

Maria Teresa Mendes de Castro

**A FORMAÇÃO DA VIDA MUSICAL DE  
BELO HORIZONTE:**

**sua organização social em torno do ensino de piano de 1890 a 1963**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
2012

Maria Teresa Mendes de Castro

**A FORMAÇÃO DA VIDA MUSICAL DE  
BELO HORIZONTE:**

**sua organização social em torno do ensino de piano de 1890 a 1963**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação.

Linha de pesquisa: História da Educação

Orientadora: Eliane Marta Teixeira Lopes

BELO HORIZONTE  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
2012

Banca examinadora:

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Eliane Marta Teixeira Lopes

---

Prof. Dr. Antônio Augusto Gomes Batista

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Mônica Yumi Jinzenji

---

Prof. Dr. Moacyr Laterza Filho

---

Prof. Dr. Cesar Maia Buscacio

Suplentes:

---

Prof. Dr. Marcus Vinicius Fonseca

---

Prof. Dr. Bernardo Jefferson de Oliveira

Belo Horizonte, janeiro de 2012

A invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas. Esse problema alimenta discussões de toda espécie – acerca de influências, responsabilidades e julgamentos, sobre realidades presentes e prioridades futuras.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*, 1995, p.33.



## Agradecimentos

Agradeço, com muito carinho, a duas mulheres maravilhosas com quem tive a oportunidade de conviver durante este período de trabalho. Agradeço à Eliane Marta, minha orientadora, cujo apoio, coragem, sensibilidade e acima de tudo companheirismo, sempre pude contar. E agradeço também à D. Clara, amiga antiga da Fundação de Educação Artística, de uma época em que a tinha em lugar muito especial e em grande conta como professora e pianista; essa amizade e admiração se renovaram e, com as entrevistas, ela me ensinou, com grande sabedoria e sensibilidade, a perceber, amar e procurar o belo com o olhar das gerações anteriores à minha.

Agradeço também:

Ao professor Oto Neri Borges, meu orientador na primeira metade do processo de doutoramento.

Aos professores Antônio Augusto e Moacyr Laterza Filho, pela grande contribuição que deram ao trabalho na avaliação criteriosa no momento da qualificação, e ao Moacyr, novamente, pelo apoio certo nos momentos de dificuldade.

Às professoras Ana Galvão, pela ajuda valiosa no recorte do objeto de pesquisa, e Regina Helena Freitas Campos, pelo apoio para conseguir novas histórias.

Ao Eric Lana, pelo carinho e cuidado na mediação junto à Eliane, no momento de mudança de orientação.

Aos amigos: Ana Consuelo Ramos, Marcelo Sampaio, Gislene Marino, José Eduardo de Lima Pereira, Beatriz Hargreaves, Fatinha, Marco Antônio Drumond, André Cavazotti, Patrícia Santiago, Ciça Batista, Miguel Queiroz, Eliane de Abreu, Andréa Adour, Raquel Julião, e Ângela.

Às bibliotecárias da Escola de Música da UFMG, Kátia e Rachel Oliveira.

À Beatriz Flores Nava, pela confiança no empréstimo do grande tesouro de sua família.

Às irmãs Neide e Nilze Lambert, pelo empréstimo do acervo valioso de sua família.

À Bárbara, secretária do Curso de Música da UFOP, pelo apoio.

À Lulu Lambert, pelas transcrições e edições e, mais, pelo cuidado, apoio e crítica, tão importantes em momentos de fragilidade.

À Regina, ao Fernando e ao Bernardo, irmã e irmãos, que souberam me apoiar e confortar todo o tempo.

À Clara e ao Gabo, pelo socorro no final do trabalho.

Ao Dido pela paciência e disponibilidade na revisão do texto de todo o trabalho e pelas críticas muito valiosas.

Ao Dido, novamente, à Lulu Borlido, à Caia e ao Marco, pela ajuda, pelo amor e pela parceria de vida.

Ao João, meu amorzinho, que soube levar-me para outras viagens, com as mãozinhas sempre estendidas: “vovó, vem!”.

À Lolô, minha mãe, pela memória sempre encorajadora.

Agradeço à Universidade Federal de Ouro Preto, aos alunos, que sempre souberam relevar o acúmulo de trabalho, incentivar e cobrir as falhas, e aos colegas, que facilitaram o meu afastamento para desenvolver este trabalho.

Agradeço especialmente a todos os estudantes de piano entrevistados, pelo carinho com que se dispuseram a falar de suas vidas e formações musicais.

Para o meu querido João.

## Resumo

O foco de estudo da presente pesquisa se fez no reconhecimento da gênese de um campo de ensino de piano em Belo Horizonte, a partir da história de vida de uma pianista e professora de piano nascida em 1920. Delimitamos um período que abrange a mudança de nome do arraial de Curral Del Rey para Belo Horizonte, em 1890, até o ano de 1963. Entendemos que nesse período foi possível tecer uma trama histórica que permitiu revelar a música e as sonoridades através de suas paisagens sonoras e um movimento social e musical da cidade. Buscamos um encontro de instituições em um possível campo de forças sociais e institucionais: Conservatório Mineiro de Música (1925), hoje a Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (EMU-UFMG), a Universidade Mineira de Artes (UMA) (1954) que se transformou em Fundação Universidade Mineira de Artes (FUMA) (1964), Fundação Aleijadinho (1980) e que hoje é a Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (ESMU-UEMG) (1995) e a promessa da Fundação de Educação Artística (FEA) (1963). Houve, ainda, uma primeira instituição, de grande importância para o entendimento do espaço social da vida musical da cidade: a Escola Livre de Música (1901-1923)

Para entender a formação do espaço social e musical do ensino de piano, utilizamos o conceito de campo de Bourdieu e, buscamos seu contexto na vida musical que se formava na cidade, procurando entender o ensino e aprendizado do piano ligado a suas funções sociais. Utilizamos como fontes, uma história de vida, livros de atas e registros de matrículas, relatos orais de professores e estudantes de piano, programas de concertos, literatura, artigos e notícias de revistas e jornais da época, que noticiavam e possibilitavam a circulação de eventos musicais. Tecemos uma trama através dessas fontes com vistas a criar uma rede de significações do fazer musical em Belo Horizonte.

Palavras-chave: história, história de vida, campo, ensino de piano.

# ABSTRACT

The focus of this research is built on the acknowledgement of the genesis of a piano education field in Belo Horizonte from the life story of a pianist and piano teacher born in 1920. We delimited a time period that goes from the change of the name of Curral Del Rey to Belo Horizonte in 1890 to 1963. We can see that it is possible to weave a historic plot that reveals both the music and the sonority of the period through its soundscape in the social and musical movement of the city. We built a study frame based on the history of several institutions in specific years which revealed a social and institutional force field: The Conservatório Mineiro de Música (1925), presently the Escola de Música of the Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), the Universidade Mineira de Artes (UMA, 1954), that later became the Fundação Universidade Mineira de Artes (FUMA, 1964) and the Fundação Aleijadinho (1980), which is currently the Escola de Música of the Universidade do Estado de Minas Gerais (ESMU-UEMG, 1995), and the promise of the Fundação de Educação Artística (FEA, 1963). There was also a first institution which was very important to the understanding of the musical life of the city: the Escola Livre de Música (1901-1923).

In order to understand the shaping of piano teaching social and musical space we employed Bourdieu's concept of field and so as to do that we tried to find a possible context in the social life that was being created in the city. We also tried to find some understanding of piano teaching and learning related to its social functions. We employed as sources a life story, minute books and registrations, oral reports from piano teachers and students, concerts programs, articles and reports from newspapers and magazines of that time which used to report and make possible the circulation of musical events. Through these sources we weaved a woof trying to build a web of significations of this city music-making.

Key-words: history, life history, field, teaching piano.

# Sumário

	Página
Resumo .....	7
Abstract .....	8
Sumário .....	9
Apresentação .....	14
Introdução .....	19
História de vida de D. Clara .....	36
<b>Primeira parte: Belo Horizonte – uma comunidade acústica</b> .....	<b>62</b>
• Capítulo I: Belo Horizonte – uma nova sonoridade .....	63
• Capítulo II: A Capital – sonoridades de outros lugares .....	83
• Capítulo III: Belo Horizonte – começo da capital .....	88
• Capítulo IV: Orquestras, cinemas e teatros .....	108
• Capítulo V: Gravações, Rádio e TV .....	130
• Capítulo VI: Produção Musical e instituições .....	157
<b>Segunda Parte: Piano – uma sonoridade em expansão</b> .....	<b>176</b>
• Capítulo I: Ensino de piano: um espaço social em formação .....	177
• Capítulo II: Tocar piano: uma função social .....	199
• Capítulo III: Escolas de música, alunos e um recorte de gênero .....	221
• Capítulo IV: O ensino do piano e algumas questões .....	292
Conclusão .....	337
Bibliografia .....	341

## Índice de gráficos, tabelas e ilustrações

	Página
Foto D. Clara .....	36
Colégio Sacré-Coeur de Jésus .....	43
Turma de internas do Colégio Sacré-Coeur de Jésus .....	46
Caderno de História da Arte .....	49
Estação de General Carneiro .....	71
Belo-horizontino – 1894 e Comissão Construtora da Nova Capital .....	73
Planta do primeiro núcleo urbano de Belo Horizonte .....	78
Planta geral da cidade de Belo Horizonte .....	78
Capelinha de Santana .....	79
Palácio da Liberdade em construção .....	79
Praça da Liberdade .....	80
Antiga Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem (1) .....	81
Antiga Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem (2) .....	82
Festa de inauguração de Belo Horizonte .....	89
Inauguração de bondes elétricos (1902) .....	91
Avenida João Pinheiro (1911) .....	92
Sociedade Musical Carlos Gomes (1899) .....	94
Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição .....	95
Retreta no Bairro Floresta .....	96
Concerto de Bandolins .....	102
Viaduto de Santa Tereza em construção (1928) .....	105
Viaduto de Santa Tereza (1929) .....	106
Foto da construção da Reitoria da UFMG (1963) .....	107
Orquestra do Cinema Odeon .....	109
Inauguração e fachada do Cine Brasil .....	113
Jazz-band de Belo Horizonte .....	114
Plateia do Cine Metrópole .....	115
Orquestra do Teatro Soucasseeux .....	118
Orquestra do Cine Theatro Commercio .....	121
Teatro Municipal .....	122
Interior do Teatro Municipal .....	125
Guiomar Novaes .....	125
Teatro Francisco Nunes .....	127
Propaganda de televisão, radiola e rádio .....	130
Recorte – <i>Revista Alterosa</i> .....	137
Propaganda de discos – <i>Revista Alterosa</i> .....	137
Recorte – <i>Revista Alterosa</i> .....	139
Propaganda de rádio .....	140

Auditório da Rádio Guarani .....	144
Propaganda de rádio .....	147
Propaganda de rádio .....	148
Propagandas de rádio e jingle.....	149
Maestro Elias Salomé .....	150
TV e humor .....	156
Sinfônica de Belo Horizonte .....	157
Quarteto Achermann .....	158
Foto do Maestro Magnani .....	163
Fotos dos Maestros: Francisco Nunes e Mario Pastore .....	164
Fotos dos Maestros: Elviro Nascimento e Santórsola .....	165
Foto do Maestro Arthur Bosmans .....	167
Programas de Concertos da Orquestra Sinfônica Estadual .....	168
Coro Asdrúbal e Programa de concerto .....	172
Programas de concertos .....	185
Fotos dos professores: Henrique Oswald, Pedro de Castro e Fernando Coelho .....	186
Foto da professora Yara Camarinha e Lista dos primeiros formandos do CMM .....	187
Foto da professora Alice Alves da Silva .....	193
Notícia de concerto da professora Stella Schic .....	194
Dois anúncios de professoras particulares .....	195
Anúncios de fábricas de pianos .....	198
Foto do professor Koellreutter .....	216
Escola Livre de Música .....	223
Orquestra do Cinema Avenida .....	231
Foto de piquenique de professores e alunos da ELM .....	232
Foto do Maestro Flores .....	233
Prédio do CMM .....	242
Programa de recital .....	251
Programa de recital .....	253
Foto de aula de musicalização .....	259
Mapa de endereços de alunos do CMM .....	260
Prédio da UMA .....	261
Programa do terceiro Festival de Arte de Belo Horizonte .....	264
Foto da sala de aula da professora Susy Botelho e programa do 1º Festival de Belo Hte. ..	266
Capa do Programa do Primeiro Festival de Belo Horizonte .....	267
Programa de recital de alunas da UMA .....	268
Alunas do CMM .....	269
Organograma com hierarquia de funções da UMA .....	276
Gráfico de matrículas do CMM .....	279
Propaganda de piano Brasil .....	280

Programa de concerto da aluna Léa Delba .....	282
Programa de audição .....	284
Foto da professora D. Clery Assumpção .....	290
Gráfico de compositores tocados por alunas da professora Eugenia Bracher .....	299
Jogo de leitura para crianças .....	312
Jogo de ritmo para crianças .....	314
Ilustração para desenvolver conceito de compasso .....	316



Acervos:

Arquivo Municipal – revistas

Arquivo Público Mineiro

Secretaria da Escola de Música da UFMG

Arquivo da Universidade Mineira de Artes – Escola da Música da UEMG

Acervos particulares: Família Flores e Professor Levindo Lambert

Parte do Centro de Documentação – Professora Sandra Loureiro

Entrevistas:

D. Maria Clara Paes Leme (1920)

Berenice Menegale (1933) – ensino particular e FEA

D. Jupyra Duffles Barreto (1913) – CMM e UMA

Wilma Zanella (1955) – UMA

José Adolfo Moura (1942) – FEA

Ligia Ferretti (1940) – CMM

Maria Alice Castro de Melo Rocha (1930) – CMM

Oscar Tibúrcio (1940) – CMM e UMA

Maria Rita Bizzotto (1943) – UMA e FEA

Lina Márcia Pineiro Moreira (1945) – FEA

Luiza Ignez de Faria (1947) – CMM

Lebasi (1924) – ensino particular

Ricardo Giannette (1954) – CMM e D. Célia Flores

Maura Palhares (1924) – CMM e UMA

Marília Lobo de Rezende Costa Martins (1920) – ensino particular e CMM

## Apresentação

Começo apresentando um pouco do que vi e ouvi, entre vazios de buracos em pau oco.

Escutei os mais velhos na medida em que não interferiam no meu impulso de tocar, criar e ouvir os mais jovens, meus alunos, que até o final dos anos 1990 eram, em sua maioria, crianças e adolescentes. Sabia de histórias das escolas de música de Belo Horizonte, mas sempre com uma relação distante – “há muitos anos, existiu em Belo Horizonte...”. Diferentes de mim, quase todos os meus professores tiveram uma formação pianística. Meu instrumento, a flauta doce, ensaiava seus primeiros passos nas escolas de Belo Horizonte. Precisei de uma vida, entre vazios em pau oco, para voltar ao meu passado com o respeito que sempre tive pelo presente e ouvir uma história que se teceu entre músicos: seus vazios e suas sonoridades.

Busco hoje, como pesquisadora, ampliar a percepção musical por meio das histórias, trabalhos e vidas daqueles que inventaram o ambiente musical de Belo Horizonte. Em que contexto se formaram músicos e como trabalharam para os que chegaram depois e continuam a chegar?

Acredito que a vida do músico se concentra na percepção do tempo do reconhecer o que ainda não é em confronto com o que não é mais, e a sua formação está intimamente ligada ao aprendizado de um instrumento musical. A formação do professor de música também segue parte desse caminho. Como possibilitar que o aprendizado de um instrumento se torne um caminho de exercício da própria musicalidade? Ou, ainda, da sua humanidade? Essas foram as questões que acompanharam a minha vida como professora de flauta.

Ao começar meu trabalho com a história de vida de uma professora, olhei para minha vida de professora de música e marquei um ponto em que acredito que esta história tenha começado: o início do estudo da flauta doce – apesar de me lembrar com muita clareza e prazer das aulas de música da D. Eva, no Jardim de Infância do Grupo Escolar Bueno Brandão, e da D. Norma, no Grupo Escolar Barão do Rio Branco, ambas pianistas. Depois, vem a eterna pergunta: “e na família, não tem mais ninguém ligado à música?”. Aí começa a história do meu avô materno, vovô Eurico, a quem procurei em

todas as fotos de orquestras do começo de Belo Horizonte. A história do vovô teve eco na minha vida depois que comecei a tocar flauta.

O vovô era uma pessoa muito intrigante. Filho de portugueses, grande, bonito, cabelos muito brancos, gozava de grande independência, pois não ligava muito para o que era certo ou errado naquela época. Não me lembro de tê-lo visto nas missas de domingo, usava chinelo e pijama durante o dia, vivia assobiando, não era muito polido todo o tempo, principalmente para dizer o que não concordava, além de ter sido muito divertido. Era de São João Del Rei e estudou na capital, graças ao seu talento de violinista. Tocou em cinemas mudos e em cabarés do começo de Belo Horizonte e assim se sustentou enquanto estudava odontologia. Formou-se e foi para Pitangui, onde se casou, constituiu sua família e parou de tocar. Minha mãe contava que se lembrava do violino do vovô jogado no quintal, onde acabou apodrecendo, depois que se mudaram para Belo Horizonte. Nós, netos, não vivemos essa história. Depois de um tempo de estudo de flauta doce, mamãe pediu-me que tocasse para o vovô. Ele assoviou toda a música para entendê-la, depois, muito atento, ouviu-me e comentou que havia gostado. Algum tempo depois deu-me três partituras de músicas de sua autoria – dois choros e uma valsa.

Vovó tocava piano da forma como aprendera com as freiras do colégio interno em Juiz de Fora. Nunca ouvi muitas histórias dessa parte da vida da vovó.

Na minha casa de infância normalmente não se ouvia música. Lembro-me de algumas pessoas cantarolando, “rádio tocando” e, principalmente, a empregada cantando Cauby Peixoto, com voz muito bonita de cantora profissional. Ela sonhava em cantar em algum programa de calouros e eu acreditava que ela seria vencedora.

Comecei a estudar música em 1966, quando entrei na primeira série ginásial. Tinha nessa época 12 anos e gostava muito de cantar. Sabia que era afinada e que tinha uma voz bonita, porque, no grupo escolar, era escolhida pela professora de música, entre todos os colegas, para coroar Nossa Senhora e também em outras situações como cantar na missa e em festas da escola. Eu gostava de música, mas estudar música era muito distante do meu universo até então.

Para entrar no ginásio, preparei-me um ano inteiro, no curso de admissão, para as provas de seleção das escolas públicas. Eu, meu pai, minha mãe, minhas irmãs e meu irmão mais velhos escolhemos o Colégio de Aplicação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (Fafich) da UFMG. Meus irmãos mais velhos já estudavam lá, o que possibilitou a escolha. No dia da matrícula, perguntaram-me: “você quer fazer parte de

uma turma com currículo especial de música?”. Nesse momento, comecei a decidir minha vida, sem pai nem mãe e irmãos mais velhos.

Amava estudar música, adorava o colégio e os colegas e estudava tudo com muito prazer. As aulas de flauta doce eu não perdia por nada. Poucos colegas faziam essa aula, principalmente porque era depois do horário regular. Minha professora era maravilhosa! Nunca tínhamos problemas e tive uma companheira inseparável de estudos, a Silvia Beraldo. Acredito que ter a Silvinha como parceira foi fundamental para fazer as minhas escolhas na música. Não conseguiria tanta solidão. Descobríamos esse mundo juntas. Tocávamos a duas vezes desde as primeiras lições do livro *Meu primeiro caderno de flauta block*, de Maria Aparecida Mahle, íamos juntas a concertos – poucos, porque não existia uma vida musical intensa em Belo Horizonte nessa ocasião – e comprávamos partituras em parceria.

O *coleginho*, como era conhecido nosso Colégio de Aplicação, era do lado da FAFICH-UFMG, onde minhas irmãs, pouco depois de eu entrar no ginásio, foram estudar. Essa vizinhança possibilitava que assistíssemos e participássemos de parte do movimento estudantil – das suas greves, de algumas reuniões, de embates com a polícia e de pichação de ônibus e muros. Em contrapartida, éramos também muito vigiados.

Passados os três primeiros anos do ginásio, o projeto<sup>2</sup> de música em parceria com a Fundação de Educação Artística (FEA) foi desfeito. Procuramos, Silvinha e eu, nossa professora, Antonieta Sales, e começamos a fazer aulas particulares na casa dela. Lá havia muitos livros de arte, fotografia, cinema, música, quartetos de flautas, outros jovens em busca de expressão na arte, muito movimento: uma casa completamente diferente das nossas. Uma mulher divorciada, independente, muito viva, cheia de ideias que iluminavam nossas vidas e deixavam nossos pais no mínimo intrigados. Comprei, nessa ocasião, uma flauta soprano alemã linda, que possibilitou tocar uma oitava a mais e com afinação mais apurada. Transformei-me em flautista! Esperávamos ansiosamente a semana passar para irmos à aula de flauta na casa da Antonieta. Era um mundo maravilhoso! Um ano se passou, não sei muito bem. Tínhamos planos para uma vida, mas Antonieta morreu em um acidente. Sofremos muito a sua falta e ficamos um bom tempo sem conseguir procurar outro professor.

---

<sup>2</sup> A disciplina música estava ligada a um projeto conjunto entre o Colégio de Aplicação e Fundação de Educação Artística (FEA).

