alunos, como já foi dito, também tem como objetivo desvincular-se das práticas conservadoras de ensino. Assim, observa-se a expectativa dos resultados dessa prática tendo como modelo uma formação desse gênero na Europa. **Vê-se a seguir:**

3.4 Circulação de Práticas Musicais no modelo Bandinha Rítmica

Como já explicitado por Nayde, a bandinha de iniciação musical com instrumentos de percussão era uma prática realizada “em toda a parte” (deixa claro na introdução do livro). Porém, a inspiração para a prática desenvolvida por Nayde, aparece no nome Yvonne Adair citado por ela no livro e assim **despertando-se a curiosidade em saber mais sobre essa personagem.**

Yvonne Madeline Adair (1897-1989) foi uma pianista e professora nascida na Inglaterra. Comprometida com a educação musical, compunha obras endereçadas ao processo de ensino para crianças.

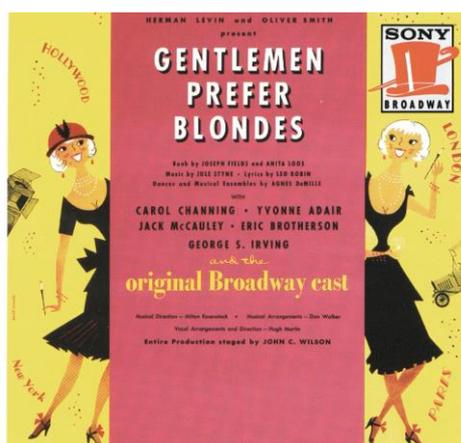
Figura 20: Foto de Yvonne Madeline Adair, professora citada por Nayde como exemplo para a prática da Bandinha rítmica.



Fonte: perctek.com, Adair, Yvonne (acesso em junho 2021)

Dona de uma bela voz, a artista gravou, entre o final da década de 1940 e início da década de 1950, também musicais da Broadway. Foi possível identificar alguns desses trabalhos em alguns canais do Youtube como no trabalho com outros artistas em *Gentlemen Prefer Blondes*, podendo ser verificado na foto da capa do disco apresentado na Figura 21 e ouvir seguindo o QRCode ao lado.

Figura 21: Gravação da voz de Yvonne Adair em participação no musical *Gentlemen Prefer Blondes: You Say You Care* com Eric Brotherson, 1950.



Fonte: Various Artists - Topic (YouTube)

Não é o foco da pesquisa, mas ouvir a performance de Yvonne nessas produções revela, tanto a competência de seus trabalhos desenvolvidos musicalmente, quanto ao seu envolvimento artístico e moderno, permitindo-lhe as inovações no ensino de música para crianças e fazendo-a ser percebida e como inspiração para Nayde.

Dentre essas obras de ensino de música para crianças de Yvonne está *Little Dog Tales for Children*, um livro com peças para o ensino de piano solo para crianças. Não há muitas informações sobre essa artista, porém o que chama a atenção seria, além de ter similaridade profissional com Nayde sendo pianista, como educadora musical trabalhava com a prática de bandinha de percussão na iniciação musical. Escreveu diversas obras com arranjos de peças clássicas e originais de autoria própria para a Bandinha de percussão. Dentre elas estão:

Quadro 6: Material da Bandinha rítmica de Yvonne Adair

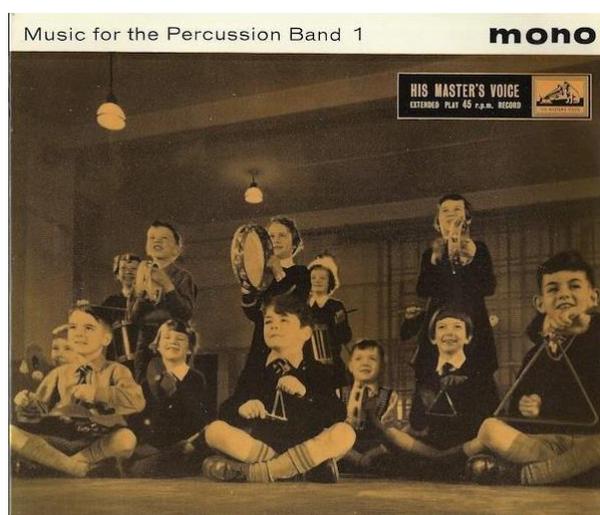
	Obra	Formato	Editora	Ano
1.	Tunes for Children for Percussion Band.	Livro impresso	Boosey & Co Ltd.	1959
2.	Music through the Percussion Band: a comprehensive scheme of work from the earliest stages, with games and exercises for playing, listening Reading and conducting	Livro impresso	Boosey & Co Ltd.	1952
3.	The Percussion Band: A guide for teachers	Livro impresso	Novello	1951
4.	Six eossases by Beethoven arranged for Percussion band	Livro impresso	Hawkes & Son	1934
5.	Jingle songs for Percussion Band	Livro impresso	Boosey & Co Ltd.	1939

6.	Musical Examples for Percussion band Exercises	Livro Impresso	-----	-----
7.	Music For the Percussion Band 1	Vinil, 7", EP, Mono, 45 RPM	His Master's voice	1961
8.	Music For the Percussion Band 2	Vinil, 7", EP, Mono, 45 RPM	His Master's voice	1961
9.	Music For the Percussion Band 3	Vinil, 7", EP, Mono, 45 RPM	His Master's voice	1961
10.	Music For the Percussion Band 4	Vinil, 7", EP, Mono, 45 RPM	His Master's voice	1961
11.	Rote training in Percussion Band [music]: sixteen pieces for percussion band	Livro impresso	-----	1934

Fonte: discogs.com

Depois de visto esses materiais, o curso de Bandinha rítmica realizado por Nayde parece ser a versão brasileira dessa prática realizada por Yvonne Adair. Isso porque, no quadro 6, é possível ver na lista as produções de Yvonne para a bandinha de percussão desde 1934, em detrimento de Nayde que iniciou sua prática no curso Iniciação Musical a partir de 1939 no Instituto Nacional de Música. Observa-se, mesmo quando o curso é inaugurado no Conservatório Nacional de Música, o atual CBM, em 1937 essa prática já era realizada também nas aulas de Liddy Chiaffarelli, responsável por esse curso na Instituição (MIGNONE, 1961). A citação feita por Nayde pela primeira e única vez ao mencionar o nome de Yvonne é do livro *Music through the Percussion Band* na qual a autora trata sobre o trabalho da música **por meio** da banda de percussão em uma turma de iniciação musical com jogos e exercícios para brincar, ouvir, ler e reger.

Figura 22: Capa do material em EP da gravação da Bandinha rítmica com os arranjos de Yvonne Adair



Fonte: discogs.com

A Figura 22 configura a capa do primeiro dos quatro discos, com 16 faixas, apresentando as músicas para uso com o livro “Music Through Percussion Band”, listado esses EP’s na descrição do site o seguinte:

Esses registros formam um esquema progressivo de percussão tocando desde os primeiros estágios de escrita e execução de ouvido, até a leitura da notação em gráficos e partes individuais. A música original para piano da qual essas peças foram tiradas é publicada pela Boosey & Hawkes. Os discos também podem ser usados sem percussão para uma audição silenciosa e para música por movimento. (DISCOGS, 2021)

A citada Boosey & Hawkes era a editora responsável pelo lançamento dos trabalhos da autora. Inclusive fabricava alguns instrumentos de percussão para trabalhos endereçados à educação musical. Já os materiais didáticos produzidos por Nayde tinham como editoras a Eulenstein e posteriormente a Ricordi Brasileira, fundada em Milão em 1808 por Giovanni Ricordi²⁸, chegando ao Brasil em 1927, sendo fixada em São Paulo, em 1929 o catálogo brasileiro já figurava obras de famosos mestres como, Barroso Neto, Agostinho Cantú, Lorenzo Fernandez, Henrique Oswald entre outros.

Desse modo, por meio dessa descrição é possível observar que o curso segue a mesma proposta de estágio progressivo o qual Nayde intitula de Bandinha por imitação e Bandinha por leitura. Vê-se a seguir a Figura 23 com os alunos do curso de Nayde:

Figura 23: Registro da apresentação da Bandinha rítmica de Nayde com alguns instrumentos típicos brasileiros



Fonte: Acervo da Escola Sá Pereira

²⁸ Verificar em http://www.ricordi.com.br/empresa_historia.asp

Nas Figuras 22 e 23, ambas parecem ser a bandinha por imitação ou por audição, com o mesmo número de alunos, aproximadamente 12 a 14 crianças, bem-vestidas, provavelmente de classe média/alta. Organizadas, bem-dispostas, prontas para tocarem seus instrumentos. Aí temos o divisor de águas, pois na bandinha de Yvonne percebe-se na foto crianças com instrumentos, como pratos, tambores, pandeiros e triângulos. Já a Bandinha de Nayde, além de triângulos e pandeiros, temos os instrumentos típicos brasileiros, como reco-reco, pandeirolas, atabaque e tambor mostrando pinturas com características da cultura africana. Quanto ao repertório também há destaque, pois Nayde cuida para que ocorra de acordo com o ideário de música modernista brasileira com canções populares, músicas com temas folclóricos, músicas eruditas nacionais e estrangeiras.