Passado o luto, o desejo de tocar voltou muito forte, e procuramos a FEA para estudar flauta doce. Retornamos aos nossos estudos, orientadas pelas propostas musicais dessa escola. Ali tínhamos duas aulas de teoria musical e uma de flauta doce. Passado mais um ano, nosso professor parou de dar aulas, mas Silvia e eu já éramos um duo. De aluna a professora de flauta foi um átimo. Começamos a trabalhar como professoras de flauta doce das crianças da FEA, em 1970, recomendadas pelo nosso professor, Fernando Pinheiro Moreira. Descobríamos e inventávamos, com isso, o mundo da flauta doce e da música.

Sivia Beraldo, Lourival Silvestre, Marco Antônio Guimarães e eu montamos o grupo Musikália. Tocamos muito. Percebi que apresentar em público era muito difícil. Mesmo assim enfrentava o medo, a duras penas. O mundo que inventávamos era muito particular, não tinha o ouvido do outro. Não havia, em Belo Horizonte, um professor de flauta doce que atendesse às minhas expectativas de tocar um repertório barroco e contemporâneo, então naquele momento estudava sozinha. Comprava partituras, estudava e sonhava em um dia conseguir tocar. Tinha duas ou três gravações de concertos de flauta doce e nunca os havia assistido ao vivo. O ensino de flauta doce, tida como um instrumento muito simples e que jamais evoluía da sua simplicidade, sempre servindo de passagem para outros instrumentos, e, sobretudo um instrumento para crianças se limitava a poucas escolas. Eu queria tocar além das aulas de flauta e, apesar de estudar com pouca disciplina, formava grupos e tocava.

O marco em minhas buscas foi o Grupo das quintas, coordenado por Marco Antonio Guimarães. Participando desse grupo, percebi o que era ouvir meu aluno em aula de música: criar com sons e com o que mais precisasse, sem precisar formar-me em harmonia e solfejo primeiro. Depois de dois anos de pesquisas e muita cooperação, o grupo se desfez. Para mim, tinha sido tudo o que precisava: o entendimento de um caminho de criação e pesquisa, como flautista e professora. A partir desse grupo, comecei a desenvolver um material musicalizador e a dedicar grande parte do meu tempo criando materiais, que às vezes davam certo, às vezes, não. Apostava muito nessas ideias, apesar de não ter acesso a financiamentos de pesquisa. A pesquisa sistematizada em educação musical é mais recente em Belo Horizonte.

Outra experiência que possibilitou um grande amadurecimento como professora foi participar dos festivais de inverno, sempre experiências muito ricas. Depois dos festivais, voltava para a sala de aula renovada, com muitas ideias novas, muita vontade

de desenvolvê-las e, sobretudo, com o sentimento da possibilidade de trabalhar com criação e pesquisa.

Assim que os filhos cresceram um pouco e o orçamento familiar saiu do vermelho, voltei a fazer aulas de flauta doce, dessa vez no Rio de Janeiro com o flautista Helder Parente. O Helder era um resgate do alicerce que tinha construído com a Antonieta.

Em 1990, escolhi o Rio de Janeiro, cidade mais perto de BH, para formar-me em Música/Flauta doce. A graduação transcorreu da mesma forma como eram as aulas com o Helder: um ônibus para o Rio e outro para Belo Horizonte infinitamente. Formei-me, em 1993, pelo Conservatório Brasileiro de Música, depois de mais de 20 anos de prática em sala de aula de música como professora em escola livre. De 1976 a 1996 estudei, trabalhei e coordenei os cursos infantis na FEA. Trabalhei muito, criei, em parceria com alguns colegas, toda estrutura dos cursos infantis dessa instituição. Amava o mundo que criara da flauta doce e da música dentro e fora dessa instituição.

Em 1998 deixei a FEA. Nesse momento podia escolher o que queria fazer e precisava conhecer outros espaços instituídos do ensino de música. Busquei outras instituições, precisava ampliar minha experiência como professora. Como trabalhar com a criação no ensino de um instrumento musical em salas de aula de qualquer escola? Como significar individualmente cada gesto musical de qualquer aluno? Comecei a dar aulas para jovens bacharelados e licenciandos em flauta doce na Universidade do Estado de Minas Gerais como professora designada. Tudo completamente diferente de uma escola livre e de um curso particular. Repertórios, avaliações, cadernetas e talvez um pouco de repressão. Estranhei muito e ao mesmo tempo busquei meu espaço, meus alunos, meu trabalho, novos grupos de flauta e minha identidade. Hoje sou professora da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), onde trabalho com o ensino de flauta doce e a formação de professores.

## Introdução

Mas a educação nunca se restringiu à escola. Práticas educativas têm ocorrido, ao longo do tempo, fora dessa instituição e, às vezes, com maior força do que se considera, principalmente para certos grupos sociais e em determinadas épocas. A cidade, o trabalho, o lazer, os movimentos sociais, a família, as Igrejas foram, e continuam sendo, forças poderosas nos processos de inserção de homens e de mulheres em mundos culturais específicos.<sup>3</sup>

Este trabalho concentra-se na formação do campo musical de ensino de piano, em Belo Horizonte, no período de 1890 a 1963. Essa cidade foi construída e inaugurada para ser a capital do estado, e toda a sua vida musical institucionalizada como estrutura de ensino, circulação e produção musical teve de ser construída. O processo cultural, em que localizamos o desenvolvimento do ensino de piano, foi planejado pelo poder público na formação de espaços sociais definidos para uma elite social. Buscamos alguns desses espaços em que circulava a música, que na época era entendida como mediadora na socialização de uma população da cidade em construção.

Partimos de uma história de vida, a da professora de piano D. Maria Clara Paes Leme Pinheiro Moreira, ou, simplesmente, D. Clara. Nascida em Belo Horizonte em 1920, D. Clara é capaz de dar aulas de piano, lembrar-se do que viveu há mais de 85 anos e do que falou há uma semana. O corpo e a pianista estão por um fio de vida, mas a sensibilidade, a inteligência e a braveza da guerreira transbordam entre lembranças de tudo e todos que amou. Uma saudade sem fim... viu quase tudo de mais valioso na sua vida morrer, até mesmo a parte de seu próprio corpo em que habitara a pianista que foi, de uma sonoridade irreparável. Se profissionalmente D. Clara foi até o fim de suas atividades bem segura das necessidades técnicas e emancipatórias vigentes, muitas vezes rígidas, impostas pelos estudos e códigos estéticos de uma música europeia, no amor, seu coração soube escrever sua própria história, independente dessa moral absolutamente inflexível no que diz respeito aos anseios de uma mulher. Mas essa história, a seu pedido, aparece como “leve pincelada”. Depois de uma experiência, ainda muito jovem, de submissão imposta pelo casamento, que a fez distanciar do piano e em seguida afundar-se em dívidas, traçou seu próprio caminho profissional como professora de piano e senhora de seu coração e desejo. Refez toda a sua vida. Nesse

---

<sup>3</sup> GALVÃO e LOPES, *Introdução à História da Educação*, 2010, p.14.

lugar, uma possível transgressão foi guiada por uma alma incontestável de artista. D. Clara é movida pelo amor, por um amor profundo que busca a cordialidade entre os povos e um companheiro com quem possa conversar e pensar. Para uma mulher nascida em 1920, conjuga com esmero a tradição da nobreza francesa com a ousadia e a liberdade de artista que sempre procurou o belo. Na profissão escolheu a tradição europeia e na vida e nas paixões soube arriscar, uma artista guiada pelos sons que vêm do coração.

Para se respeitar e ser respeitada como referência entre os professores de piano de seu tempo, estudou ao longo de toda a sua vida com todos aqueles que por ventura acrescentassem algum olhar especial para o universo musical e a performance pianística, aqui em Belo Horizonte e no Rio de Janeiro. Tornou-se referência para a sua geração.

Quando perguntada inicialmente sobre sua formação, dentro de toda uma série de encontros, D. Clara começou dizendo: “Minha formação musical foi a pior possível, a mais doméstica”; como se existissem muitas opções além da doméstica, para uma criança do começo do século XX. As mudanças ou a reconhecida educação musical sistematizada e erudita estava por ser criada, nas mãos dessa geração, que não reconhecia a sua própria formação. Ficou claro que tocar era o mais importante, como o é até hoje. Acreditamos que a mudança se fez na função social desse tocar e em seguida do ensino e do estudo de piano. O estudo da música estava intimamente ligado ao estudo do piano, e a formação de um espaço social de ensino de música com reconhecimento oficial em Belo Horizonte também estaria centrado nesse mesmo estudo, principalmente para moças de educação “refinada”. Tecemos, então, uma trama cultural, em que buscamos entender o desenvolvimento do ensino do piano.

Ao ouvirmos as histórias de D. Clara, percebemos que se abriram duas histórias simultâneas: a de uma cidade onde tudo começava a existir a partir de um projeto de construção e de sua execução e onde o governo centralizava quase todas as opções de crescimento; e outra, de uma criança que, hoje aos 90 anos, não se lembra do que tocava – mas que, quando tocava, todos gostavam – e que conseguiu que a beleza de sua sonoridade fosse reconhecida por renomados pianistas e por todos aqueles que a ouviram.

Inspiradas na história de vida de D. Clara, algumas perguntas começaram a definir nosso estudo. O que será que ensinavam os professores de piano de Belo Horizonte? Com quem estudaram? Onde estudaram? Como estudaram? Quais escolas



de música existiram em Belo Horizonte? Como se organizaram na cidade que acabara de ser construída para se tornar a nova capital? O que ouviam esses professores e estudantes? Onde ouviam música? Essas perguntas orientaram-nos no meio de tantos caminhos possíveis.

A partir do momento em que está configurada para a pesquisadora a problemática na qual está disposta a investir, dá-se início a um combate. Começa um longo caminho de buscas, de descobertas, de suspeitas e decisões, jamais concluído, jamais seguro, jamais certo. E essas decisões terão de ser tomadas, por exemplo, em relação ao material que melhor se presta a revelar o que se quer compreender – e, dentro desse material, ao que é mais expressivo – e, ainda, em relação à teoria que melhor conduz a essa compreensão<sup>4</sup>.

### **História de D. Clara**

Um contato inicial com D. Clara foi feito no início de março de 2011, quando apresentamos os esboços das ideias que nortearam o presente trabalho. Nessa ocasião, convidamo-la para participar e pedimos licença para conhecermos sua história. Um mês se passou e não tivemos o retorno para que pudéssemos concretizar o nosso encontro. Tínhamos pressa e o desejo de ver o desenrolar de um processo desencadeado por tantas perguntas. Micro-história, sociologia do indivíduo, entrevistas, perfis, diálogos: o trabalho precisava se definir minimamente. D. Clara teve problemas de saúde e precisou ser hospitalizada, então esperamos até 12 de abril, quando se deu a primeira entrevista. A partir da terceira, todas as outras foram gravadas em duas mídias diferentes, como segurança: um gravador analógico e um gravador digital. Todos os encontros para entrevistas se deram na residência de D. Clara, em uma pequena sala de piano. A sala e os lugares de cada uma de nós ficaram marcados, e todos os encontros se deram do mesmo jeito – mesmas cadeiras, mesmos espaços, mesmas almofadas, piano fechado e muito ruído vindo da rua.

No primeiro encontro, D. Clara começou falando aos poucos sobre o que ela achava que queríamos saber. Foi muito fina e elegante ao falar de tudo e todos, e no meio da conversa serviu um lanchinho. Quando falava de piano e aulas de piano, punha sempre uma mão sobre a outra e fazia um gesto correspondente ao que falava. Citou muitos nomes de músicos e artistas. Quando já estávamos nos despedindo, D. Clara

---

<sup>4</sup> LOPES, Eliane Marta. *Da sagrada missão pedagógica. Da Série Historiográfica* – Estudos CDAPH. Editora Universitária São Francisco. Bragança Paulista, 2003. p.27.

pediu que pegasse um caderno em uma prateleira da estante e recomendou: “você está levando uma parte da minha alma!”. Ao final da entrevista parecia mais aprumada, ou mais bem sentada na cadeira. Apesar de todas as limitações de uma senhora de 89 anos com dificuldades explícitas do *Mal de Parkinson*, não posso deixar de reverenciar-me: que senhora brilhante!

A primeira impressão era de que a sua fala tinha sido tranquila e sincera. Depois, ao ouvirmos a gravação, pudemos constatar que realmente havia sido. Marcamos nossa segunda entrevista, a pedido de D. Clara, para o sábado seguinte, porque ela se lembrara de muita coisa e de uma carta importantíssima do maestro Magnani para o Ministério da Educação, em que ele a qualificava como professora de piano para que pudesse assumir o cargo na Universidade Mineira de Arte (UMA). Foi por causa dessa carta que conseguiu fazer parte do corpo docente dessa instituição. Na segunda entrevista, parecia outra pessoa – na mesma sala, na mesma cadeira, porém mais disposta e mais alegre. Era evidente que o novo trabalho a interessara. Depois de contar muitas histórias, perguntou: “o que você quer saber mais?”.

Depois de ouvidas inúmeras vezes as gravações da primeira e da segunda entrevistas, estas foram transcritas e algumas perguntas começavam a criar um sentido. Porque será que D. Clara considerava sua formação a pior possível? Como era viver em Belo Horizonte no começo do século XX? Como eram suas aulas de piano?

Até a segunda entrevista acreditávamos estar diante de um trabalho que se caracterizaria como uma história de vida. Que mulher inteligente! Quanta vitalidade!

Demos um intervalo de um mês entre a segunda e a terceira entrevista. Bem disposta, bem melhor do que das outras vezes, D. Clara já conseguia atender a porta. Menos hesitante para andar, sua fala estava mais firme e o humor estava mais aguçado. Custamos a conseguir encerrar a terceira entrevista.

O quarto encontro foi no dia 13 de junho às 9 horas e, após esse encontro, percebemos que a história de vida de D. Clara se mostrava uma guia para a formação de um espaço social de ensino de piano em Belo Horizonte, talvez um campo de ensino. D. Clara já havia consentido o uso de suas memórias no trabalho. Transcrita a quarta entrevista, que completava, junto com as outras, aproximadamente 10 horas de gravação, pedimos que D. Clara lesse, corrigisse e assinasse um termo de autorização de uso de suas histórias. Em vez de ler, pediu que eu lesse as transcrições para ela e assim o fizemos. A partir do momento em que as correções foram feitas oralmente e gravadas, utilizamos o mesmo processo de gravação em duas mídias. Ao ouvir a transcrição da

primeira entrevista, D. Clara pediu que alterássemos uma ou outra palavra e, em alguns momentos, abriu novas narrativas sobre algum tema que entendeu estar incompleto. Sempre muito atenta, quando não soava alguma coisa bem, pedia que repetíssemos e já ia corrigindo. O trabalho foi muito longo, ficamos quase três horas. No dia seguinte, por telefone, D. Clara pediu que trocássemos a expressão “jogo fraseado” por “toque fraseado” e outra afirmação que pediu que alterasse, mudando bem o sentido da sua fala original, o que sugeriu que ela continuara trabalhando mentalmente, mesmo sozinha e sem as transcrições das entrevistas. As correções, tanto da primeira quanto de todas as outras transcrições, foram feitas conferindo as transcrições das entrevistas com as gravações das leituras das mesmas.

A sexta entrevista foi marcada por telefone por D. Clara, porque sua irmã estava hospedada em sua casa. Assim que sua irmã ouviu algumas histórias, confirmou e gostou do trabalho, D. Clara se desinteressou totalmente pela correção e deixamos para semana seguinte.

Trabalhamos juntas. Íamos e voltávamos nas histórias inúmeras vezes. O clima era sempre de companheirismo e descontração. A última entrevista foi marcada pela presença de sua filha e seu genro. Nesse dia, a filha e seu marido sentaram-se na sala, ouviram a transcrição, interferiram em alguns momentos e fizeram perguntas e críticas. D. Clara também atuou de forma diferente da que vinha fazendo: alterou mais palavras e ficou menos confiante em relação à transcrição da entrevista.

Uma semana depois da correção da última entrevista, D. Clara telefonou e marcou um novo encontro. Foi a primeira vez que não gravamos nosso encontro. Nesse dia, despedimo-nos e ela desejou uma boa sorte.

No dia 13 de dezembro D. Clara ligou para saber como estava o trabalho e marcamos um encontro para o dia 17, quando sua história, escrita de forma linear e usando a sua própria narrativa foi lida para ela. Falei: “hoje, eu vou contar uma história para você”. Ela ouviu tudo, em alguns momentos se emocionou. Pediu para acrescentar uma frase em relação à filha. Gostou e pediu que enviasse uma cópia para seu irmão, em Brasília. Despedimo-nos com carinho.

A história de D. Clara possibilitou a criação de um quadro de categorias – a saber: educação, formação musical, professores, alunos, técnica pianística, gênero, família, escolas de música, ambiente de trabalho, formação profissional, grupo social e Belo Horizonte – mas possibilitou principalmente a formulação de algumas perguntas: “o que existia no espaço social da música em Belo Horizonte que fez com que uma

professora se formasse ao longo de toda a sua vida?”, “porque essa mesma professora afirmou, em sua primeira narrativa, que a sua formação teria sido a pior possível?”, “quais foram os professores e professoras de piano na primeira metade do século XX, em Belo Horizonte, e como e onde se formaram?”, “o que e onde se tocava nessa cidade?” e “havia alguma diferença entre professor de piano e pianista?”

O próprio objeto que se estuda certamente vai mostrar que só é possível compreendê-lo quando posto em relação com outros objetos, aspectos, fenômenos, que caracterizavam aquela mesma época.<sup>5</sup>

Abrir o objeto de estudo gerou uma mudança do foco e a mudança do objeto. A História de D. Clara abre o presente texto em que editamos apenas uma parte de sua história, aquela que se refere à sua formação musical e escolar, às suas concepções sobre educação musical e à sua prática como professora de piano.

Por se tratar de uma cidade construída e inaugurada com datas e comemorações, fixamos o começo do trabalho no momento em que esse lugar passou a ser reconhecido como “Belo Horizonte”, momento em que se inaugurava um lugar, e não necessariamente a cidade. Assim, não perderíamos as referências do que veio antes da capital. O fechamento do período estudado, por sua vez, veio depois da categorização de outras fontes.

Buscamos notícias de outros professores, escolas de música, programas de concertos, depoimentos, jornais e revistas de Belo Horizonte de 1890 até começo da década de 1960. Precisávamos entender as instituições em que o ensino de música e particularmente o de piano se definiram em currículos. Queríamos o desenvolvimento do estudo acadêmico. Começamos, então, pelos arquivos das escolas de música onde o piano era uma opção de estudo e, reconhecida a importância do ensino particular de piano, entrevistamos estudantes e professores de Belo Horizonte, que trariam suas experiências a partir de seus primeiros professores. Esses estudantes e professores foram indicados por diferentes pessoas, aleatoriamente, por conhecerem um pouco do passado que buscávamos. O ensino, os compositores estudados e os professores do Conservatório Mineiro de Música se revelaram por meio das entrevistas. A bibliografia foi se definindo em livros, dissertações, teses e artigos que respondiam e conduziam a nossas perguntas. A internet se tornou ferramenta importantíssima devido à facilidade e rapidez para encontrar algumas informações e a própria bibliografia.

---

<sup>5</sup> GALVÃO e LOPES. *Introdução à história da educação*, 2010, p.17 do cap.I.

Uma vez redimensionado o objeto de estudo e definidas algumas categorias iniciais, buscamos entender, por meio da leitura das revistas da época, como se caracterizava a vida cultural e musical da cidade desde a sua construção. Para tanto, utilizamos o acervo do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte.

## Metodologia

Tomada a decisão de transformar a história de vida em fonte, e não em objeto de estudo, percebemos que a história de D. Clara suscitava perguntas e inquietações que já se formulavam desde o início das entrevistas. Não podíamos perder de vista que “o que determina a fonte é o problema problematizado”<sup>6</sup>. O objeto que recortamos estava fora de uma sala de aula e precisava ganhar corpo, assim como a cidade; precisávamos entender como se formaram os primeiros músicos de Belo Horizonte. Percebemos que a trama da pesquisa tratava da formação de um espaço social do ensino de piano em Belo Horizonte e acreditamos que poderíamos entendê-lo com base no conceito de campo proposto por Bourdieu<sup>7</sup>. A história de D. Clara dava pistas para esse entendimento. Queríamos entender como se formou o espaço de música em Belo Horizonte, para, no recorte final, entendermos como se constituiu o ensino de piano.

A unidade do trabalho centrava-se então, na história do ensino de piano em Belo Horizonte em relação ao cenário sociomusical de uma cidade em construção. E o desenho da pesquisa definia as seguintes fontes:

- A) história de vida de D. Clara, mencionada anteriormente;
- B) revistas e jornais da época, livros de atas, cadernos de matrículas, documentos de escolas de música, programas de concertos, depoimentos e arquivos das escolas de música de Belo Horizonte;
- C) relatos de entrevistas com professores de piano de Belo Horizonte que trouxessem suas experiências a partir de seus primeiros professores.

Entendemos esse trabalho como uma pesquisa histórica com problematização sociológica.

---

<sup>6</sup> GALVÃO e LOPES, 2010, p.3 do cap.IV.

<sup>7</sup> O conceito de campo será desenvolvido no capítulo I da Segunda Parte.