Sobre os recursos de acompanhamento, a bandinha de Yvonne fazia uso de recursos fonográficos, como o disco de vinil, de 45 RPM, 7” polegadas. Quando lançado essas faixas, na década de 1960, esse tipo de disco era o lançamento em voga das músicas nesse formato. Assim, nele continham gravações para todas as fases do curso. Já na bandinha de Nayde é descrito haver necessidade de um bom instrumentista, na maioria das vezes pianista, para a execução das obras arranjadas para o grupo.

Apesar do ponto de vista didático ser mais adequado para as aulas de Iniciação Musical ter um instrumentista, um pianista acompanhador, do ponto de vista moderno a utilização dos materiais fonográficos parece representar, na situação em que se encontravam, um tipo de progresso em relação às práticas de ensino comumente realizadas. A possibilidade de uso dos recursos fonográficos ainda não era apontada para essa prática, embora estando presente desde 1932 em outras aulas desses cursos de extensão como exemplificação de músicas nos cursos de Iniciação à Cultura Musical e História da Música:

A fonografia, que até bem pouco e por tristes motivos, nada edificantes, era mantida alheia ao domínio oficial da nossa música, quebrou enfim esse encantamento que a cercava. Agora ela é oficialmente um elemento com que a música tem de contar em nosso país, um prolongamento bem reconhecido, com diploma e tudo, dessa arte é um fator de verdade da ação educativa. Chegou-se a este resultado graças aos cursos musicais de Extensão Universitária, ora em realização plena no Instituto Nacional de Música, os quais estão tendo os discos como admiráveis auxiliares exemplificadores das aulas. (*Correio da Manhã*, n.11480, p.21, 15 mai. 1932)

A utilização de recursos fonográficos no Instituto seria de ampla discussão. Isso por conta do conservadorismo pairando na Instituição. Esses recursos na época, como o disco, representavam os aspectos da música popular ou a música da massa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retoma-se a epígrafe deste trabalho com a citação de Kerman (1987) “nossa razão primordial para estudar história é, espero, a mesma pela qual os melhores intelectos estudam qualquer coisa: porque temos uma paixão por entender coisas, porque estamos intrigados [...]”. Assim, a inquietação por saber, por descobrir, resulta esta pesquisa que buscou mobilizar diversas fontes para investigar a história inicial dos Cursos de Extensão em Música da atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. À vista disso, com o questionamento de como, quando e com quais objetivos foram criados ou surgiram esses cursos de iniciação musical, hoje configurando cursos de extensão universitária, teve início uma busca informal no site da própria Escola de Música. Assim, a ausência de resultados precisos fomentou o interesse pela pesquisa formal sendo materializado em um projeto de pesquisa e submetido a um programa de pós-graduação em música.

A importância da investigação acerca da história desses cursos, mais do que o saneamento de uma inquietude, vem completar em parte uma lacuna na história da Instituição e assim também contribuir com as pesquisas na área da História da Educação. Os Cursos de Extensão em Música como parte da universidade, completando o tripé da base acadêmica juntamente com ensino e pesquisa, com o seu surgimento contribuiu e segue na missão de alargar as portas da universidade em função da renovação de suas práticas pela troca de saberes com a comunidade. Saber a história de sua criação e os impactos causados na Instituição e na sociedade (positivos e negativos) possibilita o entendimento do lugar e importância em relação à memória e esquecimento seu na atualidade.

Diante de tais circunstâncias, como uma pesquisa que faz parte do projeto *Pesquisa em Acervos Musicais sediados no Estado do Rio de Janeiro*, foi inicialmente mobilizada a biblioteca da Instituição, a Biblioteca Alberto Nepomuceno, como acervo no Rio de Janeiro. Lá foram encontradas as primeiras pistas conectadas a outros acervos, como o acervo do educador musical Antônio Sá Pereira, encontrando-se online no site da Escola Sá Pereira. Dessa forma, mobilizadas as fontes para o desenvolvimento da

pesquisa pelos acervos físicos, as buscas precisaram ser interrompidas por conta da pandemia do surto de COVID-19, fazendo com que fossem encerradas as atividades em todos os estabelecimentos do país no início do ano de 2020. Dados os fatos, a possibilidade de continuidade das buscas foi possível por meio dos acervos digitais, como a Biblioteca Nacional Digital consultando os periódicos da Hemeroteca Digital. Por essa fonte foi possível alcançar o objetivo principal a respeito, tanto do ano em que foram criados os Cursos de Extensão, não só exclusivamente na Escola de Música da UFRJ, como em todas as universidades existentes no país na década de 1930.

Esse processo encaminhou, assim, para o desenvolvimento dos objetivos específicos apontados para a trama formando esta história, como os aspectos políticos e sociais. Por meio deles, foram descobertos e investigados documentos legislativos, vídeos e documentos de acervos pessoais e imagens disponíveis em acervos digitais. Ainda nos periódicos foram encontradas informações sobre personagens, materiais didáticos, programas de ensino e repertórios, também identificados os ideais norteadores dos aspectos de ensino e aprendizagem musical, evidenciando transformações e em quais pontos e a permanência dessa forma de ensino nos cursos de extensão atualmente.