Marrou<sup>8</sup> permitiu um entendimento sobre o que, afinal, sintetizamos como conhecimento em história. Nas formulações do historiador, a história torna-se um conhecimento do passado humano, do homem e da mulher ou dos homens e das mulheres de ontem, pelo homem e pela mulher de hoje. O autor estabelece uma relação que possibilitou grande clareza:

$$H = P/p.$$

Onde P e p seriam dois planos de humanidade diferentes. P representa o passado vivido pelos homens de outrora e p, o presente onde se desenvolve o esforço de recuperação desse passado em benefício do homem, e dos homens que virão. (...) Ao adquirir vida na consciência do historiador, o passado humano torna-se outra coisa, depende de uma maneira de ser.<sup>9</sup>

A relação proposta por Marrou possibilitou abrir no “presente”, uma diversidade de fontes e uma metodologia aplicada ao estudo dessas fontes trabalhadas. Quanto ao “Passado”, buscamos registros de seus fragmentos, com o máximo de rigor metodológico. E, finalmente a história, “H”, se revela em duas partes: Belo Horizonte – na qual optamos por deixar que as sonoridades revelassem a cidade, por meio do conceito de “paisagem sonora”<sup>10</sup> – e o ensino de piano, em que buscamos a história dos professores, escolas e métodos usados. A escrita dessa história transformava passado e pesquisadora numa só ação, o que nos deixou sempre encantados com os músicos que construíram o espaço social da música em Belo Horizonte.

À proporção que ia penetrando no interior dessa arte, pouco a pouco fui me despojando do orgulho do moderno, esse orgulho do bárbaro que despreza o que ignora, e passei a compreender um pouco melhor<sup>11</sup>.

A metodologia utilizada na coleta e no cruzamento das fontes, na coleta de outros dados e na organização de tudo isso foi construída à medida que essas questões foram se apresentando, o que se deu a partir de setembro de 2010. A maior diversidade possível no que se refere às fontes se fez necessária pela quase ausência de referências bibliográficas de trabalhos anteriores, em Belo Horizonte. Ao nos centrarmos na história do ensino de piano em Belo Horizonte em ressonância com o cenário sociomusical dessa cidade em construção e pós-construção, período definido até 1963, selecionamos as fontes primárias que suscitasse os cruzamentos entendidos como relevantes.

<sup>8</sup> MARROU, Henri-Irénée. *Sobre o conhecimento histórico*, 1978, p.32.

<sup>9</sup> MARROU, 1978, p.32.

<sup>10</sup> Esse conceito será tratado no capítulo I da Primeira Parte.

<sup>11</sup> MARROU, 1978, p.82.

## Fontes – entrevistas

As entrevistas com os professores e estudantes de piano começaram na mesma semana da primeira entrevista com D. Clara. Procuramos pianistas que viveram em Belo Horizonte e tiveram suas formações marcadas pelo movimento musical da cidade. As escolhas foram aleatórias e seguiram indicações como: “minha tia estudou piano em Belo Horizonte nessa época, você quer entrevistá-la?”. Essa mesma pessoa que dava a referência ligava antes para essa senhora, e eu entrava em contato logo depois.

A primeira entrevista foi com Berenice Menegale, pianista e diretora da Fundação de Educação Artística, onde foi feita essa entrevista. Na ocasião dessa entrevista, tão no início do trabalho, acreditávamos que se tratava de uma história de vida de D. Clara. Mesmo assim, a entrevista revelou em alguns momentos o ambiente musical de Belo Horizonte, e foram esses momentos que editamos.

O segundo entrevistado foi o professor Oscar Tibúrcio. A entrevista foi realizada na sala de sua casa e começou às 17h30min e terminou às 19 horas. Fomos interrompidos pela chegada de seu aluno particular.

A terceira entrevista foi com a historiadora Junia Horta. Essa entrevista foi toda transcrita, mas não foi incluída por não termos desenvolvido o estudo da educação musical nas famílias de músicos da cidade de Belo Horizonte.

A quarta entrevista foi com a professora Maria Rita Bizzoto e foi realizada na sua sala de trabalho, na Fundação de Educação Artística.

A quinta entrevista foi realizada com Luiza Ignez de Faria, por telefone, uma vez que essa senhora não mora em Belo Horizonte. Apesar da dificuldade, a transcrição se tornou possível com a sua ajuda, esperando em alguns momentos a escrita de suas narrativas. Utilizamos também uma entrevista realizada com a mesma senhora, por Eric Lana<sup>12</sup>.

A sexta entrevista foi feita com a Beatriz Nava, musicista e neta do maestro Francisco José Flores. A conversa foi muito tranquila e Beatriz abriu todo o acervo da sua família, entregando-nos todos os livros da escola de seu avô e recomendou: “faça bom proveito”. Ali estavam o livro de atas da Escola Livre de Música, fotos, anotações de aulas, uma prova e cadernos do querido maestro Flores. Querido porque nos apaixonamos por ele! O maestro deixou registrado tudo o que pôde.

---

<sup>12</sup> LANA, Éric Vinicius de Aguiar. *Partituras de O Malho e seu leitor modelo*. Dissertação de mestrado, Universidade Vale do Rio Verde, Betim, 2011.

A sétima entrevista, com a D. Jupyra Duffles Barreto, foi realizada em 16 de novembro de 2010 e foi mediada pela Beatriz Nava, que, por meio de um telefonema, marcou o dia e a hora para o encontro. A entrevista foi realizada na casa de D. Jupyra, que pediu que não gravássemos. Conversou com muita propriedade sobre todos os assuntos que íamos sugerindo. Por fim, abriu o piano e tocou uma peça de sua autoria. Utilizei também a transcrição de uma entrevista feita por OLIVEIRA<sup>13</sup>.

A oitava entrevista foi feita por telefone com D. Maria de Lourdes Lima Pereira, D. Luluca. Foi muito breve e não participei porque D. Luluca já não se lembrava muito bem das suas aulas de piano. Lembrou-se do nome da sua professora, D. Idalina, e do versinho feito para ela.

A nona entrevista, com D. Geralda Lima, foi realizada na sua casa, e a sua sobrinha, Luisa Borlido, esteve junto na sala o tempo todo, ajudando algumas vezes a avivar a memória de sua tia-avó. Apesar da impressão inicial de que D. Geralda não se lembrava de quase nada, porque pediu muitas desculpas por não se lembrar e parou de falar repentinamente, ao ouvirmos a gravação da entrevista e depois de transcrita, percebemos que havia informações relevantes ali e a incluímos no trabalho.

A décima entrevista foi com Wilma Zanela, professora de piano. Essa entrevista não foi incluída por tratar-se de uma formação que se concretizara, em Belo Horizonte, fora do período estabelecido na pesquisa.

A décima primeira entrevista foi com José Adolfo Moura, na sua sala de trabalho na TV Minas. Ele discorreu com muita facilidade sobre toda a sua formação musical e em menos de uma hora já tínhamos terminado.

A décima segunda entrevista, com Lina Márcia Pinheiro Moreira, foi realizada em sua casa e foi muito rica de detalhes.

A entrevista com a Lígia Ferretti, a décima terceira, foi realizada na casa da entrevistada e caracterizou-se por um encontro muito afetivo, apesar de não conhecê-la. Foi uma entrevista muito viva e trouxe muitas informações sobre a sua formação musical e pianística.

A décima quarta entrevista foi com o violinista Ricardo Giannetti. Mais que sobre a sua formação, que se deu, em sua maior parte, fora do período aqui estudado, Ricardo colaborou com material e bibliografia, uma vez que é um estudioso de história da arte e da música.

---

<sup>13</sup> OLIVEIRA, Flávio Couto e Silva de. *O canto civilizador – Música como disciplina escolar nos ensinamentos primário e normal de Minas Gerais, durante as primeiras décadas do século XX*, 2004, p.211 a 227.



As duas entrevistas seguintes foram intermediadas por Beatriz Hargreaves. Beatriz marcou um encontro com Lebasi e Melila, as quais tiveram uma formação musical na juventude, em Belo Horizonte. Assim, a décima quinta entrevista, foi com D. Lebasi no espaço de trabalho de Beatriz. Melila participou de uma pequena parte da entrevista e, entendendo do que se tratava, intermediou a entrevista seguinte, com sua amiga, D. Maura Palhares.

A décima sétima entrevista foi com Maria Alice Castro de Melo Rocha, Tia Lilice, irmã do meu pai. Tia Lilice escreveu, antes da entrevista, o nome de alguns dos seus professores dos quais se lembrara durante a semana. Foi uma entrevista muito divertida, dado o seu gênio alegre e brincalhão.

A entrevista com Maura Palhares foi realizada em sua casa. Além de uma narrativa muito viva de sua vida profissional, tocou no piano várias músicas de sua autoria. Com relação à transcrição de sua entrevista, D. Maura redigiu tudo novamente, alterando o caráter oral de sua história.

A décima nona entrevista foi com a Maria Ângela Rezende, no escritório de sua casa. Durante toda essa entrevista, percebi por parte da entrevistada um amor indescritível pela música.

A vigésima entrevista, com a D. Marília Rezende Costa, foi realizada na casa de idosos onde ela mora, no meio de grande movimento de pessoas, mas ela, acostumada com esse movimento da casa, pareceu-me bem à vontade. É excepcional a memória de D. Marília.

As entrevistas foram enumeradas e descritas, dadas suas singularidades, não só devido aos entrevistados, mas também aos diferentes espaços e períodos do dia em que se realizaram, e às interrupções e até mesmo à atuação da entrevistadora. Ao todo foram 70 horas de entrevistas gravadas, das quais 25 horas foram com D. Clara. As entrevistas com os professores e estudantes de piano, aproximadamente 45 horas, foram também ouvidas muitas vezes, transcritas e impressas em fichas. Essas mais de 200 fichas foram consultadas e lidas por mais de dois meses e, junto de algumas delas, foram marcados dados recolhidos das revistas e jornais, o que possibilitou um diálogo entre as fontes.

Utilizar as entrevistas como fontes possibilitou entender melhor como os professores e estudantes de piano viveram suas experiências. Para tanto, buscamos a memória de suas significações e ressignificações antes de criar novas categorias. As entrevistas, todas livres, eram sempre iniciadas com a pergunta: “qual foi a sua formação e quando você começou a estudar piano?”. A partir da resposta, novas

perguntas eram feitas, mas sempre tomando o cuidado de deixar os entrevistados falarem de modo fluido, em vez de se preocuparem em responder perguntas.

Na verdade, as entrevistas, no caso de muitas pesquisas em que os testemunhos escritos são raros e esparsos, possibilitam a visualização de rostos e a escuta de vozes de parcelas da população muitas vezes consideradas de maneira homogênea e que, embora expressem uma época, um pertencimento social, de gênero, de etnia, de origem (rural ou urbana), são compostas de indivíduos singulares. No entanto, vale a pena frisar, a “história” oral não deve ser considerada como o próprio produto da pesquisa histórica, mas submetida às mesmas exigências do tratamento requerido por outras fontes documentais e inerentes ao trabalho historiográfico.<sup>14</sup>

A maior parte das entrevistas foi realizada no primeiro semestre de 2011. Depois de transcritas, foram encaminhadas aos entrevistados para correções e para que assinassem as autorizações para uso de suas histórias. Assim feito, os textos foram categorizados e organizados em fichas. Na verdade, finalizada a história de D. Clara, tudo aconteceu quase que ao mesmo tempo. Ao todo foram 20 entrevistas com estudantes de piano – fora D. Clara. Para a história de vida de D. Clara foram realizadas 10 entrevistas com uma média de 2 horas e meia de duração cada.

### **Fontes – revistas de época**

Uma vez redimensionado o objeto de estudo, definidas algumas categorias iniciais e começadas as primeiras entrevistas, procuramos entender, por meio da leitura de revistas da época, como se caracterizava a vida cultural e musical da cidade desde a sua construção, antes de mergulharmos totalmente nas entrevistas descritas anteriormente. Para tanto, foi utilizado o acervo de revistas do Arquivo Público da Cidade de Belo Horizonte (APCBH). As revistas, na época da pesquisa ainda não estavam digitalizadas e encontravam-se selecionadas em caixas, pelos títulos, pelos temas abordados e pela data. Escolhemos as que apresentavam algum conteúdo cultural, não necessariamente a música. Foram selecionadas as seguintes revistas, que se encontravam separadas em caixas, no APCBH:

*Revista Bello Horizonte* (1933 – 1947), c.15/X-001 a 05;

*Revista Alterosa* (1939 – 1964), c.16/X-001 a 067;

*Revista de Cultura Acaiaca* (1948 – 1957), c.19/X-001 a 054;

---

<sup>14</sup> GALVÃO e LOPES, 2010, p.12 do cap.III.

Revista *Vida de Minas* – c.17/c – 001 (15 de julho de 1915) a c.17/c – 014 (30 de setembro de 1916);

Revista *Comercial* – c.17/d – 001 (outubro de 1915) e c.17/d – 002 (setembro de 1916);

Revista *da Associação Beneficente Typográfica* – c.17/g – 001 (sem número) 29 de abril de 1925;

Revista *Cidade Vergel* – c.17/h – 001 – junho de 1927;

Revista *Yára* – c.17/i -001 – 15 de dezembro de 1927;

Revista *Semana Ilustrada* – de, c.17/j – 001 (21 de janeiro de 1928) a, c.17/j – 0017 (dezembro de 1928);

Revista *Silhueta* – c.17/k – 001(março de 1932) e, c.17/k – 002 (maio de 1932);

Revista *Minas Ilustrada* – c.17/n – 001 (dezembro de 1936);

Revista *Metrópole* – c.17/o – 001 (setembro de 1937) e, c.17/o – 002 (sem data);

Revista *Leitura* – c.17/q – 001 (junho de 1939) a, c.17/q – 007 (agosto de 1942);

Revista *BH na palavra do prefeito Juscelino Kubitschek* – c.17/r – 001 (sem número, 1944);

Revista *Novidades* – c.17/s – 001 (fevereiro de 1944) a, c.17/s – 003 (julho de 1945);

Revista *Minas Tênis* – c.17/t – 001 (dezembro de 1944).

Pesquisamos ainda em revistas comemorativas, da biblioteca da Eliane Marta Teixeira Lopes, minha orientadora:

Revista *Risos e Sorrisos*, edição especial dos vinte e cinco anos de Belo Horizonte. Nº 6, Belo Horizonte, 17 de dezembro de 1925;

Revista *Social Trabalhista*, edição especial do Cinquentenário de Belo Horizonte (1897-1947).

Todas as matérias que pareciam interessar ou mesmo inspirar o trabalho foram fotografadas. Algumas crônicas foram lidas e todas as revistas foram folheadas, assim aos poucos percebíamos melhor, através da editoração das revistas, a vida musical, social e política de Belo Horizonte, e principalmente a estética dessa época. Tudo era muito instigante, e acreditávamos estar receptivas aos mais velhos. Queríamos entender o outro, professores e estudantes do passado, e queríamos uma teia, a mais densa possível, de cruzamentos entre as fontes. Todos os detalhes das edições fizeram com

que uma maior intimidade se inaugurasse em relação aos antigos conterrâneos: as matérias de cultura – concertos, recitais, teatros, shows, cinemas e suas faltas, as propagandas, as crônicas da cidade, as piadas, a considerável parte de algumas revistas dedicada ao rádio, às gravações, à música erudita e popular e ao lazer, as matérias políticas, o espaço reservado às mulheres nas notícias e a ausência desse espaço nas redações.

Quando era “real”, o passado era algo completamente distinto para os seus atores, para os homens que o viveram: representava para eles presente, isto é, o ponto de aplicação de um nó fervilhante de forças que faziam surgir, fora do futuro incerto, esse presente imprevisível, onde tudo estava em movimento em ato-de-devir.<sup>15</sup>

Marrou descreve o historiador como “aquele que sabe sair de si mesmo e caminhar ao encontro de outrem”<sup>16</sup> e chama essa ação de simpatia. Na música entendemos simpatia como uma corda que soa por afinidade harmônica ao tocarmos outra<sup>17</sup>; não tivemos dúvidas acerca do que precisávamos buscar para criar essa história: afinar o olhar com os olhares dos mais velhos para deixar que soassem os harmônicos, e acreditamos que parte desse ato de afinar consistia na criação de boas categorias.

### **Acervo da Família Flores**

Ao nos darmos conta de que existiu em Belo Horizonte, desconhecida por grande parte dos músicos belo-horizontinos, uma Escola Livre de Música, que conseguiu se manter de 1901 a 1923, determinamos como final do nosso período de estudo o ano de 1963, quando se inaugurava na cidade uma nova experiência de escola livre de música, a Fundação de Educação Artística. Esse período concentrou uma conjunção de encontros de gerações de músicos que possibilitou uma visão muito ampla da cidade. Queríamos mostrar o que aconteceu na cidade para que uma nova escola livre de música abrisse caminhos, 40 anos depois do fechamento da primeira. As fontes foram agrupadas a partir do começo do ensino de música em Belo Horizonte – livro de atas, cadernetas de anotações, livros manuscritos, fotos, recortes de jornais, composições do maestro Flores e críticas. Algumas perguntas foram feitas a essas fontes: “quem foi o maestro Flores?”, “de onde ele veio?”, “onde estudou?”, “quais foram e de onde vieram os professores da Escola Livre de Música?”. Quanto ao ensino

---

<sup>15</sup> MARROU, 1978, p.37.

<sup>16</sup> MARROU, 1978, p.82.

<sup>17</sup> SCHAFER, R. Murray, *A afinação do mundo*, 1997, p.73.

de piano não tínhamos muitos registros e percebemos, a partir desses questionamentos, que o início do ensino de piano em Belo Horizonte ocorreu tanto informalmente, por meio de professores particulares, quanto com um programa curricular bem definido, na Escola Livre de Música. “Qual era, então, esse programa?”, “como essa escola conseguiu sobreviver em uma cidade em construção?” e “como e onde se fazia música?”

Comecei, assim, a entender o que Marrou chama de uma “experiência de uma grandeza que nos aniquila, pois os homens de outrora que ela nos revela eram muitas vezes maiores que nós”.<sup>18</sup>

### **Acervo das escolas de música da UFMG e da UEMG**

Depois do acervo da família Flores, fomos às escolas de música da UFMG e da UEMG, para investigar, respectivamente, o Conservatório Mineiro de Música (1925-1962) e a Universidade Mineira de Arte (1954-1964). A direção da Escola de Música da UEMG abriu todas as portas – e arquivos – e permitiu que investigássemos tudo o que por ventura pudesse interessar. Já na Escola de Música da UFMG, tivemos acesso aos livros de matrícula de parte do período de nosso interesse, e esses livros eram selecionados e retirados do arquivo pela secretária. Não tive acesso aos arquivos. O empenho das bibliotecárias da Escola de Música da UFMG foi decisivo para localizar uma caixa que não se encontrava na biblioteca e que continha parte do acervo da pesquisadora Sandra Loureiro Reis. Com base nesse material, tivemos acesso a fontes que precisávamos para entrar minimamente em contato com um passado quase oculto, o do Conservatório Mineiro de Música.

### **O trabalho**

O trabalho se deu com grande variedade de fontes documentais e entrevistas. Utilizamos, ainda, a literatura como fonte das paisagens sonoras, de acordo com sugestões do próprio Schafer<sup>19</sup>. Destacou-se, por ter proporcionado uma abertura das percepções desse passado, no conto *O Piano*, de Aníbal Machado<sup>20</sup>. Poderíamos dizer

---

<sup>18</sup> MARROU, 1978, p.82.

<sup>19</sup> SHAFER, *A afinação do mundo*. UNESP, São Paulo, 1997, p.25.

<sup>20</sup> MACHADO, Aníbal. *A morte da porta-estandarte. Tati – a Garota e Outras Histórias*. José Olímpio Editora, 1965.

que esse foi o momento de afinar o olhar. A leitura do conto foi fundamental para revelar a função social do tocar piano:

a verdade que a ficção traz às vezes importa mais do que uma suposta “realidade”. Uma verdade que escapa, às vezes, à pesquisa histórica ou a outros tipos de pesquisa.<sup>21</sup>

Como possibilidade de apurar melhor o foco no ensino de piano, escolhemos dois métodos de piano e analisamos quais eram as prioridades selecionadas e trabalhadas no ensino desse instrumento.

Queríamos saber como e o que se ensinava nas aulas de piano, o que e onde se tocava, quem ensinava, quem aprendia, para quem e por que se tocava. Queríamos saber se tais ações se mantiveram sem alterações durante o período estudado. Queríamos um pouco da vivacidade do ensino de piano, um pouco das políticas referentes ao apoio ao ensino de música. Queríamos um pouco das forças que movimentavam esse “campo de ensino de piano”. Queríamos muito, mas só ao finalizar o trabalho pudemos avaliar.

Para querer tanto, a parceria com a minha orientadora, grande entendedora e amante do mundo musical, foi imprescindível:

para conhecer o seu objeto, o historiador deve possuir em sua cultura pessoal, na própria estrutura do seu espírito, as afinidades psicológicas que lhe permitirão imaginar, sentir, compreender os sentimentos, as idéias, o comportamento dos homens do passado com que virá a deparar nos documentos.<sup>22</sup>

Todas as fontes recolhidas, dados das entrevistas, matérias das revistas, livros de matrículas, programa de audições e concertos, livros e métodos de piano, discursos de diretores e paraninfos, programações de rádios e TV, tudo foi digitalizado e organizado em um banco de dados devidamente submetido a categorias determinadas ao longo de inúmeras e incansáveis leituras. Uma vez começada a esperada escrita do trabalho, foi tudo muito intenso e, mesmo durante o sonho, o trabalho se impôs.

Ao criarmos o maior número de relações que conseguimos, a escrita do trabalho final materializou parte dessa grande operação, sem desesperos e falsas coerências e guardando algumas contradições que o próprio passado, quando ainda presente, assim revelou.

---

<sup>21</sup> GALVÃO e LOPES, 2010, p.9 do cap.III.

<sup>22</sup> MARROU, 1978, p.82.

### **Organização do texto da tese**

O texto final foi dividido em duas partes: a primeira, “Belo Horizonte – uma comunidade acústica”, contém, a construção, a inauguração e o período pós-construção da capital; e a segunda, “Piano – uma sonoridade em expansão”, engloba o ensino e o estudo de piano na cidade.

A primeira parte foi dividida em seis capítulos, em que destacamos as paisagens sonoras que povoaram os ouvidos dos belo-horizontinos. O primeiro capítulo mostra como vivia o povo de Curral Del Rei e como a cidade começou a ser construída para receber a sede do governo da Província de Minas Gerais. O segundo apresenta as influências musicais que vieram de outros lugares com o povo que veio viver na capital. No terceiro capítulo, são mostrados os primeiros anos de Belo Horizonte ainda em construção e a vida nessa cidade. O quarto capítulo apresenta os espaços onde o público se concentrava para ouvir concertos e apresentações das orquestras de cinemas. O quinto traz a grande mudança tecnológica do mundo musical no começo do século: gravações, rádio e televisão. No sexto capítulo, último da primeira parte, foram apresentadas algumas instituições que procuravam organizar a vida musical dita culta, na cidade.

A segunda parte foi dividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo buscamos a formação do espaço social e o possível campo do ensino de piano. No segundo, tratamos da função social do ato de tocar piano, com base no conto *O Piano*, de Aníbal Machado. No terceiro capítulo estudamos as escolas de música que traziam um currículo de piano, quem foram os seus alunos e como se organizavam. Há, ainda, no capítulo três, um recorte de gênero. No quarto e último capítulo pesquisamos o que era ensinado nas aulas de piano, para tanto, analisamos dois métodos citados e usados pelos professores de piano na época estudada pela presente pesquisa.

A proposta de chegada para esse trabalho se fez no começo das minhas próprias buscas e experiências – buracos em pau oco.

## História de vida - D. Clara<sup>23</sup>



D. Clara - Foto de original sem data

### VIDA E FORMAÇÃO MÚSICAL

Minha formação foi a pior possível, a mais elementar possível, toda domiciliar, porque eu fui criada na fazenda. Mamãe morreu quando eu tinha 1 ano de idade, então, de Belo Horizonte – eu nasci aqui – fui para o Rio de Janeiro. Fui criada, inicialmente, por minha avó paterna, eu e meus irmãos mais velhos. Em 1921, minha irmã, com apenas 13 dias, ficou aqui em Belo Horizonte e foi criada pelos meus bisavós.

Eu sempre tive uma tendência para música. Eu me lembro do pianinho que, na infância, meu avô me deu. Esse avô era musicista dos pés à cabeça. Ele tocava qualquer instrumento, era impressionante! E me lembro da fisionomia dele por causa deste presente, um pianinho. Era o Vovô Manduca, o pai de mamãe, seu nome era Manoel da Costa Cruz.

Eu comecei a estudar com a minha tia (irmã da mamãe) que se casou com o meu pai. Ela era uma mulher muito inteligente mas tinha apenas uma noção elementar de música. Ela tocava piano e tudo, sabia divisão de compassos e essas coisas. Mas, de posição, nada, ninguém falava. Posição era a que eu tinha mesmo, natural.

---

<sup>23</sup> O nome completo de D. Clara é: Maria Clara Paes Leme Pinheiro Moreira.



A gente tocava todo dia, minha avó tocava a primeira balada de Chopin, aos 80 anos. Eu tocava muito a quatro mãos com uma prima que morava lá em casa, ela tinha ficado viúva e vovó dava asilo para ela. Ela sabia piano, principalmente essas músicas antigas de repertório francês, porque tudo lá era francês. A gente tocava muito! Eu vejo que a parte musical de todo esse tempo era bem fraca, mas era muito agradável reunir, principalmente reunir ali, numa irmandade.

Morei também na Fazenda do Pacau, uma estação antes de Bom Jardim, em Minas Gerais. Depois em Campinas, com minha avó paterna e meus irmãos, e também em Belo Horizonte, onde estudei no Barão do Rio Branco. Aqui, eu estudei piano por dois anos com o Sr. Fernando Coelho e também com a antiga professora de minha mãe, D. Mariquinha Gomes de Souza.

Daí eu fui para o colégio interno, com 11 anos. Estudei com uma professora muito boa, a D. Celeste, que foi aluna de um pianista do Rio de Janeiro. Era um desses músicos que fazia revisão de partituras, chamava-se Souza Lima. Ela me deu aulas de piano até os meus 17 anos – os seis anos durante os quais estive interna. Eu saí de lá com o programa de fazer exame final do conservatório, mas eu nem sei mais o que eu sabia fazer... eu sei que eu tocava nas festas e o pessoal gostava. Saí do colégio e vim passar férias aqui, em Belo Horizonte, com a minha irmã, aí vovô não deixou eu voltar para o Rio: “Não, você vai tirar seu diploma aqui no conservatório”. Eu fiquei estudando. Eu estava preparando o programa todinho com o Sr. Fernando e conheci meu marido. Eu cheguei em 1938 e em 39 já estava casada. Imagina! Eu ia fazer o exame quando eu fiquei noiva. Foi no ano de 1938 que eu passei aqui, saí do colégio e vim para cá, para passar as férias. Conheci o Augusto em outubro, fiquei noiva em dezembro e me casei em maio. Então de outubro para dezembro o que que eu fiz? Não fiz nada! Não fiz o exame nem nada. Teve essa bobagem de não fazer o exame.

Foi assim, e depois que me casei, não tive mais tempo... os filhos vieram e não tive mais tempo de estudar. Quando o meu caçula estava com 7 anos, em 1953, eu encontrei com o Sr. Fernando na rua e disse: “Sr. Fernando você quer me dar aula?”. Ele falou: “depende, se você tiver tempo de estudar.”. E eu disse: “ah, agora eu já tenho.”. Recomecei a estudar com ele.

Fiz também, nessa mesma época, aulas com o Mancini, que acabara de chegar da Itália. O Mancini era um amigo com quem, ao longo da vida, esclareci todas as dúvidas em relação às minhas aulas, aos problemas técnicos pianísticos e às interpretações.

Um ponto que eu avalio como muito importante e que moveu muitas das minhas buscas foi uma gravação de uma menina de 12 anos tocando o *Primeiro Concerto* de Chopin. Eu fiquei tão impressionada, alguma coisa tinha que ter nessa técnica desenvolvida na Europa que nós ainda não sabíamos aqui, entendeu? Porque como seria possível com 12 anos tocar um concerto de Chopin? Era justamente o concerto que eu estava estudando com o Sr. Fernando. Você sabe que os concertos de Chopin eram muito difíceis, porque eles trabalhavam mais o piano, a orquestra ficava em segundo plano e não era tão importante como para o Beethoven ou Haydn, por exemplo. De maneira que aquilo me impressionou muito e eu comecei, então, a me interessar por uma formação que permitisse um maior domínio técnico na performance. Com a ida da minha irmã para o Rio de Janeiro, os alunos dela passaram a fazer aulas de piano comigo e eu comecei a procurar novos caminhos para ensinar. Fui ao Rio, no Arani, na Avenida Nilo Peçanha, onde tinha uma casa de música muito boa, e comecei a pesquisar livros didáticos. E trouxe de lá o *Le Petit Clavier*, de Marthe Morhange Motchane que era professora de música do Conservatório de Paris.

Quando o Magnani chegou da Europa (1950), o S. Fernando passou uma turma dele para o Magnani. Acho que era Ernesta Gaetani, Ludmila Romanoff, eu e aquela menina Fauré, filha de um francês que morava aqui na Rua Paraíba com Rua Tomé de Souza, quase na esquina. Tive aulas de piano com ele e também aulas em conjunto. Ficávamos o dia inteiro na Universidade Mineira de Arte (1954). Levávamos café para ele e ficávamos o dia todo lá. Cada uma estudava uma peça maior do que a outra. Ele fazia muito exercício com a gente, dava, por exemplo, uma peça e mandava a gente para o fundo da sala para decorar aquilo enquanto as outras faziam a aula. Tinha uma outra turma também, quando eu comecei a fazer análise com o Magnani. Eu me lembro que nós analisamos a *Quarta Balada* de Chopin, acorde por acorde. Fizemos também um curso com ele na casa do Hiran Amarante, que era a análise do *Cravo Bem Temperado* inteirinho, 48 prelúdios e fugas, um por um. A Berenice<sup>24</sup> me pediu este trabalho para a Fundação e eu vou doar, mas eu queria passar a limpo porque meu rascunho está meio ruim na partitura. Eu queria ter tempo para passar para uma partitura nova. Foi uma coisa que me valeu muito, porque eu fiquei com muita segurança para tocar a fuga e tudo.

---

<sup>24</sup> Berenice Menegale, diretora da Fundação de Educação Artística.

Com o Arnaldo Estrela, com quem o Sr. Fernando combinava vindas regulares do Rio de Janeiro, também fiz aulas, mais ou menos nessa mesma época (1954). Com o Arnaldo Estrela eu fiz os concertos em *Dó Maior* e em *Mí Bemol para dois pianos e orquestra*, de Mozart, nós tocamos no Instituto de Educação, a Cassilda e eu, e o Magnani regeu. Também comecei a estudar o Concerto de Schumann. Eu me lembro que nas férias de dezembro eu ia para o Rio com os meninos, eles iam para praia e tudo, e eu ficava em casa estudando.

Isso tudo abriu para mim um mundo enorme, porque eu vinha do colégio interno, me casei, estava criando meus filhos e começando a me afastar um pouquinho para poder estudar, e abre esse mundo que eu nunca tinha ouvido falar no colégio. Era muita coisa para aprender. Porque em casa, a gente falava de música quase diariamente mesmo, mas ninguém falava como alguma coisa de conhecimento. Falava-se pelo bel-prazer, mas ninguém sabia, assim, profundamente. Eu fiquei, não digo com complexo de inferioridade, mas achando que eu não sabia era nada, coisa nenhuma. Então tudo o que eu pudesse pesquisar, refletir e estudar eu fazia. E não parei mais. A música para mim era Deus no céu e a música na terra, a vida inteira. Eu me alimentava dela. Eu tive até um namorado que brigou comigo porque dizia que eu punha a música primeiro que ele.

O Arnaldo Estrela tinha um som muito bonito, eu estudei uns dois anos com ele. Ele falava que o som mais bonito é o que vem do peito. Eu tinha um som lindo! Quem tem um toque muito bonito é a Celina<sup>25</sup>. Ela tem um toque dos meus, ela toca com o peito. A Maria da Penha, com quem eu tive também algumas aulas aqui – ela vinha do Rio e era professora da Mônica – elogiava muito o meu som. E era assim, com qualquer professor que viesse, mesmo que não se tratasse só do piano, eu tinha pelo menos uma aulinha. Hans Graff, também fiz aulas com ele todas as vezes que ele deu um curso aqui. Já nos anos 1980, fiz alguns cursos com o Koellreutter, por exemplo o curso de análise fenomenológica. Com o Paulo Sérgio Guimarães Álvares, fiz um estudo sobre Bélla Bartók, e assim foi... não parei mais de estudar. E com tudo quanto é pessoa que vinha aqui, fosse lá pianista ou não, mas relacionado à música eu fazia o curso, acompanhava.

O meu quinto dedo por exemplo, não sei se era o quinto ou se era o primeiro, não soltava e eu fiquei, nas férias de dezembro no Rio, pelejando com o dedo. Aí eu

---

<sup>25</sup> D. Clara se refere à pianista Celina Szrvinsk.

cheguei aqui e fui dar aula, fui tocar o *Segundo Estudo* de Chopin, que é todo cromático e trabalha muito esses dedos aqui (3°, 4° e 5°)<sup>26</sup>. O Arnaldo falou comigo: “Agora você soltou seu quinto dedo, né?”. Aí eu respondi: “É, né? À custa de que? Daquele calorão do Rio de Janeiro!”.

O Jacques Klein, quando veio dar umas aulas no Conservatório, disse “Aqui todo mundo tem o dedo polegar preso. É preciso trabalhar, não tem jeito! É muito difícil mesmo, tem de ter muita paciência e consciência.”. No momento em que você consegue entender, você solta, e essa consciência deve começar quando pequenino. Desde pequenas, as crianças podem trabalhar bem relaxadas. Isso depende de uma capacidade do professor de enxergar por dentro da mão da criança. Agora, eu procurei muitos livros. Eu tenho os *Princípios Racionais da Técnica Pianística*, de Alfred Cortot, eu tenho até aí para te mostrar. Tenho *Le piano* de Marguerite Longue, que foi uma das maiores professoras do Conservatório de Paris. Enfim, eu lia aquilo tudo e ficava imaginando, meditando e repetindo.

De todos esses professores e também de todo mundo que eu conhecia aqui que pudesse me ensinar eu aproveitava. Tinha, é claro, ideias minhas, mesmo de ficar observando o Arnaldo Estrela, por exemplo. Ele dava aula para a Corina Tompa, na FUMA, e durante as aulas dela eu ficava observando. Tirava de um e tirava de outro, sempre com a minha paixão. Eu acho que foi a minha paixão pela música que me fez, não sei... Meus professores gostavam de me ouvir e me incentivavam, de maneira que... eu acho que o principal é isso. O principal é o amor que a gente põe.

Eu acho o amor a coisa mais importante da vida. Tudo que você faz com amor faz bem feito, não é? A gente não deve se propor a fazer nada sem amor. Nunca, porque ele além de conduzir, você tem que conhecer para amar. Então, aí, abre um leque enorme de coisas para o conhecimento. O amor... você precisa conhecer para amar e tem um campo enorme para conhecer...

O Nelson Freire também, quando se hospedou em minha casa, falou que gostou muito do meu som. Enquanto ele estudava, eu ficava lá ouvindo e também toquei para ele *O Carnaval*, de Schumann, porque eu queria que ele me ouvisse. Ele não precisava dizer nada, mas comentou justamente do meu som. Eu estou falando porque toda a vida eu me entreguei, sabe? Acho que é a paixão mesmo pela música, me doar!

---

<sup>26</sup> Os pianistas reconhecem os dedos pelos números. O polegar é o 1°; o indicador, o 2°; o dedo médio, o 3°; o anular, o 4° dedo; e, finalmente o mínimo, como o 5° dedo.

Uma vez eu perguntei para Guiomar Novaes assim: “o que que a senhora faz que seus dedos não largam o teclado?”. “Felipe, meu professor, dizia que não se deve desperdiçar o som.”. Foi a resposta que ela me deu. Então, isso, para mostrar que o som é o principal, sempre o som. Às vezes, um pianista não é lá essas coisas de técnica, mas o som dele atrai a gente. Isso é da pessoa mesmo! Cada um!

Lembra da Susy Botelho? Eu estudei muito com ela. Eu fiz aula de formas e estilos com ela, quando eu retomei meus estudos, mais ou menos na mesma época em que o Magnani chegou e que comecei a ter aula com ele. Ela me levou para a Universidade Mineira de Arte. Eu dava aulas para um grupo de crianças e ela me orientava. Lembro que começávamos com aquele livrinho do Ernst Mahle<sup>27</sup>.

Eu não tenho diploma. Na hora que eu ia fazer o meu exame pelo conservatório, conheci o Augusto<sup>28</sup>, e ele quis ficar noivo logo. Larguei o piano e fui embora para o Rio. Fiz essa bobagem! Depois, quando precisei do diploma para ser contratada na UMA, o Magnani escreveu uma carta linda, de não sei quantas páginas, a meu respeito! Eu me lembro que ela começava assim: “nasci para tocar piano...”, depois eu fui lá agradecê-lo. Foi na década de 1950, eu acho. Eu pude fazer parte do corpo docente da UMA<sup>29</sup>, graças a essa carta do Magnani. A escola era ali na esquina da Rua Rio de Janeiro, onde tem uma lanchonete hoje – Rua Rio de Janeiro com Rua Goitacazes. Lá funcionava também a Sociedade Mineira de Cantores<sup>30</sup>. O Peri da Rocha França veio da ópera. Lá era uma companhia de óperas. O pessoal da ópera ensaiava de noite e as aulas eram durante o dia. Era uma escola, ou melhor uma universidade, a mesma de hoje. O diretor era o Sr. Fernando Coelho, ele foi fundador. A gente fazia também muita aula particular em grupos na casa do Sr. Fernando. A Ludmila, a Clotilde, a Ernesta, a Ilda Ermani, a Orsina Forain e o Hiran Amarante. Depois com o Arnaldo Estrela: eu, a Corina, a Cassilda e o Hiran. Foi nessa época que a Corina preparou um concerto mais moderno, a Cassilda e eu preparamos o concerto de Mozart para 2 pianos em Mi bemol. Nós duas preparamos também outro concerto para 2 pianos sem orquestra. Depois a Cassilda se casou e teve um nenenzinho. Pouco depois ela morreu num desastre de carro. Ela morreu bem nova.

---

<sup>27</sup> Trata-se do livro *Vamos Maninha*, coleção de músicas populares brasileiras, simples e com arranjos interessantes, organizadas por Ernest Mahle.

<sup>28</sup> Augusto Pinheiro Moreira, marido de D.Clara.

<sup>29</sup> Ver em anexo: resolução de formação da UMA.

<sup>30</sup> D.Clara se refere à Sociedade Coral de Belo Horizonte. Vide: capítulo VI da Primeira Parte.

Teve também o Jacques Klein. Saudoso Jacques Klein! Ele era o mestre do toque fraseado. Eu trabalhei com ele nas vezes em que ele vinha aqui, em Belo Horizonte, e dava aulas no Conservatório. Ele era o mestre dos fraseados – um som ligado e ao mesmo tempo diferente um do outro!

Eu sou muito curiosa. Toda vida me interessei, mesmo sem poder estudar no instrumento, interessava-me em estudar no livro. Ultimamente, esses dias, eu li um livro do Fisher no qual ele analisa as 32 Sonatas de Beethoven. É ótimo! Eu me apaixono por tudo. Eu gosto de História da Arte, eu gosto de música, eu gosto de pintura, eu gosto de arquitetura, então tudo me interessa! Então eu tenho livros de todos os tipos aí.

Eu gostava muito do Sr. Fernando, mas ele não dava explicações sobre a obra. A gente tocava e estava bom ou não estava, mais em relação a nota certa...a mim pelo menos. Então, eu me lembro que eu toquei todos os estudos de Chopin com ele, fiz os estudos de Liszt também. Nos estudos de Chopin, quando eu estudei o *Estudo Número 3*, por exemplo, quando eu acabei de tocar, ele disse assim: “Ah, mas também este aqui não tem problema.”. E riscou, já estava pronto! A marca dele era um “V” assim. Punha um “V” e, acabou, passava para frente. Você dizer que um estudo de Chopin não tem problema e passar, porque eu toquei o estudo inteiro? Sei lá de que jeito eu toquei? Hoje eu fico pensando. Meu deus, na certa eu toquei certo, sem errar – as notas certas. E pronto! Agora, qualquer estudo de Chopin é difícilíssimo, quando se toca como deve ser tocado. Eu acho a maior façanha! Eu acho um feito! Que é muito difícil, muito mesmo.

Quanto à técnica, nunca precisei de refazer o trabalho orientado pelo Sr. Fernando. Eu tive de conseguir mais coisas. E eu consegui, por exemplo, quando eu estudei com o Arnaldo Estrela. Ele dava aula de técnica para uma outra aluna, e eu assistia às aulas. Principalmente em relação à soltura do polegar; talvez eu não soubesse a importância que o polegar tem para soltura de todos os dedos. Se você prende o polegar, o segundo dedo está preso e o terceiro está preso. O terceiro tem ligação com o quarto, então o quarto fica preso também. O quarto tem ligação com o quinto e o primeiro tem ligação também com o quinto. Então, a mão fica toda presa, todos estão interligados.

Hoje, não toco mais... Outro dia fui tentar e meu dedo não fez nada, nem, movimento nenhum. Me deu uma paixão que eu levantei do piano e desisti. Meu Deus me tirou tudo.

## EDUCAÇÃO

Eu sou uma pessoa que foi muito, como se diz... esmerada demais. Muito cobrada! “Olha como que a Clara se porta na mesa, espia só como ela sabe comer direitinho”, então eu tinha de me sentar à mesa e comer, com muito cuidado, não podia botar o cotovelo na mesa...

Na minha carreira, isso tem a ver com todos os detalhes. Sempre me exigiram o melhor; mediocridade nunca! No colégio as freiras também tinham horror de mediocridade. Tinha uma delas que fazia tanta careta quando ela falava: *médiocre*. Ela falava assim e ficou esse horror em mim, do *médiocre*. Ai meu Deus do céu, é uma pândega! Então, tudo que é medíocre não serve, e, assim, exigi também.