Isso posto, temos no decorrer deste trabalho uma trama entre as décadas de 1930 e 1940 no centro do Rio de Janeiro, a cidade considerada na época como o espelho da sociedade. Isso porque, principalmente, desde o advento da República, ampliava-se projetos propondo transformações para se equiparar a sociedade brasileira aos moldes da civilização europeia, com o intuito de alcançar assim, o lócus de uma cidade moderna brasileira. Em vista disso, nesse processo de construção de uma nação, dentre outros aspectos, fez-se parte a luta de conscientização dos moradores se reconhecerem como povo pertencente à nação. Em razão disso, por um tempo, para se estabelecer havia quem importasse os costumes europeus para a realidade brasileira e essa situação era altamente segregadora em relação à população mais pobre. Com a *Semana da Arte Moderna*, em 1922, surgiu com grande ímpeto um grupo de modernistas defendendo o discurso de que a nação brasileira deveria ser estabelecida com as suas raízes no povo. Assim, os intelectuais de diversas áreas do conhecimento que apoiavam essas ideias, iniciaram a busca pelo nacionalismo na cultura do povo. Essa foi considerada, como citado no texto, a segunda fase do modernismo. Nessa fase, surge uma figura importante, Mário de Andrade, apontando os aspectos observáveis e discussões no tocante à construção de uma identidade nacional, mais especificamente pela música e no sentido coletivo. Para a proliferação dessas ideias na prática surgem outros personagens como Fabiano Lozano,

Sá Pereira, Lorenzo Fernandez, Villa Lobos, entre outros, e formas de configurar e perceber concepções de nacionalidade e povo brasileiro.

Os artistas modernistas chegaram a ocupar cargos de poder no governo de Getúlio Vargas, ocorrendo assim, reformas em todo o sistema cultural e educacional. Vargas aliou-se ao grupo dos modernistas da época com o mesmo objetivo de nacionalização das práticas sociais no país. Essa aliança estratégica se deu porque o plano do presidente era divulgar um ideário nacionalista específico daquele período para a população por meio de seus intelectuais, portanto, dentre as mudanças ocorridas promoveu também uma grande reforma do sistema de ensino no país desde as escolas primárias até as Universidades.

Nas Universidades ocorreu o movimento intitulado como Reforma Universitária e pelo Decreto nº 19.851, de 11 de abril de 1931 iniciou-se a fase de mobilização de estratégias para que, de forma geral, a universidade passasse a fomentar o conhecimento e a cultura do país. Uma das formas de alargar e divulgar o conhecimento produzido nas universidades à comunidade do entorno era pela implementação dos cursos de extensão universitária. Dessa maneira, todas as universidades deveriam promover cursos em suas respectivas áreas de conhecimento destinados à comunidade, surgindo assim, os cursos de extensão em música. Isso porque, nessa reforma, dentre outros objetivos, buscava a formação integral do indivíduo agregando também à Universidade, o Instituto Nacional de Música.

Sendo assim, no ano de 1932 foram inaugurados cursos de extensão em música no Instituto Nacional de Música. Esses cursos foram noticiados em larga escala por todos os jornais que circulavam na comunidade carioca e anunciavam abranger, desde o público infantil até a idade adulta. Portanto, foi cumprido o objetivo geral em saber quando e quais objetivos foram criados os cursos de extensão em música da atual Escola de Música da UFRJ.

Os objetivos específicos também são atendidos, porém o desenrolar da trama demanda por outras buscas não contempladas neste trabalho. Por isso, deixa-se questões para serem melhor esclarecidas futuramente, como a contextualização da política editorial dos jornais em que foram divulgadas as notícias. Nessa época, tem-se conhecimento de que a imprensa e os outros meios de comunicação existentes na época estariam a serviço de propaganda de programa de governo, assim acredita-se que as notícias referentes aos cursos de extensão e os assuntos de interesses governamentais, também fossem patrocinados. É uma inferência, uma hipótese que o escopo deste trabalho e o tempo de

um curso de mestrado não facilitaram o devido aprofundamento, porém fica como uma sugestão para outros pesquisadores.