Meus filhos falavam: “mamãe, você é exigente demais!”, “mas eu fui criada assim, mais ou menos não serve.”. E você saber encontrar, saber descobrir o que há de melhor nas coisas é muito valioso na vida, não é? É demais, não é? Você percebe o belo muito mais vezes!

### O COLÉGIO INTERNO E A VIDA DE UMA *ENFANT DU SACRÉ-COEUR*



Colégio Sacré-Coeur de Jésus, no Alto da Boa Vista, na Rua Ferreira de Almeida<sup>31</sup>

Antes do colégio interno, eu estudei aqui no Barão do Rio Branco. D. Olinda de Albuquerque foi minha professora, era muito bom. D. Nanhá Brandão, também. Eu morei dois anos aqui. Meu avô morava em frente ao grupo Barão do Rio Branco, na

<sup>31</sup> Disponível em: <<http://fotolog.terra.com.br/luizd:1706>>. Acesso em 06/05/2011.

esquina. Ele tinha uma casa para cima, a da esquina, e uma casa do lado, e nós morávamos na do meio

Eu fui interna no colégio porque o filho de um dono de um cartório importante, o Cartório Plínio Mendonça, ficava o dia inteiro em pé, na grade do Grupo<sup>32</sup>, olhando para mim, lá na minha casa. Eu devia ter uns dez anos de idade e ele ainda frequentava o Grupo Escolar. Um dia ele me deixou um bilhete, jogou lá na janela e minha tia pegou. Era um bilhete de amor, de namorado, você já pensou? Então foi colégio interno na certa. Eu ainda fiquei um ano sem saber se ficava aqui ou se ia estudar no Rio, até que meu pai escolheu o Colégio Sacré-Coeur de Jésus, no Rio de Janeiro.

Foi a melhor coisa que meu pai fez na vida, para mim, foi ter me levado para esse colégio. Era um colégio maravilhoso, muito bom em todos os sentidos. Você estudava de tudo. Eu gostava do colégio! Era fora de série! O Colégio Sacré-Coeur de Jésus era no Alto da Boa Vista, no Rio. Nessa época eu morava em Icaraí, numa rua em frente ao trampolim. Uma praia gostosíssima! Fiquei interna lá 6 anos, dos 11 aos 17 anos.

A casa matriz do colégio era em Roma, e Santa Madalena Sofia foi a fundadora do colégio. O nosso programa, o regulamento do colégio, era tirado dos jesuítas. Então a exigência e o rigor eram tirados dos jesuítas. O colégio tinha fama de ser o melhor colégio do Rio de Janeiro. A gente tinha uma rivalidade com o Colégio Sion. Diziam que o Colégio Sacré-Coeur formava moças para serem damas de salão, senhoras de salão, da sociedade, e o Colégio Sion ensinava para serem donas de casa. Tinha rivalidade, mas não era nada de ficar brigando um com o outro.

Quem se formava lá no colégio, a gente chamava de *enfant du Sacré-Coeur*. Em casa, por exemplo, os meninos criticavam: “deixa vovó, ela é uma *enfant du Sacré-Coeur*.”

*Enfant du Sacré-Coeur* tinha de ter uma conduta esmerada, não podia ter mediocridade, é a tal história. Para ser uma *enfant du Sacré-Coeur* você tinha que seguir um trajeto, um ritual que consistia em primeiro, conseguir uma medalha de São Luiz como primeira condecoração, a elementar – era para as meninas que saíam do *petit pensionat*. O *petit pensionat* era para garotas de 9, 10, 11 anos, por aí, e o *grand pensionat* para as mais velhas. Eu entrei no *petit pensionat*, passei lá um ou dois meses

---

<sup>32</sup> Acreditamos que seja a grade do portão do Grupo Escolar Barão do Rio Branco, cujo portão dava para a esquina entre as ruas Tomé de Souza e Rio Grande do Norte, do lado oposto à casa dos avós de D. Clara.



e eles me puseram no *grand pensionat*. E ali tinha a medalha de São Luis, a ordem então era esta: a “medalha de anjo”, depois a medalha de “aspirante de filha de Maria” e por último a de “filha de Maria”. Eram etapas pelas quais se tinha que passar, e isso significava que você tinha de se esmerar, aperfeiçoar espiritualmente. Havia um livro, *A mulher forte do evangelho*<sup>33</sup>, que eu li até depois que eu saí do colégio. É um livro formidável, que me valeu muito. No livro tem a explicação de como você deve ter posse de todas as vicissitudes da vida. No colégio, uma vez, a freira que arrumava a sala em formato de teatro para a gente me chamou para ajudá-la. Foi um fim de ano em que todas as minhas colegas ganharam a medalha de filha de Maria, e eu não. Não ganhei porque estive doente com uma crise de apêndice e, durante todo o primeiro semestre, faltei às aulas, assim, não tive o tempo suficiente para conseguir a medalha. A freira, então, me chamou para ajudá-la a arrumar a sala em que minhas colegas receberiam a medalha. A cada cadeira que ela colocava num lugar diferente, ela me dava e eu tinha de levar para lá. Nisso, dava um sorriso, espichava o braço assim com a cadeira, e fazia uma reverência para mim. Eu tinha de dar esse mesmo sorriso para ela. Eu estava aborrecida, porque não iria ganhar a minha medalha. Então, eu tinha de dar também, contra a minha vontade, mas eu tinha de dar, o tal do sorriso, e por aí foi. Contrariando, sabe? Exercício para você se contrariar e saber receber as vicissitudes com calma, pelo menos não atirando contra as coisas todas como normalmente a gente faz: contrariou, joga tudo para o ar, não é? E por aí vai, como um aperfeiçoamento da gente, gradativamente. Hoje eu vejo que está valendo para mim, mais agora do que lá no colégio. Muito mais!

---

<sup>33</sup> D. Clara não tinha muita certeza sobre o nome desse livro, mas decidi deixar como foi lembrado por ela.



Turma do Colégio Sacré-Couer de Jésus. D. Clara está em pé no banco, a 1ª da direita.

As freiras tomavam conta da gente de uma maneira muito maternal, muito amiga, e éramos tratadas como irmãs mesmo. Ninguém podia usar um anel, usar um brinco, todo mundo de cara lavada. Ninguém sabia quem era rico, quem era pobre, quem era remediado, nada, nada! Todo mundo era igual, sabe? Tinha esse espírito de irmandade. Elas vistoriavam particularmente cada aluna todo mês. Havia a superiora; quando a gente quando passava perto dela tinha de fazer, para ela, uma mesura, abaixar, ajoelhar assim, para trás. Depois havia a mestra-geral, esta cuidava mais da parte espiritual e religiosa; como você rezava, como recebia os sermões do padre, como interpretava alguma parte do evangelho. A mestra geral cuidava da parte prática, a vida prática da menina no colégio: se ela gostava das colegas, se ela estava bem no recreio, se estava satisfeita na aula, quais parentes ela tinha em casa, com quem morava, enfim, a vida fora e dentro do colégio. E mais: qual era a maior amiga no colégio, de quem gostava, de quem não gostava, de que freira gostava mais, qual a matéria de estudo que gostava. Elas conheciam a gente de alto a baixo. Já pensou, 200 meninas passarem todo mês, pelo gabinete das duas, da mestra superiora e da mestra geral também. E a gente tinha uma amizade muito grande entre a turma e as freiras. Elas tratavam a gente não como professora, assim com aquela rispidez, mas com camaradagem, bondade, paciência e tudo mais.

Você não podia conversar hora nenhuma no colégio: nem no refeitório, nem na sala de estudos, nem na aula, nada, nada, só no recreio que podia. Porém, se você

quisesse ter nota baixa, podia conversar. Muitas vezes, tinha uma freira em cada canto do colégio para poder observar as filas das alunas. Ninguém podia conversar na fila, mas eu, quando passava na frente da freira, virava para trás e falava com a minha colega. Ela me marcava e de noite, quando chegava na hora da oração da noite, ela lia quem tinha sido marcada no colégio: “Maria Clara, marcada a tantas horas, em tal lugar assim, assim...número 22”. Esse número 22 me persegue ao longo da vida.

Tinha uma sala de estudos imensa, onde o colégio todo se reunia para poder estudar, antes de ir para a aula. No fundo da sala tinha um retrato da *Mater Admirabilis*, Nossa Senhora quando mocinha, uma imagem linda! Vou ver se eu tenho, eu devo ter uma foto dela. Saete deve ter. Ela era a nossa provedora. As orações da manhã, todas, eram feitas ali, o colégio inteiro junto. As da noite também! Depois dali a gente ia para o dormitório, à noite, ou então para o refeitório, de manhã. No entanto, era um colégio em que o rigor não era um rigor assim, vamos dizer, moldado rigidamente, havia uma compreensão. Nessa sala grande a gente tinha aula de caligrafia: punha um metrônomo no meio da sala e ficava batendo enquanto a gente ficava escrevendo. “AAA”... Primeiro fazia um traço assim só<sup>34</sup> e o som do metrônomo, “teco – teco – teco – teço”, para você pegar esse jeito de escrever para o lado de cá. As letras todas eram quase iguais, depois é que tomavam personalidade.

Nessa mesma sala, depois da oração da manhã, nós fazíamos meditação. Todo dia tinha meditação. Era uma coisa que as pessoas tinham medo de fazer, mas a gente acostumou com aquilo. Todo dia você tinha de tomar uma resolução, depois da oração da manhã, e tomava uma resolução para aquele dia: “hoje eu vou me sentar direito na aula de história”, por exemplo. Então você tinha de botar a mão para trás, assim, enquanto escutava a aula, tinha uma postura correta, entendeu? Amanhã o que que eu vou fazer? É hoje, sempre hoje, porque se tomava a resolução de manhã. Então hoje eu vou... não vou falar no refeitório, que era proibido falar no refeitório, e a gente falava escondido. Então hoje eu não vou falar no refeitório. Hoje eu vou andar assim, assim. Enfim, todo dia você tomava uma resolução para melhorar, para você subir espiritualmente. Então eles tomavam muito conta do seu espírito, da sua alma, sabe? E, assim, éramos muitíssimo vigiadas, individualmente.

Todo mundo andava de braços para trás, numa postura bem certa, ereta no ombro e tudo. Me valeu pouco essa postura, com os estudos do piano, hoje eu estou com muita dor na coluna. Ali, naquela sala, a gente ficava uma hora para preparar as

---

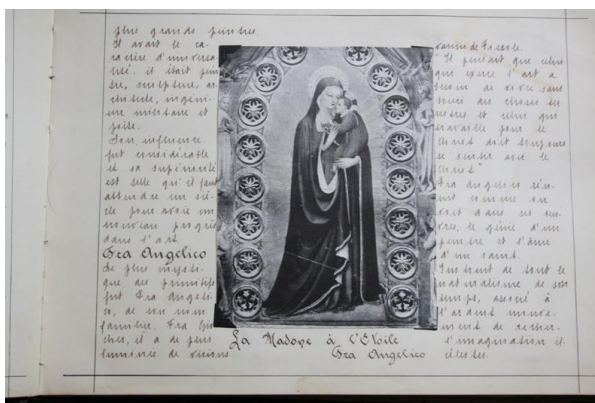
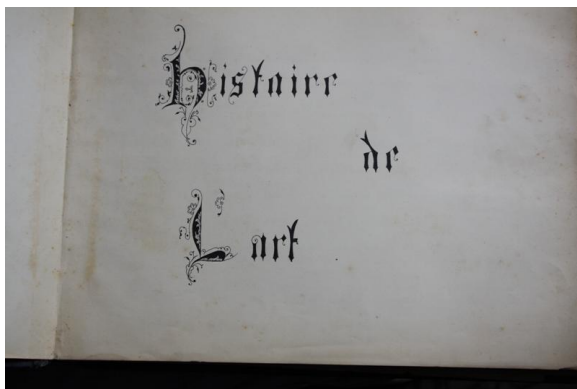
<sup>34</sup> D.Clara faz o gesto com a mão.

lições todas, e depois cada uma ia embora para a sua classe. Fazia um cumprimento na frente da classe, ia embora e tinha uma hora e meia de aula. Nessa uma hora e meia, a professora tomava a lição de cada uma.

Nós tínhamos retiro todo ano. O Mosteiro dos Beneditinos era em frente ao colégio, e os retiros eram feitos pelos padres de lá. O capelão era do mosteiro. Muita música! Tinha também a festa da mestra-geral, quando era representada alguma peça do repertório do teatro francês. Nos dias de festa tocava-se muita música. Vinham, muitas vezes, alunas antigas que já tinham saído do colégio e que tinham vestidos de baile, um guarda-roupa já mais ou menos preparado, e ensaiavam e representavam junto com a gente no colégio. Fazia parte do calendário do colégio. Então tinha todo um repertório do classicismo francês que era o quê? Racine, Corneille e Molière, por exemplo, foram representados muitas vezes lá. O ano inteiro, ficavam decorando aquilo. Não é brincado você representar aquilo tudo de cor! A apresentação era um dia de festa, e todas ficavam até mais tarde da noite. A gente sentava na sala de estudos toda arrumada para o teatro, e as meninas representavam para a gente, era uma festa! Só teatro francês! Eu tenho essas peças aí. Na verdade eram dois dias de festa em que a gente queria dar vazão à liberdade, porque você ficava sem falar o ano inteiro, não podia falar em lugar nenhum, só na hora do recreio, um pouquinho.

Todo mundo dizia “ah, colégio interno tem muito lesbianismo”. De jeito nenhum! Lá era tudo muito sério. No dormitório, era absolutamente proibido você dizer um “A”. Se você dissesse “A”, você perdia nota. Ninguém podia dizer nada, nada, nem abrir a boca para nada. Só podiam ter liberdade de conversar as meninas aparentadas, de noite na hora do recreio.

No colégio você estudava lógica, filosofia – três anos de Lógica e Filosofia. Todo dia tinha aula de Religião, além de História Geral, principalmente História da França. História do Brasil não era muito não, mas História da França era todo dia. Tinha também Desenho, Pintura, Piano, Alemão e Inglês. Eram aulas particulares para quem quisesse, entendeu? Então englobava muita coisa... culinária, aprender a cozinhar também, História da Arte... eu tenho um caderno aqui de História da Arte...



Caderno de História da Arte, feito aos domingos, no último ano, quando não aconteciam as visitas das famílias.

As gravuras do caderno de História da Arte vinham da Europa para as alunas. Quando a gente chegava em março no colégio, já tinha em cima da carteira uma pilha de reproduções. As outras a gente achava em revistas, procurava e tirava.

Agora o francês era o corrente, o tempo todo, até no recreio. De noite, no recreio da noite, a gente cantava uma porção de músicas do folclore francês. Abria a roda cantando, e a gente adorava, porque era uma hora da gente se expandir um pouco. As musiquinhas eram umas gracinhas, eu tenho uns livros aqui.

Só uma vez por mês que a gente ia em casa. Ia no sábado e voltava na segunda. Tinha um bonde especial que pegava a gente lá na porta daquela Rua Ferreira de Almeida, no fim da linha do bonde, lá encima do Alto da Boa Vista.

Quando o colégio veio para cá, em Belo Horizonte, eu fui receber as freiras. Você sabe que as minhas filhas foram as primeiras alunas matriculadas no Colégio Sacré-Coeur daqui? Começou lá na Av. Tocantins<sup>35</sup>, onde é o restaurante Monjolo. Salete e Mônica foram as primeiras alunas matriculadas. A Salete tem até hoje guardado um cartãozinho de dia das mães, escrito quantas “Ave Marias”, quanto sacrifício,

<sup>35</sup> Hoje, Av. Assis Chateaubriand

quantas jaculatórias ela escreveu para mim para preparar o dia das mães. Foi o presente que ela me deu no dia das mães, o cartãozinho e todos esses escritos. Ela e a Mônica, porque elas estavam frequentando lá também. Mas elas não tiveram tempo, porque ficaram pouco. Tem Colégio Sacré-Coeur pelo mundo inteiro. A Mônica, quando foi para a Europa, se hospedou no Colégio Sacré-Coeur de lá.

Foi só nessa época, quando minhas filhas estudaram aqui no Sacré-Coeur, que eu recebi minha medalha de “filha de Maria”, a quarta medalha que possibilitava ser reconhecida pela congregação como “*enfant du Sacré-Coeur*”. Mas enfim, eu tenho até hoje cartas das freiras para mim. Elas tomavam parte de tudo, em toda a minha vida, e eu tenho muita saudade. É um tempo que na hora a gente não dá o valor necessário, mas depois a gente vê que marcou muito, me valeu muito e está valendo até hoje. Eu acho isso importante.

Meu pai também fazia um ato de presença muito importante e as freiras eram doidas com ele. “Seu pai, seu pai é um homem finíssimo!”, elas falavam.

Um dia eu vou procurar uma oraçãozinha que elas davam para a gente quando saía do colégio, eu vou ler para você, está guardada aí numa gaveta, eu tenho que procurar. Como é bonita!

Havia muitas meninas, muitas colegas, que se lembram do colégio sem saudade, não tinham uma lembrança boa assim, sabe? Queriam era sair, o tempo todo. Muitas meninas eram contra. Menina mimada, enfim, não sei. Eu nunca reclamei, não. Quando chegava em casa, todo mundo queria saber as novidades, como é que eram as aulas, como é que não eram, o que se fazia, o que não se fazia, enfim ... eu tinha muita saudade de meu pai! Ele vivia viajando, porque era engenheiro, na época da construção das estradas Oeste de Minas. Mas eu não tinha saudade de ficar chorando feito outras meninas lá. Eu tinha uma vida muito rígida em casa, minha avó era muito severa comigo, ela já estava com mais de 70 anos quando pegou a gente para criar – eu e meus irmãos. Era uma casa cheia de homens, porque havia meus irmãos e meus primos, que vinham de Campinas e de São Paulo para estudar lá no Rio. Tinha um que era lindo, era militar, e eu era apaixonada por ele. Coitado, já morreu. Charlaut era um rapaz lindo e ótimo. Ótimo filho, ótimo irmão, tudo dele era perfeito, nunca vi! E de noite, na hora do jantar, a mesa era cheia de homem! A governanta – prima nossa que tomava conta da casa e que vovó recebeu em casa depois que ela ficou viúva – tinha um filho e ele jantava lá em casa todo dia, antes de ir embora lá para a pensão onde ele morava.

Eu acho até que era um colégio que não era quadrado demais! Tem muita coisa que ele era até aberto, não sabe? As freiras tinham muito contato com as famílias das alunas e eram pessoas muito finas; todas de famílias nobres na França. O Sacré-Coeur educava para o salão, para a aristocracia, tudo o que era de bom tom, eles ensinavam. Na Europa, os reis da Bélgica frequentaram o Colégio; as freiras sempre falavam isso, no Japão também. Em qualquer hora do dia, onde você estivesse, todas as coisas de salão eram usadas lá: luvas nos dias de festas, cotovelo não podia colocar na mesa... Mas, depois que eu saí que eu dei mais valor ao colégio, porque eu usei tudo que eu recebi lá. Como me valeu, para vida! Os ensinamentos que eu tive lá, na hora não tive a dimensão exata, mas depois a vida que me fez ver. Esse curso de História da Arte que eu fiz lá, por exemplo, me valeu tanto que eu dei aula de História da Arte, naturalmente tive de estudar mais, mas a base ficou muito forte.

#### CONCEPÇÕES SOBRE EDUCAÇÃO MUSICAL E SUA PRÁTICA DE PROFESSORA DE PIANO

O trabalho de percepção da interpretação, das escolhas com relação à sua interpretação não está só relacionado àquela música ali, ou àquela nota, àquela ação ali, não. Eu acho que isso envolve muita coisa espiritual, e filosófica, porque você acostuma um aluno a procurar a perfeição, a procurar o melhor, a procurar o mais bonito, a procurar o belo; enfim, procurar nas coisas que nos cercam uma certa exigência, uma certa perfeição. E claro, não é fazendo ali, de qualquer maneira. Então eu sempre procurei por esse lado. Uma vez, eu encontrei na rua com os pais de um aluno que não fazia mais aula e eu perguntei: “Como vai? O fulano continua estudando?”, “Ele não estuda, mas escuta muita música, Clara. Você o ensinou a escutar música. Ele escuta música todo dia.”. Nem todo mundo vai ser pianista, mas que a música faça parte da vida dessas crianças, isso aí eu sempre procurei uma maneira de ensinar.

Outra coisa em que eu pensei muito na época foi como começar o ensino de piano, as peças a dar para cada aluno, para quando chegar na adolescência já estar adiantado de certa forma, tocando realmente alguma coisa. A adolescência é uma fase difícil, então se ele não estiver já enriquecido com a própria música, ele larga. E também vêm outras influências de fora que são muito fortes: o namoro, as festas, as roupas bonitas, passeios no shopping, enfim gastar o tempo com esses negócios todos. Então se o piano não estiver muito forte na vida dele, ele larga e não faz mais nada. Por

isso, um professor de piano quando começa com um aluno tem que pensar nisso também. Tem de dar um jeito de o aluno progredir, para ele poder já ter se enriquecido o suficiente até a adolescência e se orgulhar daquilo. A música tem que fazer parte da vida.

Entre quinhentos alunos que você teve, se você tira um já é uma grande coisa. Um vai ser pianista, outro vai ser engenheiro, outro vai ser pintor, mas vão conhecer música. Então para cada um você tem que dar uma música diferente. Não digo em matéria de posição, isso aí não; mas em matéria de partituras diferentes, sim. Não dar tudo igual, mas um programa mais ou menos parecido. Por isso é que eu digo a você que o aluno ensina mais o professor. Ele é que vai me movimentar, não é?

A criança, por exemplo, antes de começar no piano, ela faz a iniciação musical, normalmente tem o curso de iniciação musical, não é? Mas geralmente não é suficiente para começar o piano. Eu acho que tem que burilar um pouquinho, aprimorar essa iniciação para então começar no instrumento. O professor de iniciação devia saber quais são os problemas pianísticos, primeiro, para depois usar essa informação na musicalização infantil, já pensando o que vem na frente. E não deve só ensinar coisas para a criança: andar, marchar, bater palma, cantar, essas coisas todas. Isso adianta, mas não diretamente ao que vai ser preciso. Eu acho muito importante, ele saber que vai precisar do polegar solto, por exemplo, que ele vai precisar de peso no quinto dedo para mão se manter, tudo isso ele já vai visando o caminho para chegar aí.

Por exemplo, eu estou falando sobre o período antes da criança estudar o piano. É preciso mostrar o piano para ela, fazer com que ela conheça o instrumento que ela vai tocar. Se for um piano de cauda, melhor! Mas, mostrar o teclado, mostrar as cordas, mostrar como funciona e dizer que o piano é um amigo que ela está conquistando, hoje, para sua vida<sup>36</sup>. Ele vai te servir em todos os momentos alegres e tristes. O que você doar ele vai responder, vai te dar em troca, só coisa boa! Então, a criança examina o teclado como é que faz o som, põe o pedal... é o primeiro contato com o instrumento dela.

No segundo contato, você vai dar, por exemplo, uma frase musical. A primeira frase que você vai dar para uma criança, vamos dizer, quatro compassos, você vai usar o quê? Vai usar as figurinhas. Então você pode pedir para a criança fazer essa frase. Você pode começar com uma criança de seis anos. Você dá duas figurinhas, uma mínima e duas semínimas e manda a criança fazer uma musiquinha com aquilo. Ela pode fazer:

---

<sup>36</sup> Grande emoção e choro.



“lá, lá”<sup>37</sup>, só isso. “Lá, lá, lá”, qualquer coisinha assim, mas ela deve sentir que a altura do som subiu ou desceu.

Por falar em “subir”, o mais importante no piano são os movimentos. Estudar os movimentos primeiro. A criança tem que ter a noção de que vai ter movimento ascendente e descendente. As duas mãos sobem, as duas mãos descem ou então as duas mãos podem fazer assim<sup>38</sup> e podem fazer assim. São sempre dois movimentos.

Esses movimentos também são importantíssimos para tocar um pedacinho. Em uma mudança de posição é aquela dificuldade de ligar essa daqui (e faz um gesto com a mão esquerda) e soltar essa daqui (mostra como é que faz *c/* a outra mão), por exemplo. Ou então, ao contrário, soltar aqui e ligar essa daqui. Nós temos então: o contato com o instrumento, o movimento, as figurinhas que vão dar o ritmo, notinha pontuada, pausa, tudo isso pode aparecer na primeira lição. Eu estou falando isso para mostrar que eu quero chegar a um ponto em que, antes da criança botar a mão no piano, ela vai ter noção de uma porção de coisas que acontecem ali naquele papel. Ela vai conhecer, por exemplo ... me fugiu agora.

Eu posso, numa frase, ter uma pausa, ter um pontinho e ter um *staccato*. Ah!, estou falando em som. Então a coisa mais importante do instrumento, da música, o elemento mais importante da música, é o som, naturalmente.

Então qual a finalidade nossa? É tirar um som bonito. Esse som, para sair bonito, tem várias maneiras: você vai tirá-lo ele com a pontinha do dedo, se você mexer assim diferente vai sair um som diferente. Você pode mostrar que o som pode ser assim, o som pode ser assim. O som pode ser leve, profundo, alegre, mais triste, longo, rápido, dependendo da maneira com que você fere a tecla. Pode ser assim... o som pode ser assim<sup>39</sup>. Pode ser tirado com essa parte toda aqui, pode ser tirado com esse lado aqui, arrebatado. Então nós vamos exemplificar: esse aqui é um som alegre, esse aqui é um som doce, esse aqui é um som triste. Abaixa devagarinho e sai pianinho, pianinho... e se eu fizer assim com o braço, ele sai forte. Larga essa mãozinha lá e larga o braço, ele sai cheio, sai gordinho. Tem vários adjetivos. Quanto mais adjetivos você achar, melhor. A minha intenção é mostrar para a criança que não tem nada mecânico. Tudo é tirado daqui do peito, do coração.

---

<sup>37</sup> Sol, lá, com calma e depois como uma apojatura. Uma mínima e duas semínimas. Todos os exemplos são dados com uma mão sobre a outra tocando como se a mão debaixo fosse o teclado do piano.

<sup>38</sup> Aqui, D.Clara faz um cruzamento de mãos e depois abre – movimentos contrários.

<sup>39</sup> Faz um gesto com a mão.

Então, o que eu quero? Eu quero que a criança encontre naquela frase ali, de quatro compassos, um pedaço dela que ela pôs ali, porque ela pôs um bocado dela. Ela deve enxergar, tocar, ver se está bonito, e aquilo deve se tornar como uma possessão dela. Então, o que a gente dá da gente a gente tem ciúmes, a gente fica egoísta. Aquela é minha, eu pus aquele esforço nela, eu pensei muito para fazer isso aqui. Eu tive uma aluna que durante sua aula, entrava gente pela porta da sala, mas ela nem levantava os olhos do piano – uma menina pequena. Ela prestava atenção na lição. Um dia ela estava tocando não sei o que e disse assim: “e essa nota aqui, D.Clara, como é que eu toco?”. Isso é pergunta para uma criança? Eu achei aquilo tão lindo! “Essa nota aqui como é que eu toco?”, quer dizer que ela estava pensando no som antes de tocar! Eu gravo isso como resultado das minhas aulas, sabe? Tem também um outro menino, que estava tocando numa audição – ele é filho de uma família muito boa daqui de Belo Horizonte, gente muito fina – ele estava tocando uma pecinha de Schumann – acho que a primeira pecinha do *Álbum da Juventude*, se não me engano. Quando ele chegou no final, que tinha uma terminação feminina, – eu tinha insistido com ele para fazer a leveza do som – ele fez, mas não saiu tão bonito como ele já havia conseguido anteriormente. Ele fez uma careta assim lá do piano, lá em cima do palco, ele fez para mim, como quem diz: “não saiu bom!”. Foi outro, eu falei assim: “Meu Deus, está vendo?” Qual a criança pensa numa coisa dessas? E que tem que fazer aquilo na hora, e está se doando ali. Então são coisas que são tão gratificantes para a gente, e fazem um bem!

Há o trabalho de compreensão do que está escrito lá na música. Eu vou por ali, uma frasezinha com uma ligadura, com uma pausa, pode botar uma nota pontuada....e ... por enquanto vamos ver isso. E fazer a criança olhar na frase e perceber. Vou ver se tem tudo isso lá na pecinha que ela vai tocar. Para ela começar a entender o que está escrito lá. Não é só notinha, notinha e pronto. E, à medida que ele for inventando, a gente vai usando mais sinais, sinais de expressão.

Bom, agora, antes de a criança começar a colocação da mão no piano, temos o trabalho sobre a mão e os dedos. Então vou começar: a falange aqui (segurando a ponta do dedo), para a criança sentir como a mão dela é feita: a falangeta, a falange, o polegar... a mãozinha como se tivesse segurando uma maçã<sup>40</sup>. Descansa a mão aqui, relaxa, faz um movimento, ginástica também, deixa o braço cair, essas já conhecidas e

---

<sup>40</sup> Toda a fala é tomada pelos gestos, com muita calma, como se estivesse ensinando uma criança.

movimento de pulsos, movimentos de cotovelos – para fazer um *sforzato* –, movimentos de ombros, para não levantar o ombro. Enfim, tomar consciência de que tudo isso vai entrar no toque do piano. Movimento de largar o braço e a mão em cima do teclado, até a criança saber se atirar sobre o teclado, para abraçar o piano. Ela e o piano é que vão tocar. A aula tem que ser variada, muito variada. Meia hora de aula é muita coisa se você não souber... o aluno fica cansado se você não souber dividir. Pode fazer com exercício, por exemplo, de jogar o peso no piano, com sono, com preguiça, fechando os olhos e deixando cair a mão, mas que ela sinta que está se entregando para o piano. Deve-se olhar para os dedinhos e ver se todos caem juntos sem deixar nenhum no ar; às vezes a gente joga a mão assim e deixa algum dedo para cima, ou todos os dedos. Geralmente, se a criança tem medo de se atirar e estragar o piano, é porque em casa os pais falam “não põe a mão no piano que estraga”. Nessa hora ela tem de se largar mesmo, porque o peso do som, como dizia o Arnaldo Estrela, vem do peito. Tudo isso, e também exercício no piano, um pouquinho de cada coisa.

Primeiro é isso aqui, essa parte da mão, o arco debaixo da mão, que cai. A base da mão cai junto com os dedos. Isso ela pode fazer em casa em cima de uma almofada, e quem não tiver piano pode fazer encima de um travesseiro ou almofada. O negócio é sentir e largar, não ter nenhum medo, nada, nada. Entregar-se completamente. Isso você percebe na criança, pelo seu tônus e sua expressão do rosto: se ela faz tensa, se está retraída, se segura na hora de cair com a mão, com medo. Tem de estar inteiramente entregue. Isso depende muito de o professor já ter uma base de experiência. Isso é importante. Quando você descansa aqui, a mão está colocada.

Você vai dando a coisa naturalmente. O importante é não abaixar a articulação dos dedos com a mão, na arcada. O professor precisa verificar se a criança está inteira, não é só a mão. Depois que a criança consegue relaxar as duas mãos, – não só no centro do piano, mas em toda a extensão; mãozinhas cruzadas, com todos os movimentos, só uma mão relaxada, – aí vamos colocar dedo por dedo. Você começa com o segundo dedo. O polegar nós vamos deixar de fora, para depois tratar dele. O primeiro dedo que nós vamos jogar é o segundo dedo. Você tem que prestar atenção na mão da criança, colocar a sua mão embaixo da dela para sentir se está relaxada e ver se está totalmente largada, mostrando para ela. Deve-se deixar a mão cair só com o segundo dedo, ele é que vai sustentar. O ponto principal, nefrálgico, da coisa é a arcada. A arcada tem que ficar sempre assim (mostrando, na sua mão, uma arcada redonda e para cima) o tempo todo. O suporte aqui. Você pode empurrar aqui que não abaixa. O dedo está sustentando

aqui, não está apertando. É diferente. Espremer a nota é uma coisa, largar o peso encima é outra. Olha, o pulso está completamente largado, só tem peso aqui, único apoio. Isso o professor tem que saber distinguir muito bem. Depois desse dedo vem o terceiro, que é a mesma coisa. Quando esses dois dedos tocarem bem, você pode tocar ligado. O peso que está aqui, a criança vai fazer ele passar para cá. Então é só afundar aqui<sup>41</sup>, é como se ela estivesse descendo um degrau da escada. Caiu, abaixou, caiu. Isso é um trabalho que precisa de muita paciência do professor. Pode parecer que está aborrecendo o aluno, porque é uma coisa mais árida. Você pode bater um ritmo e voltar aqui, não se deve ficar numa mesma coisa por muito tempo.

Depois o aluno faz o mesmo processo com o quarto dedo. Deixa o terceiro, o quarto, o terceiro, o quarto... se eles estão caindo, o ligado é a mesma coisa. Você pode dar um exerciciozinho só com esses três dedos. Desses de progressão: dó, ré, mi, ré, mi fá, mi, ré, dó...

Depois o quinto dedo, porque o dedo mais forte da mão é o polegar. Depois dele é esse aqui (indicador), mas há opiniões diferentes. Se é o segundo ou o terceiro. O mais fraco é o quarto dedo. Chopin muitas vezes punha uma nota especial para o quarto dedo, porque dizia que ele era mais fraco. Esse dedo aqui é muito preso ao terceiro. Se você prende o polegar, você prende a mão inteirinha, porque o polegar está ligado com esses dedos aqui, aqui embaixo. Estão todos interligados, por causa do polegar. Aí você pode dar uma porção de exercícios para esses dedos. Instintivamente, quando você tocar aqui, se você toca com a arcada certa assim, o polegar apóia aqui e você não esquece nunca mais. Fica naturalmente o dedo redondo e a arcada aqui. Oitava: depois você vai tocar a oitava também com a arcada alta. Agora, o olho do professor tem que estar o tempo todo grudado ali, a atenção. O professor tem que saber como isso funciona, porque se não, não vai exigir. O descanso é que dá essa posição. Se está mole, está errado, deve cair firme. Encostou na tecla e descansa, o descanso é que dá essa posição aqui. Quando a criança está totalmente relaxada, o dedo cai na posição, mas não é o dedo relaxado. Então, para ela se largar é que o professor tem que saber como é.

O opus 39 do Kabalevsky é para criança, sabe? É um livrinho muito especial. A primeira lição dele por exemplo é justamente isso que eu estava falando. Três dedos, esses três dedos aqui que tocam. Mi, ré, mi, dó, ré, dó, ré / mi, ré, mi, dó, ré, / mi, ré, mi, dó, ré, dó, ré / mi, ré, mi, ré, dó. Então, só esses três. Tem o movimento de subir: mi, ré, mi, dó, ré, dó, ré / mi, ré, mi, dó, ré / mi, ré, mi, ré, dó. E tem o movimento de descer só.

---

<sup>41</sup> O dedo sobre a tecla.

Sabe o livro, que eu mais usei foi o *Mikrokosmos*. O *Mikrokosmos* já começa com escrita, movimentos paralelos, movimentos contrários, síncopa, imitação; isso já é uma coisa mais difícil. Mas, quando a criança já está com um começo bom, o *Le Petit Clavier*, por exemplo, aquele livro de técnica, ensina bem do principinho. Ah, no *Mikrokosmos*, a 1ª lição dó, ré, mi, fá, mi, ré, dó, vai até o fá, então sobe até o fá e desce. Depois tem uma respiração – tem uma pausa –, vai ao sol e vai ao dó, desce para o dó. Esse movimento tem que ser enxergado na mesma hora em que a criança começa a ler. A minha intenção é fazer a criança decorar antes de tocar, antes de ela tocar o piano. Deve-se entender o que se vai tocar e de que jeito aquela pecinha foi feita. Isso abrange toda uma parte intelectual. E essa parte intelectual é muito importante para você compreender e decorar. Porque as memórias são várias. Existe a memória analítica, que é da inteligência, que é essa que estou falando. Você prepara a criança para ver os movimentos e os valores das notas, para ela perceber o ritmo, as pausas, a anacruse. Existe a memória visual, que a gente pensa que não existe, mas que existe muito. Ela serve para você entender o formato que os intervalos estão fazendo no piano, com os dedos. Existe a memória automática, essa com a qual você lembra o caminho da mão. Existe também a memória auditiva. São várias memórias, e você tem que saber usá-las, todas, ao mesmo tempo. Há um livro sobre memória, que eu estudei com a Susy Botelho e que traduzi quando comecei a fazer aulas com o Magnani. Quando eu trabalhei com a Susy Botelho, a gente começava com o livrinho do Ernst Mahle. Eles faziam os exercícios de cair com as mãos, usando a transferência de peso e só trabalhávamos com esses dois dedos aqui (segundo e terceiro). É muito interessante: dó, ré, mi, mi, ré, dó. Enfim, devia, jogar a mão de cima e bem pesada, bem relaxada. Você vê que o professor tem que estar bem íntimo dessas coisas todas. Eu dei vários cursos por aí sobre isso, mas em nenhum deles, pelo menos depois que eu vi, tinha posto isso em prática com os alunos. Não acreditavam que aquilo ia dar resultado, não sei.

Estes são os métodos que eu usava: o do Kabalevsky e o *Mikrokosmos*. Ah, as liçõezinhas do *Mikrokosmos*... A primeira parte desse método eu considero a melhor. Depois tem uma liçãozinha de terças paralelas, levantando a mão, fazendo o toque do fraseado. Esse toque fraseado dá dor de cabeça para o professor, porque é difícil de tirar esse som largado e lento, não pode ser jogado. Se você joga, sai um som forte, sai duro. Se você largar o peso todo, já não sai tão duro, fica forte, mas não sai tão duro – é um som cheio, mais bonito. E o segundo é o que? É quando você levanta voo, como o pássaro que levantou voo. Vai levando, entendeu? Levanta logo, não fica fazendo

devagar, não. Você esquece, deixa cair aqui e esquece. E faz isso aqui, esse dedo aqui só aflora a tecla. Ele só aflora, passa pela tecla, passa por aqui. Você tem um som muito diferente um do outro, e é meio difícil de fazer. Isso requer muita sensibilidade. Sabe?

Um livro que eu adotei e que é muito bom é o *Le Petit Clavier*, da Marthe Morhange Motchane. Ela começa com notas sustentadas. Os professores hoje em dia não gostam de dar exercício de notas sustentadas, porque acham que prende o braço, mas não prende o braço, não. Isso eu posso dizer que foi pesquisa minha mesmo eu acho um exercício primordial para você soltar os dedos: a independência de cada dedo. Mas a questão é saber fazer. Se você usa muito exercício de nota presa, começa o erro por aí; usando o adjetivo “preso”, você usa a palavra errada, fica no ouvido do aluno. Essa é outra coisa também que o professor astuto tem que perceber. Por isso que eu digo que há muita coisa delicada, pequena e de grande valor que o professor precisa por em prática. Você primeiro joga os dois dedos, até o aluno sentir o que você está fazendo. Quando ele sentir, você joga um, depois outro, dessa vez vamos sentir aquilo que você sentiu nos dois juntos, que é o ligado. É a velocidade que vai dar a intensidade. Se fizer mais devagar, vai soar mais suave, se fizer mais depressa, soa mais forte. E ele nunca vai se prender. É só pensar em soltar juntos, é isso que tem que pensar, numa 3ª, numa 4ª, numa 2ª. É muito fácil, é só usar a palavra certa, entendeu? A expressão é “distribuir o peso”.

Você precisa justamente da técnica para fazer o que não é mecânico. Você precisa da técnica, se seu dedo não mexer suficientemente bem de forma independente, você não tira o som que você precisa naquele lugar. Você não tem possibilidade. Aí você prende o polegar, faz isso, faz aqui, faz aqui com o braço<sup>42</sup>, entendeu? Você faz coisa que não pode. É como diz o outro: “a parte musical está escrita lá, mas a técnica é a roupa que você veste essa parte”. Então o requinte é você tirar o efeito que você quer. Se não você não tem possibilidade. Não é para ficar mostrando não.

## ALUNOS

O Tadeu, quando veio para mim, foi o Eduardo Hazan que me indicou. O Eduardo Hazan conhecia muito a família dele e tudo. Eu vi que ele tinha muito jeito, então falei para a mãe dele: “olha, o ideal seria trazê-lo todo dia para fazer aula, mesmo

---

<sup>42</sup> D. Clara contrai o braço, puxando-o em direção ao corpo.

que seja 15 minutos só”. Ela me escutou e ela fez. Ela trazia o Tadeu todo dia. Então isso facilitou muito.

Isso é essencial, porque assim não se estuda errado. Esta é uma das coisas necessárias para você progredir: não estudar errado. Tocou uma vez errado, marcou! Então é um tanto de conceitos sobre o que não fazer ou então fazer. Mas dão resultado. O aluno deve prestar atenção, para saber que ali tem alguma coisa a mais, não é só notinha.

No entanto, muitos dos meus alunos não continuaram, mas aprenderam a ouvir. A gente não encontra justamente aluno assim talentoso de graça. Então, o que você pode fazer por aquela pessoa? Ajustá-la na vida. Entendeu? Ver a parte bela da vida, a parte elevada da vida, que satisfaça a alma dela. Alguma coisa de dentro, que recompense a ela. E a gente só acha bom, só satisfaz a alma da gente com aquilo que você produziu por sua própria força, por seu próprio esforço. Uma coisa dada de presente não tem graça. Entendeu? Então você tendo feito um esforço para conseguir aquilo, é uma vitória e marca a sua vida. Eu tinha uma aluna que a mãe dela pelejava com negócio de analista, e ela melhorou com as aulas de piano. Eu acho que fazer uma criança pensar em alguma coisa além dos problemas dela já é uma grande ajuda.

Eu estou dando aula para uma senhora de 85 anos. Ela vem toda semana para a aula e tem uma musicalidade maravilhosa. Ela diz: “quando eu estou aqui, eu esqueço de tudo, aqui é minha hora de recreio. Eu esqueço de empregada, eu esqueço de tudo”. Então, ela tem alzheimer ainda por cima, você acredita? Ela está tocando o prelúdio de Bach de cor. Eu fico boba de ver como toca bem, mesmo com tudo que ela tem. Ela esquece da vida. Aquilo me faz um bem, só você vendo. É o que vale a música para qualquer época da vida.