Outra questão seria saber quem eram os leitores. A quem chegava esse tipo de notícia e a quem era possível o acesso a esses cursos de extensão, visto que, a Instituição se localizava no centro da cidade do Rio de Janeiro e, poderíamos inferir que nem todos os moradores teriam condições de se locomoverem até ao local. As fotos até 1939 evidenciam crianças de cor branca e bem-vestidas, trazendo a hipótese desses participantes pertencerem à classe média/alta. Entende-se que a acessibilidade se dava não somente pelo atendimento ao público negro, iletrado e pobre, mas também ao público sem condições de ingresso na Instituição por suas habilidades musicais não corresponderem, talvez, às exigências dos cursos oferecidos regularmente. Isso é apresentado neste trabalho em determinados momentos e, em alguns deles, verificou-se quando nos jornais é citado que os cursos de extensão tinham aberto as portas da Instituição para a sociedade não acadêmica da comunidade. São indícios merecedores de maior aprofundamento e acesso a outras fontes que o período pandêmico e o escopo do presente estudo limitou.

Interessante dizer, o Instituto também se apropriou da proposta de fazer musical na coletividade mediante o canto orfeônico, implantando cursos de especialização para professores. Assim, no final da década de 1930, surge um curso criado por Sá Pereira trazendo propostas de musicalização, também implementando curso de especialização para professores na Instituição. Então questiona-se: as disputas internas eram uma realidade? Quais eram as relações da Instituição com os outros estabelecimentos de ensino da cidade?

Essas e outras questões foram levantadas e acredita-se na reflexão de leitores pesquisadores durante a leitura deste trabalho. Há a sugestão para serem trazidos questionamentos em eventos por intermédio de pesquisas. Esse seria o início de uma investigação ainda necessitando de muitas especulações, sendo que o processo inicial ainda não permitiu a informação sobre o motivo do registro no site da PR-5 constar como o ano de 2010. Fica esse questionamento também para futuras pesquisas em relação às modificações e questões políticas implementadas motivadoras desse tipo de esquecimento, causando essa lacuna na história dos cursos de extensão. Algumas informações dos periódicos foram apenas apresentadas e não totalmente questionadas. Por exemplo, na relação de repertórios há muitas músicas conhecidas, mas algumas outras

provavelmente foram realizadas nos eventos uma primeira e única vez, sem registro sonoro ou impresso acessível, dificultando a análise dessas músicas.

Está claro que, parte desses impedimentos nas coletas de informações ocorreram por conta da impossibilidade de pesquisa nos acervos físicos. Alguns materiais foram adquiridos por compra online em sebos virtuais, dependendo da entrega desses materiais e, conseqüentemente ocasionando no atraso para a análise deles. Porém, apresenta-se o resultado de uma pesquisa realizada de forma majoritariamente remota e considerada bem aproveitada.

Pensar a história dos Cursos de Extensão fora da Instituição atualmente denominada Escola de Música da UFRJ seria bastante difícil em virtude da legitimação dos cursos e suas práticas ao longo do tempo. Mas pensar a Escola de Música sem os Cursos de Extensão, apesar de sua invisibilidade, seria mais dificultoso. Isso porque, analisar a implementação, os vestígios encontrados da existência desses cursos, refletir sobre a invisibilidade da atuação de Sá Pereira, Lorenzo Fernandez e outros intelectuais da época iluminou temáticas importantes, tanto para se pensar acervos/arquivos musicais sediados do Rio de Janeiro, como a circulação de ideias desdobradas do movimento modernistas no Instituto e como as artes e a educação se relacionou com o nacionalismo vigente nesse período. As ideias modernistas já circundavam o cenário musical antes da Reforma e defendida por renomados professores do Instituto Nacional de Música, mas o grande impulso certamente fora dado com a entrada dos Cursos de Extensão na Instituição. Ao longo do trabalho observou-se já a existência de movimentos, como pequenos rumores das novas ideias pairando na Instituição, anunciando os tempos de mudança. Porém, com a implementação dos Cursos de Extensão na década de 1930, imaginou-se esse momento como uma grande eclosão, alargando por um significativo momento, não somente as portas do Instituto, mas também mentalidades e perspectivas que mesmo depois de sufocadas não voltaram ao seu tamanho original.

Por isso, ao encerrar esse primeiro momento acredita-se que a questão da memória e esquecimento ocorrem, basicamente, devido a fatores políticos. Isso porque a própria instituição foi fundada por bases políticas e regida sob os comandos governamentais.

Contudo, há o reconhecimento pela existência desses cursos e sua relevância e, depois de marcar tantas histórias ao longo do tempo, agora, perto dos seus 90 anos ter inscrita a sua própria história. Assim, isso não termina neste trabalho e, como primeiros movimentos de evidênciação de sua história ao público, será iniciada uma campanha

juntamente com os coordenadores dos cursos de extensão e direção da Escola de Música em comemoração pelos seus 90 anos em 2022.

Então que a aventura comece!

REFERÊNCIAS

AMATO, Rita de Cássia Fucci. Breve retrospectiva histórica e desafios do ensino de música na educação básica brasileira. *Opus*, v. 12, n. 1, p. 144-168, 2006.