O Magnani foi muito importante para me formar professora de piano. Eu aproveitei dele tudo o que eu pude. E ele abarcava todas as artes em geral. Você tinha que ficar com as antenas ligadas para entender uma aula dele, porque misturava tudo ali. Era literatura, artes plásticas, música, filosofia, tudo. Ele se empolgava. Não sei se ele foi tão bem aproveitado aqui como podia ser. Eu acho que vale a pena você juntar tudo da parte artística no ensino de uma das artes. Não é só no piano não, você vai ensinar lá literatura, você põe também lá um pouco das outras artes. Eu misturo também muito nas minhas aulas, noções de artes plásticas. Por exemplo no *Mikrokosmos*, quando estudamos o modo dórico, eu mostro ou desenho uma coluna dórica para os alunos; no modo frígio, eu desenho uma coluna frígia, está entendendo? Porque o dia que eles

viajarem, vão se lembrar daquilo também. Eu tenho um quadrinho ali de Picasso, é uma gravura. Chama Dança, Música e...Dança, Música e... cabra, uma Cabra. É, *Dança, Música e Cabra*. E eu tinha uma aluninha, muito engraçadinha, que um dia perguntou: “D. Clara, aquele pintor dali já foi na escola?”. Isso porque o traço do Picasso é plim, dá uma pincelada assim, a perna treme toda, você vê o nervo subir tremendo. Eu disse “já foi sim, minha filha, e se foi! Já peneirou tudo, e o que não precisava botou para o lado, só ficou o necessário, o essencial, ali dentro.”. Esse essencial é que é difícil, e quando você alcança, os demais não entendem, ficam achando que a gente é isso é aquilo.

## INSTITUIÇÕES ONDE ATUOU COMO PROFESSORA

Eu dei aulas na Universidade Mineira de Arte (UMA), na Fundação de Educação Artística (FEA) e no Festival de Inverno de Ouro Preto vários anos. Dei muitos cursos em Ituiutaba, Montes Claros, São João Del Rei, Manaus (AM) e também em Belo Horizonte, no Conservatório. Trabalhei muito como professora particular e dava aulas em minha casa. Eu tenho uma carta do Carlos Alberto Pinto Fonseca sobre o meu trabalho. Eu pedi a ele um atestado para dar um curso em Manaus, e ele escreveu essa carta, recomendando-me ao prefeito de Manaus e falando dos meus alunos. Eu vou procurar, ela ainda está guardada.

Eu acho que nós fomos os primeiros professores da UMA. A escola de artes plásticas não estava nem fundada ainda. Depois eu e Mancini saímos. Eu saí porque eu falei com o Sr. Fernando que eu queria fazer uma reforma no ensino de teoria e ele achou que não devia fazer. E a outra diretora da escola de música... aí eu falei assim: “Ah, então eu não vou ficar aqui não.”. Acabei saindo. Fiquei só na FEA, onde eu dava aula de 7 horas da manhã até quase 7 horas da noite. Tinha épocas que eu ia dar aulas em Sete Lagoas. No começo da FEA eu peguei crianças e mais crianças.

## FESTIVAL DE INVERNO

O Festival de Inverno nasceu aqui na FEA, numa reunião de fim de julho, se não me engano. Estava terminando o curso dos Hans Graf e o pessoal se reuniu para fazer



um curso todo ano, um festival todo ano, então a Vera<sup>43</sup> deu a ideia de fazer em Ouro Preto. E, nesse mesmo dia, o Fernando<sup>44</sup> e aquele professor universitário, Aroldo Matos, foram encontrar com o Magalhães<sup>45</sup>, para pedir ajuda para o festival. E acho que conseguiram. De lá eles foram para Ouro Preto falar com o diretor da escola de Farmácia, que era o doutor Vicente Trópia, que era muito amigo nosso. Ficou determinado que os diretores da Escola de Música e da Escola de Artes Plásticas seriam os diretores do Festival de Ouro Preto. Eu era diretora da Escola de Música da FEA. Então eu e Aroldo ficamos como diretores do primeiro – e do segundo – Festival. O primeiro Festival foi um sucesso.

#### A HISTÓRIA DE D. CLARA – FONTE DA PRESENTE PESQUISA

A partir da História de D. Clara, algumas perguntas guiaram todo o trabalho que se segue. Que fatores contribuíram para que D. Clara, com uma sonoridade irreparável – “quando tocava todos gostavam” – não reconhecesse a relevância de sua formação inicial? Porque ela passa toda a vida estudando e se formando e continua com a percepção de que sua formação foi a pior possível? Qual teria sido a melhor formação possível? Como terá se constituído o campo do ensino de piano em Belo Horizonte? Se D. Clara foi aceita pela “sociedade musical” de Belo Horizonte, em qual subgrupo ela se enquadra: entre os pianistas ou entre os professores de piano? Acreditamos inicialmente que este trabalho se caracterizaria como uma história de vida, mas, depois de iniciada a fase das entrevistas percebemos que a resposta à vida de D. Clara estaria na história da formação do campo de ensino de piano em Belo Horizonte.

---

<sup>43</sup> D. Clara refere-se à pianista Vera Nardeli.

<sup>44</sup> D. Clara refere-se ao seu filho, Fernando Pinheiro Moreira.

<sup>45</sup> D. Clara refere-se ao governador Magalhães Pinto.

**Primeira parte**

**Belo Horizonte – uma comunidade  
acústica**

## Capítulo I

### Belo Horizonte – uma nova sonoridade

Era ao cair de uma tarde de janeiro de 1894. Depois de viajar algumas léguas do sertão mineiro (...) cheguei a estas planícies esplêndidas (...). A imensa arena brava abria-se para o oriente, encostada ao sul, à lombada do Curral e ao norte à da Contagem. O sol deixara no céu o cruor do seu holocausto. Um dobre de sino embalava a tarde. Uma doce melancolia enfeitiçava o ar. E, com as primeiras sombras, entrei no povoado, estirando no centro do chapadão a haste longa e as traves curtas de sua edificação em T, pequeno burgo de cem fogos. As ruas rudimentares eram quatro: a de Sabará, a de Deodoro, a do Capão e a de Congonhas. Uma praça larga, mal achanada, com um alto cruzeiro de madeira, rasgava em frente à igreja tosca. Perto, à volta da aldeia, algumas culturas e alguns curtumes, testemunhando o trabalho da gente simples; e, longe, moldura imensa, os matagais brenhosos, os montes ásperos, Santa Cruz, Lagoa Seca e o acaba Mundo.

Olavo Bilac

Procuro a musicalidade inicial gerada pelo ambiente sonoro da vida e das músicas de festas, missas e serenatas, em Belo Horizonte. Esse arraial, por volta de 1893, teve toda a perspectiva de vida de seus habitantes alterada pelo decreto de lei que transferia a capital do estado de Minas Gerais para a sua freguesia. Até mesmo o seu nome, identidade maior – porque de todos –, foi mudado em função de uma consonância mais apurada com as expectativas daqueles que chegavam com a modernidade e com novas sonoridades indicadoras do futuro e do progresso. Assim, o arraial de Curral Del Rey passa a se chamar Belo Horizonte e se torna a nova capital de Minas.

Uma das casinhas – nota interessante – tinha um piano; e outra nota interessante: havia um lavrador que sabia latim como um reitor de seminário... Música e latim; as duas paixões do mineiro do tempo antigo.<sup>46</sup>

Buscamos o começo da vida musical de uma cidade e, a cada passo, surpreendemo-nos. Existia um piano em Curral Del Rey! O som do piano veio antes da capital, talvez misturado com o latim. Qual ambiente sonoro povoou os ouvidos do povo desse lugar? Parodiando Caetano Veloso, qual era *o canto do povo desse lugar?*

Mas a viagem começa a apresentar uma ficção completamente diferente. Enveredamos por uma rua extensíssima, muito larga, muito parecida com alguns caminhos de certas povoações da África Ocidental. Umás casas muito humildes com aparência de cubatas e, nos intervalos das casas, longos muros de barro vermelho, assombrados por árvores frutíferas. Mas tudo aquilo muito limpo, muito alinhado e sempre da mesma forma e com o mesmo encanto se chega a Belo Horizonte; “um belo horizonte; na realidade!”<sup>47</sup>

Ao buscar as sonoridades iniciais desse arraial encontro em Ecléa Bosi o reconhecimento da importância do mundo sonoro como percepção do ritmo da vida de um lugar, bem de acordo com a nossa pretensão.

Por que definir a cidade somente em termos visuais? Ela possui um mapa sonoro compartilhado e vital para seus habitantes que, decodificando sons familiares, alcançam equilíbrio e segurança.<sup>48</sup>

Para reconhecimento do mapa sonoro mencionado por Bosi, utilizaremos o conceito de paisagem sonora desenvolvido pelo músico canadense R. Murray Schafer<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> BILAC, Olavo. *A coragem de Minas*. In: ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Sedução do Horizonte*. Fundação João Pinheiro, Belo Horizonte, 1996, p.28.

<sup>47</sup> CAMARATE, Alfredo. *Collaborações/Por Montes e Valles XV*. Minas Geraes. 21/03/1894. p.33.

<sup>48</sup> BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória*, 2004. p.72.

paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como paisagens sonoras. Podemos isolar um ambiente acústico como um campo de estudo, do mesmo modo que podemos estudar as características de uma determinada paisagem sonora.<sup>50</sup>

A partir do conceito de paisagem sonora escrevemos a história de Belo Horizonte, com vistas ao entendimento e à percepção de toda a sua transformação em capital.

Buscamos em fotos, crônicas, histórias, histórias orais, memórias e literatura – como recortes – paisagens sonoras de Belo Horizonte ao longo do período estudado na presente pesquisa. Apesar de Schafer referir-se a uma paisagem sonora como eventos ouvidos e não como objetos vistos<sup>51</sup>, consideramos algumas fotos de bandas, por exemplo, como representações de possíveis eventos e, conseqüentemente, sonoridades ouvidas por outros. Criamos, assim, a possibilidade de perceber a vida nas primeiras décadas dessa cidade por meio das suas sonoridades e ampliamos a nossa percepção para as expressões organizadas e organizadoras da musicalidade e da vida de um povo de uma capital projetada e construída no final do século XIX.

Trataremos o mesmo conceito em dimensões variadas, como o próprio autor flexibiliza, e dentro do limite máximo da cidade de Belo Horizonte. Partindo desse limite, a paisagem sonora de Belo Horizonte poderá se constituir de sons da natureza, retretas, concertos, recitais, sons do cotidiano, salas de aula de música ou de qualquer outro assunto, peças musicais, partituras, orquestras e sons de um único instrumento. Por meio das sonoridades mais eloquentes, compreendemos, no ritmo das badaladas dos sinos, no silvo das locomotivas e nas programações musicais, a vida dos primeiros habitantes de Belo Horizonte. A importância da escolha de cada “paisagem sonora” se dá pelo simples fato de encontrarmos sons que completam um painel infinito.

Buscaremos as sonoridades da cidade em diversos momentos e lugares distintos, ao longo da sua história.

O que o analista da paisagem sonora precisa fazer, em primeiro lugar, é descobrir os seus aspectos significativos, aqueles sons que são importantes

---

<sup>49</sup> Schafer nasceu em Sarnia, Ontário a 18 de julho de 1933. É reconhecido como compositor, escritor, educador musical e ambientalista em todo o mundo. Começou suas pesquisas sobre paisagem sonora na Universidade Simon Fraser, em 1960. Em 1987 recebeu o prêmio Glenn Gould em reconhecimento de suas contribuições. In: <[http://en.wikipedia.org/wiki/R.\\_Murray\\_Schafer](http://en.wikipedia.org/wiki/R._Murray_Schafer)>. Acesso em: 10/01/2012.

<sup>50</sup> SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. 1997, p.23.

<sup>51</sup> SCHAFER, 1997, p.24.

por causa de sua individualidade, quantidade ou preponderância. Finalmente, algum sistema de classificação genérica terá que ser efetuado.<sup>52</sup>

O resgate da construção da cidade por meio das crônicas escritas por um músico, Alfredo Camarate<sup>53</sup>, tornou-se um trabalho mais rico do que se poderia imaginar. Camarate foi um dos primeiros professores de piano, talvez o primeiro, a se estabelecer na cidade. Sabe-se que ele veio de Ouro Preto, no período da construção da nova capital, onde se apresentara como professor de piano e teoria musical<sup>54</sup>.

Segundo Camarate, em suas crônicas publicadas no *Minas Gerais* ao longo do ano de 1894, a vida em Curral Del Rey era de extrema simplicidade. Quando Camarate chegou no arraial, havia uma população de cerca de 3.000 habitantes, duas igrejas, duas praças, oito ruas sem calçamento e alinhamento, 172 casas, 16 negócios, duas salas de aula, uma farmácia, duas caieiras, oito curtumes, 40 fábricas de farinha de mandioca, 16 engenhos de cana, uma cultura de café, duas culturas de vinha, seis açougues, uma excelente colheita de gêneros alimentícios e rebanhos de bois, cavalos, porcos e carneiros.

O período de estudo de 1890 a 1963 foi determinado em função das primeiras ações em direção à urbanização e das alterações culturais, com suas sonoridades, nas quais podemos identificar o movimento de construção da capital. O marco inicial do ensino de música em Belo Horizonte foi a Escola Livre de Música, porém, buscamos a primeira alteração sonora, no primeiro sinal de que um novo espetáculo iria começar: a mudança de nome do arraial. Resgatar a paisagem sonora de Belo Horizonte a partir de 1890 se justifica por entendermos que a primeira grande mudança sonora do arraial se deu através da mudança de seu próprio nome: de Curral Del Rey para Belo Horizonte<sup>55</sup>,

---

<sup>52</sup> SCHAFER, 1997, p.25.

<sup>53</sup> Alfredo Camarate – pseudônimo de Alfredo Riancho – chegou ao Brasil com 32 anos de idade, em 1872 com uma carta de engenheiro-arquiteto, além de um primeiro prêmio de flauta pelo Conservatório Real de Lisboa e uma escrita impecável, que valeu sua atuação como jornalista – foi crítico de música no *Jornal do Comércio* e autor das primeiras crônicas a que temos acesso sobre os primeiros anos da construção de Belo Horizonte. Foi inspetor do Conservatório Imperial Musical e crítico de arte no Rio de Janeiro e, em Belo Horizonte, realizou as primeiras audições musicais e criou a primeira banda de música da cidade, a Sociedade Musical Carlos Gomes. Foi professor de piano, no Rio de Janeiro, em Ouro Preto e em Belo Horizonte. O jornal *A Capital* do dia 3 de fevereiro de 1898 deu a notícia de sua partida para São Paulo, com suas duas filhas. In: SEGANTINI, Verona Campos. *Fundando sensibilidade, educando os sentidos dos sujeitos na cidade – Belo Horizonte, uma capital no ano de 1900*. Dissertação de mestrado, UFMG, 2010, p. 14. Este trabalho contribuiu muito com o entendimento da construção de Belo Horizonte e será muito citado no começo do presente texto.

<sup>54</sup> *Minas Geraes*, 6 de agosto de 1893, n.211, ano II, p.8 “Anúncios – Alfredo Camarate – Professor de Piano e de Theoria Musical. Recados obsequiosamente recebidos no estabelecimento de Sr. Ferreira Real. Ouro Preto”.

<sup>55</sup> “Mudança de nome. – O assunto da mudança do nome do arraial foi discutido pelo “Clube” em 1889, sendo propostos, em substituição ao de Curral Del-Rei, nomes tais como Terra Nova, Santa Cruz, Nova

e depois de arraial para cidade. É importante também deixar registrado que Belo Horizonte não começa com sua inauguração. Decidimos encerrar o trabalho com a criação de uma nova escola livre, a Fundação de Educação Artística. Esses são dois marcos no ensino de música da cidade que gostaríamos de ligar pelo presente estudo.

### **Paisagem sonora I – mudança do nome do arraial:** cidade de Belo Horizonte.

Eu, se fosse Minas, mudava-lhe a denominação. Belo Horizonte parece antes uma exclamação que um nome.<sup>56</sup>

Entendemos que a paisagem sonora I, mudança do nome do arraial, é um marco inicial de todas as outras mudanças que virão em decorrência de uma nova função político-administrativa desse novo lugar que passa a existir, sobretudo, no seu nome. Assim, Belo Horizonte passa a soar:

Decreto nº 36, de 12 de abril de 1890.

O Doutor Governador do Estado de Minas Gerais resolve determinar que a freguesia de Curral D'El Rey, município de Sabará, passe a denominar-se d'ora em diante Belo Horizonte, conforme foi requerido pelos habitantes da mesma freguesia. Deste sentido expeçam-se as necessárias comunicações.

Palácio de Ouro Preto, 12 de Abril de 1890.

(a) João Pinheiro da Silva

**Paisagem sonora II – natureza e igreja em 1893<sup>57</sup>:** sinos, chiados de carros de bois, quedas d'água, cavalo, cachorro, cabrito, galinha, vozes, rezas, cantorias e silêncios.<sup>58</sup>

A paisagem sonora II revela uma relação muito forte dos habitantes de Belo Horizonte com a natureza (bois, quedas d'água, cavalo, cachorro, cabrito e galinha) e também com a Igreja (sinos, rezas e cantorias). Parte significativa dos sons “humanos”

Floresta, Cruzeiro do Sul e Novo Horizonte, este último proposto pelo sr. Capitão José Carlos Vaz de Melo, uma das principais figuras locais. Coube ao velho professor Luiz Daniel Cornélio de Cerqueira propor a denominação de Belo Horizonte, justificando-a com as belezas naturais da localidade, cujo horizonte sempre foi realmente encantador. Mas, por maioria de votos, foi escolhido o nome de Novo Horizonte, levado em seguida a Ouro Preto e proposto pelo que o capitão Vaz de Melo ao então governador provisório de Minas, Dr. João Pinheiro da Silva. Este, depois de alguma relutância, concordou em mudar o nome do arraial, mas impugnou, por inexpressiva, a denominação de Novo Horizonte, pelo que o capitão Vaz de Melo apontou-lhe as outras que haviam sido lembradas pelo “Clube Republicano”. Sem vacilar, então, João Pinheiro escolheu Belo Horizonte, que foi adotado por decreto de 12 de abril de 1890.” BARRETO, 1950, p. 36.

<sup>56</sup>ASSIS, Machado de. 1937. In: ARAUJO, Laís Correa de. *Sedução do Horizonte*, Fundação João Pinheiro, Belo Horizonte, 1996. p. 23.

<sup>57</sup> SEGANTINI, 2010, p.112.

<sup>58</sup> SEGANTINI, 2010, p.112.

produzidos e ouvidos na comunidade circunscrita pelos sons dos sinos da igreja, sonoridade considerada de extrema significação nas comunidades cristãs, tinha ligação direta com essa mesma igreja. O sino define uma comunidade e uma paróquia considerada como um espaço acústico circunscrito por sua abrangência. Segundo Schafer<sup>59</sup>, o sino é um som centrípeto; atrai e une a comunidade num sentido social, do mesmo modo que une o homem a Deus, apesar de algumas vezes, no passado, adquirir também uma força centrífuga, quando era utilizado para expulsar os maus espíritos. Quanto às cantorias, segundo Camarate, poderiam estar organizadas, em uníssonos, duas ou mais vozes.

**Paisagem sonora III – cantoria:** motetes a três vozes; voz potente, vibrante e muito afinada de senhora; voz de baixo clara e pedal de grande beleza; meio-soprano-contralto, com uma voz muito bem timbrada; um barítono e dois baixos cantantes muito aproveitáveis e um efeito das grandes massas corais.

A paisagem sonora III, com base na descrição de Camarate, destaca, como característica maior, o caráter vocal da música produzida pelos habitantes de Belo Horizonte, no final do século XIX.

A todas as solenidades religiosas, a que tenho assistido, sempre houve cantoria. Todos os motetes são executados a três vozes, por um grupo de fiéis, que fica junto ao sacerdote, e repetidos, quase sempre também a três vozes, pelo povo.

Entre o primeiro grupo há uma voz de senhora, potente, vibrante, muito afinada; mas também com todos os vícios de emissão, aliás muito naturais em quem nunca cultivou a arte do canto e que de mais a mais nas repetidas festas desta igreja dá, em voz, tudo quanto tem e mesmo mais do que era lícito exigir-lhes.

As outras partes conjugam afinadas com a primeira e, como a música fosse escrita por bom e sábio mestre antiquíssimo, e de quem nem sempre a tradição fornece o menor dado, há intervalos difíceis, mas que os cantores atacam com elogiável firmeza.

Entre os coros do primeiro grupo, há uma voz de baixo clara e que, em certos trechos, mantém um pedal de grande beleza.

O povo responde sempre ao primeiro coro, com igual afinação e sobretudo com o imponente efeito das grandes massas corais. Entre os fiéis, há um meio-soprano-contralto, com uma voz muito bem timbrada, arredondada nos centros e sempre muito igual em todos os registros. Está, talvez, perdida, naquela grande coletividade de cantores, uma prima dona de primeira ordem. Entre os homens que cantavam no coro da igreja, ouvi também um barítono e dois baixos cantantes muito aproveitáveis.<sup>60</sup>

<sup>59</sup> SCHAFFER, 1977, p.86.