ANDRADE, Emanuelle Lins de. Jornalismo dos anos de 1930: informação e doutrinação. In: *Anais*. ANPUH - XXV Simpósio Nacional de História - Fortaleza, 2009.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 1928. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

ANTÔNIO Leal de Sá Pereira. [Rio de Janeiro]: [s. n.], [20--?]. 84 p. Disponível em: http://www.escolasapereira.com.br/arquivos/Antonio_Sa_Pereira.pdf. Acesso em: 19 maio 2021.

ARAÚJO, Nelton S. Imprensa e poder nos anos 1930: uma análise historiográfica. In: *Anais do VI Congresso Nacional de História da Mídia*. 2008.

ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar. Música, linguagem e política; repensando o papel de uma práxis sonora. *Terceira Margem*, v. 25, p. 211-231, 2011.

AUGUSTO, Antônio J. Modificando as paixões formidáveis: a formação da Sociedade de Beneficência Musical e o Conservatório de Música. *Revista Brasileira de Música*, v.31, n. 1, 2018.

AUGUSTO, Antônio. A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil. *Revista Brasileira de Música*, v. 23, n. 1, 2010.

BARBOSA, Marialva. *História social da imprensa: Brasil, 1900–2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R0085-3.pdf>. Acesso em 13 jan 2021.

BARROS, José D'Assunção. Memória e História: uma discussão conceitual. *Tempos históricos*, v. 15, n. 1, p. 317-343, 2011.

BENT, Ian. *Analysis*. Groove. p.1-7. 2001

BRASIL. *Decreto nº 496, de 21 de Janeiro de 1847*. Estabelece as bases, segundo as quais se deve fundar nesta Corte um Conservatório de Música, na conformidade do Decreto N.º 238 de 27 de Novembro de 1841. Poder Executivo, Rio de Janeiro, 21 de janeiro de 1847. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1824-1899/decreto-496-21-janeiro-1847-560284-publicacaooriginal-83004-pe.htm>. Acesso em: 29 mar. 2020.

BRASIL. *Decreto-lei n. 19.850 de 11 de abril de 1931*. Cria o Conselho Nacional de Educação. Brasília, 1931a. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/in->

internet/infdoc/novoconteudo/legislacao/republica/Leis1931vi625p/pdf36. Acesso em: 17 nov. 2019.

BRASIL. *Decreto-lei n. 19.851 de 11 de abril de 1931*. Estatuto das universidades brasileiras. Brasília, 1931b. Disponível em: <http://www.camara.gov.br/internet/infdoc/novoconteudo/legislacao/republica/Leis1931vi625p/pdf37.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2019.

BRASIL, *Decreto-lei nº 4.759, de 20 de agosto de 1965*. Dispõe sobre a denominação e qualificação das Universidade e Escolas Técnicas Federais. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/1950-1969/L4759.htm. Acesso em 22 mai. 2020.

BRASIL, *Lei n. 5540, de 28 de novembro de 1968*. Fixa normas de organização e funcionamento do ensino superior e sua articulação com a escola média, e dá outras providências. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1960-1969/lei-5540-28-novembro-1968-359201-publicacaooriginal-1-pl.html> . Acesso em 22 mai 2020

BRASIL, *Resolução nº7, de 18 de dezembro de 2018*. Estabelece as Diretrizes para a Extensão na Educação Superior Brasileira e regulamenta o disposto na Meta 12.7 da Lei nº 13.005/2014, que aprova o Plano Nacional de Educação - PNE 2014- 2024 e dá outras providências, Brasília, 2018. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/index.php?option=comdocman&view=download&alias=104251-rces007-18&category_slug=dezembro-2018-pdf&Itemid=30192. Acesso em 17 mar. 2021.

CAIRES, Daniel Rincon. Oscar Guanabario: de moderno a “passadista”. *19&20*, Rio de Janeiro, v. XII, n. 1, jan./jun. 2017. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/criticas/drc_og.htm>. Acesso em junho de 2021.

CAMPOS, F. Exposição de motivos. In: *Fávero, M. de L. Universidade e poder: análise crítica/fundamentos históricos: 1930-45*. 2. ed. Brasília: Plano, 2000. p. 121-158.

CARBONARI, Maria Elisa Ehrhardt; PEREIRA, Adriana Camargo. A extensão universitária no Brasil, do assistencialismo à sustentabilidade. *Revista de Educação*, v. 10, n. 10, 2007.

CARDOSO, André. A Escola de Música da UFRJ e suas coleções especiais. In: OLIVEIRA, Antônio José Barbosa de. *Universidade e lugares de memórias*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Fórum de Ciência e Cultura, Sistema de Bibliotecas e Informação, p.203-220. 2008.

COMPANHIAS Oficiais de Danças Brasileiras. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo636119/companhias-oficiais-de-dancas-brasileiras>. Acesso em: maio de 2021. Verbete da Enciclopédia.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O "Ensaio sobre a Música Brasileira": estudo dos matizes ideológicos do vocabulário social e técnico-estético (Mário de Andrade, 1928). *Revista Música*, v. 6, n. 1-2, p. 75-121, 1995.

CORVISIER, Fátima Graça Monteiro. *Antônio de Sá Pereira e o Ensino Moderno de Piano: pioneirismo na pedagogia pianística brasileira*. São Paulo, 2009. 320f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

CURY, Maria Zilda Ferreira. A pesquisa em acervos e o remanejamento da crítica. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, n. 4, 1993.

DE OLIVEIRA, Daisy Lucia Gomes. Villa-Lobos e o Canto Orfeônico no Governo Vargas: as concentrações orfeônicas e a Superintendência de Educação Musical e Artística. *Interlúdio-Revista do Departamento de Educação Musical do Colégio Pedro II*, v. 2, n. 2, p. 11-24, 2011.

DE PAOLA, Andrey Quintella; GONSALEZ, Helenita Bueno. *Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. História e arquitetura. Rio de Janeiro: UFRJ, Sub-Reitoria de Desenvolvimento e Extensão, SR-5, 1998.

DISCOGS [Internet], 2021. Acesso em julho de 2021. Disponível em: <https://www.discogs.com/label/1903585-Music-For-The-Percussion-Band>

ELBERT, Harlei; LUCAS, Elizabeth. PROPOSTAS PARA A MUSICALIZAÇÃO INFANTIL: REVISITANDO O MÉTODO SÁ PEREIRA ATRAVÉS DE SEUS PROCEDIMENTOS DIDÁTICOS. In: *Proceedings of World Congress on Communication and Arts*. 2014. p. 298-301.

FERNANDEZ, Oscar Lorenzo. O canto coral nas escolas. *Ilustração Musical*, v. 3, 1931.

FERREIRA, Fernanda Emanuela. *A extensão universitária frente aos marcos legais*. In: XIX Colóquio Internacional de Gestão Universitária: Universidade e Desenvolvimento Sustentável: desempenho acadêmico e os desafios da sociedade contemporânea. UFSC: Florianópolis, 2019. Disponível em: [101_00062.pdf \(ufsc.br\)](#) Acesso em abril de 2021.

FERREIRA, Suzana Cristina de Souza Ferreira. *Adhemar Gonzaga e a cinédia- imagens de um país que dança*. Tese de doutorado, UFMG- Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas- Belo Horizonte, 2016

FUKS, Rosa. *O discurso do silêncio*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1991.

GILIOLI, Renato de Sousa Porto. *Civilizando pela música: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da Primeira República (1910-1930)*. 2003. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

GUANABARINO, Oscar. "Pelo mundo das artes." *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, p. 2, ed. 0051, 02 março 1932. Acesso em 25 de out 2020.

HEMEROTECA DA BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível: <http://hemerotecadigital.bn.br/> Acesso em: set-dez 2020.

INSTITUTO PIANO BRASILEIRO. *Aula de iniciação musical na Escola Nacional de Música* (Neusa França e alunos) (1958). Apresentação Oswaldo França. Disponível em: <http://www.osesp.art.br/ensaios.aspx?Ensaio=55>. Acesso em: 28 mai. 2019. Veiculado em: 5 out. 2017. Dur: 45:19.

ITO, Denis Massao. *Aspectos musicais das Marchas Rítmicas do Método Jacques-Dalcroze*. TCC (Composição). 53f. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

JAPIASSÚ, Hilton & MARCONDES, Danilo. Dicionário Básico de Filosofia. 4ª. atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p. 183-184, 2006.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: *Memória e História*. Campinas: Unicamp, 1990.

LOSANO, Fabiano B. *Alegria das Escolas*. Ricordi Brasileira S. A. ed. 86. 1951.

LOSE, Alícia Duhá et al. *Pesquisando acervos*. Salvador: Memória & Arte, 2020.

MIGNONE, Liddy Chiaffarelli. *Guia para o professor de recreação e iniciação musical*. Ricordi Brasileira S. A. São Paulo, 1961

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do; ROCHA, Inês de Almeida. Convite às escutas, lembranças e leituras. In: MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do; ROCHA, Inês de Almeida (orgs.). *Ecos e memórias: histórias de ensinamentos, aprendizagens e músicas*. Teresina: EDUFPI, 2019. Disponível em www.ufpi.br/ebooks-2019-ppged . Acesso em maio de 2021.

MOTTA, Márcia Maria Menendez. História e memória. *Revista Cadernos do Ceom*, v. 16, n. 17, p. 179-200, 2003.

MOURÃO, L. M. V. *O uso do jornal como fonte de pesquisa*. In: XIII Encontro de pós-graduação e pesquisa da UNIFOR (Comunicação), 2013. Disponível em: http://www.uece.br/eventos/xviiisemanadehistoriauece/anais/trabalhos_completos/75-9838-27092013-100137.pdf . Acesso em abril de 2021.

OLIVEIRA, Antônio José Barbosa de. *Universidade e lugares de memórias*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Fórum de Ciência e Cultura, Sistema de Bibliotecas e Informação, p. 41-60.2008.

PAJARES, Vania Sanches. Fabiano Lozano e o início da pedagogia vocal no Brasil. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas.1995

PICCHI, Achille. *Mário de Andrade e a invenção do nacional na música do Brasil*. Mimesis, Bauru, v. 30, n. 1, p. 99-112, 2009.

PRIOLLI, Maria Luisa de Mattos. Princípios básicos da música para a juventude. 51^a ed., Rio de Janeiro: Casa Oliveira de Músicas Ltda, 2010.

PROST, Antonie. *Doze Lições sobre a História*. 2^a ed. 6^a reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

ROCHA, Inês de Almeida; IGAYARA-SOUZA, Susana Cecília; MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do (organizadores). *Sons de outrora em reflexões atuais: história da educação e música*. Curitiba: CRV, 2020

ROCHA, Inês. Modernidade e Modernismo na Iniciação Musical e nas práticas educativas de Liddy Chiaffarelli Mignone. *Revista da ABEM*, v. 25, n. 39, 2018.

ROCHA, Inês de Almeida, *Canções de amigo: redes de sociabilidade na correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade*. Rio de Janeiro; Quartet: FAPERJ. 2012

ROTHEN, José Carlos. A universidade brasileira na Reforma Francisco Campos de 1931. *Revista brasileira de história da educação*, v. 8, n. 2 [17], p. 141-160, 2008.

SÁ PEREIRA, Nayde Jaguaribe Alencar. *Bandinha rítmica - teoria e prática*. Ricordi Brasileira, 1942.

SALES, Eric de. Cronos, Mnemosine, Clio e a defesa do patrimônio. *Historiæ*, Rio Grande, 6 (2): 153-166, 2015.

SALLES, Filipe. *Imagens musicais ou Música visual: um estudo sobre as afinidades entre o som e a imagem, baseado no filme 'Fantasia' (1940) de Walt Disney*. São Paulo: PUC/SP (Dissertação), 2002.

SILVA, Flávio. *Músicas eruditas, folclóricas, populares*. Música Brasilis. p.1-4. 2019. Disponível em: https://musicabrasilis.org.br/sites/default/files/musicas_eruditas_folcloricas_populares.pdf. Acesso em agosto de 2021.

SANTOS, Elias Souza dos. *Educação musical escolar em Sergipe: uma análise das práticas da disciplina Canto Orfeônico na Escola Normal de Aracaju (1934-1971)*. 2012. 274 p. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. 4^a ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999

SOUZA, Maria José de Nazaré Valente de. *A Evolução da Notação musical do Ocidente na História do livro até à invenção da imprensa*. Covilhã, 2012. 127 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Documentais). Artes e Letras, Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2012.

ULHÔA, Martha Tupinambá de; NETO, Luiz Costa-Lima. *Jornais como fonte no estudo da música de entretenimento no século XIX*. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 2014. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2014/3242/public/3242-9989-1-PB.pdf. Acesso em maio de 2021.

VERMES, Mónica. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus. *Revista eletrônica de musicologia*, v. 8, n. 2, 2004.

VERTCHENKO, Henrique Brener. Os comediantes e a Associação dos Artistas Brasileiros: apontamentos para uma gênese. *Sala Preta*, v. 18, n. 2, pág. 32-45, 2018.

ZAN, José Roberto. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. *Ecco Revista Científica*, vol. 3, n.1, junho, 2001, pp.105-122. Universidade Nove de Julho. São Paulo. 2001.

Periódicos Consultados

Jornal O Paiz. 1911- 1918

Jornal Correio da Manhã (RJ). 1932- 1950

Jornal A Luta Democrática: Um jornal de luta feito por homens que lutam pelos que não podem lutar (RJ). 1957

Jornal do Commercio (RJ). 1930- 1962

Jornal Diário de Notícias (RJ). 1931- 1970

Jornal Tribuna da Imprensa (RJ). 1950- 1954

Jornal Última Hora (RJ). 1957- 1984

Jornal Gazeta de Notícias (RJ). 1941

Jornal O Jornal (RJ). 1932- 1955

Jornal do Brasil (RJ). 1932- 1993

Jornal A Noite (RJ). 1931- 1944

Jornal A Manhã (RJ). 1952

Jornal A Esquerda (CE). 1928