<sup>60</sup> CAMARATE, Alfredo. 1984 In: *Revista do Arquivo Público Mineiro – Por Montes e Vales*. (III)



**Paisagem sonora IV – procissão religiosa:** silêncio, banda de música e um surdo pisar na terra das ruas.

A procissão, que se realizou na noite de 17 corrente [1894], levava um prestito extraordinario. Como a banda de música não pudesse ir tocando continuamente e os fieis, que acompanhavam a procissão, fossem no mais respeitoso silêncio ainda aumentado pelo surdo pisar na terra das ruas, aconteceu-me passar a procissão, por de frente das janelas da casa onde residio, sem que eu a pressentisse. Vi-a já de escôrço, pela cauda do prestito. Uma grande massa de povo, em que avultavam as mulheres quasi todas vestidas de branco, que se tornava solemnemente azulado, por um luar de uma ostentação tropical. O céu limpido, profundo cerulo, estava recamado de scintillantes estrellas e aquella serpente humana, piccada por centenaes de pontos luminosos, ondulava muda pela extensa rua. Nunca as harmonias da laconica philarmonica local deviam ter perturbado aquella magestosa harmonia da natureza<sup>61</sup>

A paisagem sonora IV revela o mesmo povo religioso. Destacamos o silêncio, que imperava mesmo em meio à manifestação coletiva, e a banda de música, como presença da música instrumental. Na descrição do autor destacamos, ainda, a cena iluminada pelo luar e mais, um desabafo de Camarate, o qual, com total simpatia com o povo de Curral Del Rey, expressa sua resistência ao devir desse lugar. Percebemos que Camarate se emociona com a beleza da *magestosa harmonia da natureza* e o povo silencioso. Esse mesmo povo, em silêncio, foi transferido e fixado na zona rural desde os projetos iniciais da capital. Suas casas foram compradas, e passaram a habrigar os novos construtores, ou demolidas pela Comissão Construtora da Nova Capital (CCNC), e os mesmos lotes vendidos valorizaram tanto que pouco tempo depois já não poderiam mais ser comprados pelas mesmas famílias.

**Paisagem sonora V – um dia de festa:** cantos da missa, banda de música – polcas, marchas, quadrilhas e dobrados.

a's dez horas, missa cantada e acompanhada pela banda de música que veio expressamente de Contagem para esta extensa solenidade; sendo louváveis os esforços que os cantores empregam para se fazerem ouvir e os não menos ingentes exforços de banda marcial, para não inundar as vozes com o hyperbolico estrondear dos seus ophicleides e trombetas. (...) Entre a missa e a festa da tarde, a banda de música, composta de moços com os mais robustos pulmões que tenho visto na minha vida, apparecem tocando em toda a parte! De longe ou de perto, todo o dia se ouvem polkas, marchas, quadrilhas, dobrados etc.<sup>62</sup>

<sup>61</sup> CAMARATE, Alfredo. *Collaborações/Por Montes e Valles V*. Minas Gerais. Ano III, nº 83, 28 de março de 1894, p.2.

<sup>62</sup> CAMARATE, Alfredo. *Collaborações/Por Montes e Valles XXXV*. Minas Geraes. Ano III, n.229, 26 de agosto de 1894, p.3.

Segundo Segantini<sup>63</sup>, o “silêncio”, atributo maior dessa cidade, era rompido por motivos religiosos, como festas, missas, visitas do bispo e procissões.

Partindo das primeiras paisagens sonoras, constatamos a existência de uma vida simples, rural e silenciosa, em que o cotidiano é dominado por sons da natureza e determinado por uma paróquia, onde encontramos música nas cerimônias e festas religiosas. Segundo Camarate<sup>64</sup>, havia uma banda de música em Belo Horizonte, mas ela teria minguando ao longo do tempo, por não ter um mestre e, conseqüentemente, não haver renovação do repertório.

A Filarmônica de Belo Horizonte apresentou-se na procissão do Depósito, apenas com cinco figuras e, ainda assim, uma delas fora requisitada de outra localidade próxima.<sup>65</sup>

**Paisagem sonora VI – construção da capital:** silvo das locomotivas e vagões e vagões.

É encantador o despertar pela manhã em Belo Horizonte, ao silvo das locomotivas que se internam pela cidade, conduzindo vagões e vagões carregados de materiais, para os lugares das diversas obras que se estão fazendo<sup>66</sup>

Aqui verificamos a transição eloquente da vida rural para a vida urbana – “o silvo das locomotivas” e “vagões e vagões”.

O silvo das locomotivas será o sinal de uma vida absolutamente nova para Belo Horizonte e a estrada, a zona da nova capital com os trilhos da Estrada de Ferro Central do Brasil, marcará uma era inteiramente nova para aqui, onde quase todos se assustam com três léguas de viagem, para ir a Sabará, chouteando numa alimária derrancada de aluguel, que, com os solavancos que nos dá ao corpo, nem nos deixa apreciar as incomparáveis belezas da localidade.<sup>67</sup>

Schafer<sup>68</sup> verificou que há uma reconhecida transição da vida rural para a vida urbana e que essa transição pode ser descrita pela vida dos vilarejos que “têm se

<sup>63</sup> SEGANTINI, 2010, p.114.

<sup>64</sup> CAMARATE, Alfredo. (1984) In: *Revista do Arquivo Público Mineiro – Por Montes e Vales*.

<sup>65</sup> CAMARATE, Alfredo. (1984) In: *Revista do Arquivo Público Mineiro – Por Montes e Vales*. (III)

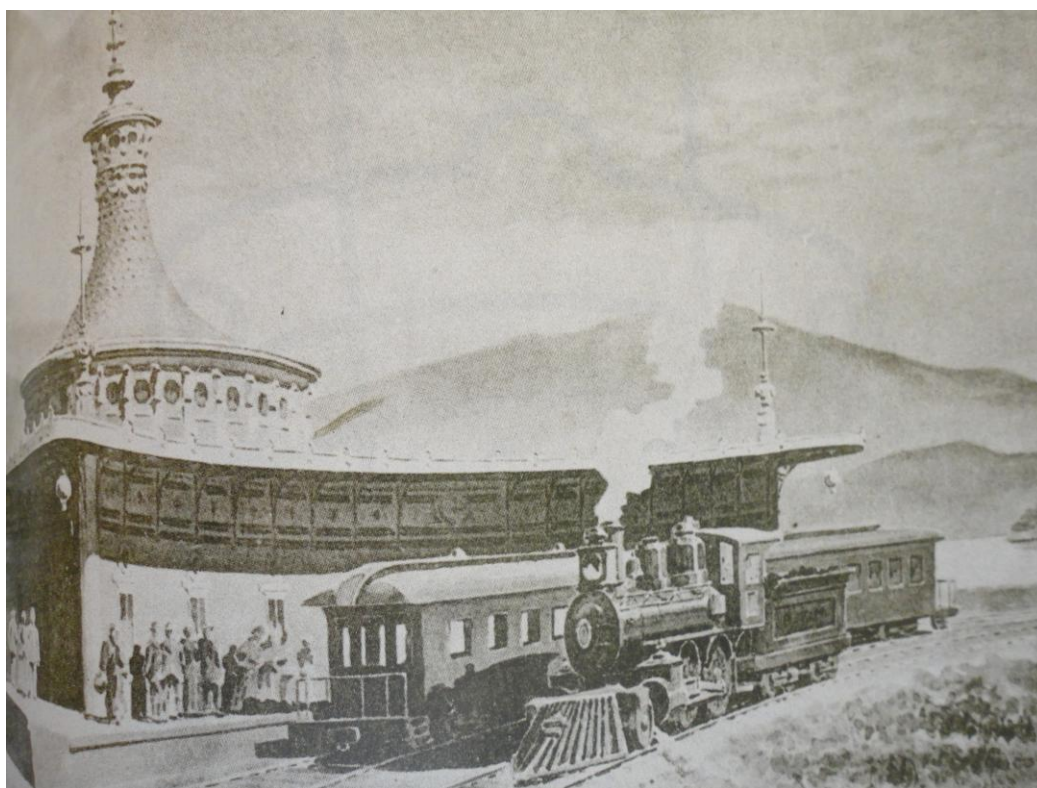
<sup>66</sup> Carta de Dr. Francisco Borja de Almeida Gomes escrita ao Coronel Francisco Bressane de Azevedo, publicada pela “A Capital”. In: *Revista Social Trabalhista*, 12 de dezembro de 1947, n.59, edição especial do cinquentenário de Belo Horizonte. Tem-se notícia de que o trem entrava em Belo Horizonte até o Palácio da Liberdade, com materiais de construção para as obras.

<sup>67</sup> CAMARATE, Alfredo, *Por Montes e Valles - Minas Gerais*, 13 de maio de 1894, p.3.

<sup>68</sup> SCHAFER, 1997, p.85.

transformado em cidades e as cidades que têm se expandido para cobrir grande parte daquilo que era anteriormente o mundo rural”. O autor elege, entre todos os sons dessa revolução, os sons dos trens como paisagem sonora característica dessa mudança, tendo se tornado “aprazíveis associações sentimentais”. Schafer compara os sons dos trens aos dos transportes modernos e os distingue:

o apito, o sino, o lento resfolegar das máquinas na partida, acelerando repentinamente enquanto as rodas deslizavam e, então, diminuindo novamente, as súbitas explosões do vapor ao escapar, o guincho das rodas, o entrecocar-se dos vagões, o estardalhaço dos trilhos, a pancada contra a janela quando outro trem passava na direção oposta, eram todos ruídos memoráveis.<sup>69</sup>



Estação Triangular de General Carneiro. Autoria: Raimundo Alves Pinto, entre 1894 e 1896.<sup>70</sup>

Belo Horizonte começa, por bem dizer, na estação Gomes Carneiro. O espaço que dali por diante se percorre pode ser considerado o corredor da nova capital. O edifício da estação Gomes Carneiro é uma arquitetura curiosa; forma um triângulo, com as três faces perfeitamente iguais.

Não sei se no interior do edifício aqueles três ângulos oferecerão algum inconveniente: o efeito externo é original e artístico faz honra ao malgrado arquiteto brasileiro José de Magalhães.<sup>71</sup>

<sup>69</sup> SCHAFFER, 1997, p.120.

<sup>70</sup> Reprodução feita do livro: *Belo Horizonte – a cidade revelada*, Fundação Emílio Odebrecht, p.65.

<sup>71</sup> AZEVEDO, Arthur. *Revista do Arquivo Público Mineiro, Um passeio a Minas*, p.182. Publicado no *Minas Gerais* de 21/11/1901.

Com base na descrição de Arthur Azevedo<sup>72</sup>, podemos visualizar um espaço em expansão, que começa na Estação de General Carneiro e vai até a Estação de Belo Horizonte.

Mesmo com o sinal explícito do progresso e da transição da paisagem rural para urbana, Belo Horizonte ainda estava longe de perder sua paisagem rural, como percebemos na descrição de Camarate:

E com este risonho, parece que os homens e passarinhos se tornam mais meigos, mais palreadores e cantores; porque a fluência na pálea dos homens e a loucância no cantar das aves, creio que se contraem e estendem, conforme as metamorfoses do tempo que, meigo, desperta meiguices e triste e sanhudo, provoca melancolias e amuos.<sup>73</sup>

A ideia de transferir a capital não era nova, uma vez que no século XVIII os inconfindentes já discutiam essa possibilidade. Após estudos iniciais sobre quais seriam os melhores locais para a nova capital, a região de Curral Del Rey foi escolhida e a capital do estado foi transferida de Ouro Preto para Belo Horizonte sob a égide de um projeto ligado ao pensamento positivista do início da República. Uma comissão para projetar e construir a capital da Província de Minas, a CCNC, foi criada composta de engenheiros e arquitetos e chefiada inicialmente por Aarão Reis e depois por Francisco Bicalho. A partir de estudos e projetos iniciais, desenhada a planta da cidade, a CCNC teria apenas quatro anos para construí-la, uma vez que sua inauguração já estava marcada para 1897.

Filósofos e moralistas dirão, uns que Belo Horizonte ganha, outros que Belo Horizonte perde!<sup>74</sup>

Desde os primeiros contatos, percebeu-se uma grande simplicidade na vida dos moradores de Belo Horizonte, cidade onde “tudo faltava, nos primeiros dias, numa população preparada para as mais simples exigências de um povo do interior de Minas”.<sup>75</sup> A comissão não conseguia trazer pessoal suficiente para o trabalho, que,

---

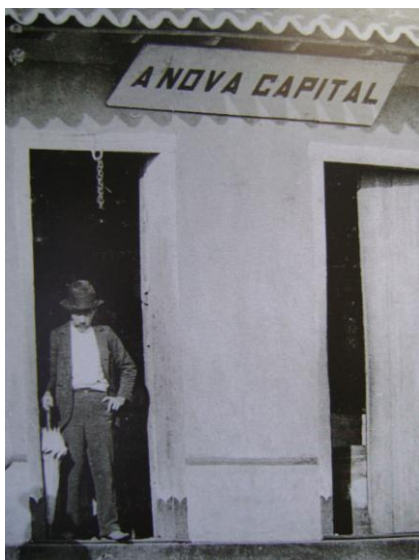
<sup>72</sup> Arthur Azevedo nasceu em São Luís, em 1855 e morreu em 1908. Foi jornalista, poeta, contista e teatrólogo. Foi um dos grandes defensores da abolição da escravatura, tendo peças proibidas pela censura do Império, e mais tarde. Simultaneamente aos contos e artigos, desenvolvia também os teatros de revista, ou somente revistas que o projetaram como um dos maiores teatrólogos brasileiros do gênero. (disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaio/Bilontra/artur.htm>)

<sup>73</sup> CAMARATE, *Por Montes e Valles* - Minas Gerais, 20 de novembro de 1894.

<sup>74</sup> CAMARATE, *Por Montes e Valles* - Minas Gerais, 08 de abril de 1894.

<sup>75</sup> CAMARATE. *Collaborações/Por Montes e Valles XV*. Minas Geraes. Ano III, n.124, 10 de maio de 1894, p.4.

assim, dependia de um certo acaso, como deixa transparecer Camarate ao afirmar que “tem aparecido alguns carpinteiros e pedreiros, mas poucos e sobretudo operários das circunvizinhanças: de Sabará, de Santa Luzia, de Morro Velho, etc”<sup>76</sup>.



Habitante de Belo Horizonte – 1894.  
Acervo Museu Histórico Abílio Barreto.<sup>78</sup>



Comissão Construtora da Nova Capital.<sup>77</sup>

Destacamos que o referido encontro foi bastante desigual, tendo sido marcado, de um lado, por um povo rústico e mal acostumado com sua nova naturalidade de belo-horizontino e, de outro, por um grupo que se inspirava nas cidades mais modernas do mundo para projetar a capital de Minas Gerais. Havia, portanto, dois mundos sem interseções e uma capital para ser inventada: “Uma capital absolutamente nova, como a que vai edificar o estado de Minas, não pode e nem deve ser moldada pelos hábitos simples, caseiros e modestos do atual povo mineiro. O luxo, as comodidades, a elegância são bens ou males inevitáveis nas grandes coletividades”<sup>79</sup>.

**Paisagem sonora VII – primeiros concertos:** discursos, instrumentos musicais (violino, violoncelo e piano), nomes de autoridades e de artistas. *Grande concerto em mi maior*, de Leonard; *Berceuse*, *Dors mon enfant*, de Loret; a *Invocação religiosa*, de

<sup>76</sup> CAMARATE, *Collaborações/Por Montes e Valles*, XLIII.. Minas Geraes, 30/09/1894, p.5 e 6.

<sup>77</sup> Reprodução feita do site In: <<http://www.mixbh.com.br/historia.htm>>. Acesso em: 13/08/2011.

<sup>78</sup> Reprodução feita do livro: *Sedução do Horizonte*. ARAÚJO, 1996, p.19.

<sup>79</sup> CAMARATE, *Collaborações/Por Montes e Valles*, XX, p.84. Minas Geraes, 27/05/1894.

Tatti; a *1ª Rapsódia Húngara*, de Hausen; a *Cavatina* de Raff; e as *Variações sobre o Carnaval de Veneza*, de Paganini.

A partir da chegada da CCNC e do início da construção cidade, a paisagem sonora começa a ser alterada não somente pelo trabalho da comissão, mas também pelos costumes dos seus construtores. Assim, pudemos ouvir os primeiros concertos realizados em Belo Horizonte, quando a cidade ainda estava em obras.

– Foi na noite de 7 de setembro de 1895, após o assentamento solene das pedras fundamentais dos edifícios públicos e da inauguração do Ramal Férreo, que se realizou o primeiro concerto musical em Belo Horizonte, no antigo prédio em que funcionou o Escritório Central da Comissão Construtora. Nele tomaram parte os musicistas vindos de Ouro Preto, Srs. Vicente do Espírito Santo, Trajano de Araújo Viana, José Nicodemus da Silva, Francisco Moreira, Domingos Monteiro, Inocêncio Pinheiro, José Felicíssimo de Paula Xavier e D. Francisca Monteiro. O segundo concerto a que assistiu a sociedade horizontina realizou a notável violinista Giulietta Dionesi, auxiliada por Bickerli e Grossoni, na noite de 30 de setembro de 1897, inaugurando o salão de festas do Grande Hotel. Giulietta Dionesi alcançou ruidoso sucesso, realizando em seguida mais dois concertos. Pela chegada da grande musicista, “A Capital” dedicou-lhe a seguinte graciosa quadrinha:

Benvinda sejas Dionesi  
A Capital oficina!  
A orquestra do trabalho  
Una-se a orquestra divina!<sup>80</sup>

Alfredo Camarate<sup>81</sup> faz a crítica do concerto e refere-se à violinista como uma “deusa egípcia”, dando grande destaque à sua técnica: “ostentou tudo quanto se pode exigir na técnica do violino: afinação escrupulosíssima, mecanismo de pulso realmente exemplar, largueza de arcos que roça pela prodigalidade, agilidade prodigiosa, estilo correto e distinto no frasear”. Julieta Dionesi executou na primeira festa artística o *Grande concerto em mi maior*, de Leonard; a *Berceuse, Dors mon enfant*, de Loret; a *Invocação religiosa*, de Tatti; a *1ª Rapsódia Húngara*, de Hausen; a *Cavatina*, de Raff; e as *Variações sobre o Carnaval de Veneza*, de Paganini.

**Paisagem sonora VIII – novos tempos e a natureza:** “pa! pá!” (tiros) e som da chuva.

Há, ainda na fase inicial de construção da cidade, outras cenas nas quais a paisagem sonora está ligada a atividades distintas às da sala de trabalho e música:

<sup>80</sup> BARRETO, Abílio. *Resumo Histórico e Belo Horizonte (1701 – 1947)*, 1950, p.124.

<sup>81</sup> CAMARATE, *A Capital*, Acervo da Família Flores.

- Eu assisti começar a fazer Belo Horizonte. Isso aqui era um faroeste, coronel! Revólver na cintura e fé em Deus e no Major Lopes. No meio da noite as ameixas pipocavam: pa! pá! Um sujeito espichado na lama. O diabo é que sabia quem matou... Lama, atoleiros para as carroças de material, todo mundo andava de botas por causa da lama. Parecia que chovia o ano inteiro sem parar. A Estrada de ferro subia por onde é agora a rua Espírito Santo e ia parar na Praça da Liberdade, conduzir material para a construção do palácio do presidente, das secretarias. (...) Era o diabo que estava solto. Chuva, lama, jogo, cachaça, fêmeas, vagabundas, muito dinheiro, ambição, ladroeira, escuridão...<sup>82</sup>

Destacamos, em contraposição à luz do luar na procissão descrita anteriormente por Camarate, a escuridão carregada de perigos referida por João Alphonsus. Mudanças graves ocorreram. Destacamos que a chuva, chamada por Schafer de *som fundamental*<sup>83</sup>, é inerente à vida das pessoas daquele lugar durante um longo período do ano. Esse som fundamental, no entanto, é ouvido entre os outros sons citados, que se apresentam com durações definidas: o silvo da locomotiva, por exemplo, começa, tem um corpo de duração e morre.

Para se adentrar nessa nova fase – futuro em meio à escuridão – havia, tal como escreveu Segantini, a necessidade de se educar o povo: “Para governar a cidade nascente e torná-la habitável, eram necessárias regras; era preciso prescrever comportamentos, mediar relações com o outro e com o espaço da cidade. Era, enfim, necessário pedagogizar a cidade, educar seus cidadãos, ou melhor, o povo”<sup>84</sup>. A educação do povo se fez ao longo das primeiras décadas e era matéria de reportagem das revistas. A *Revista Alterosa*, em outra fase da capital, traz algumas receitas de bom comportamento como este trecho de duas colunas, ensinando como a mulher deve se comportar:

Ao sentar-se à mesa, não apóie o corpo sôbre os cotovelos, nem tão pouco o rosto nas mãos, mas antes descanse os braços graciosamente, evitando que o cotovelo fique sobre a mesa.<sup>85</sup>

**Paisagem sonora IX – Sociedade Musical Carlos Gomes: *O Guarani* e *Folhas soltas*, de Carlos Gomes, e marcha de *Tannhauser*, de Wagner.**

<sup>82</sup> ALPHONSUS, João. In: ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Sedução do Horizonte*, Fundação João Pinheiro, Belo Horizonte, 1996, p.136.

<sup>83</sup> Na paisagem sonora também há sons que se impõem no horizonte acústico, sons fundamentais, sinais e marcas sonoras, e esses tipos de sons, conseqüentemente, devem constituir o principal tema de nossa investigação. SCHAFFER, 1997, p.86.

<sup>84</sup> SEGANTINI, 2010, p.126.

<sup>85</sup> MARION, Ivete. *Revista Alterosa*, maio de 1944, p.71.

Note-se que a nova banda tem um repertório com arranjos criados para a nova formação da Sociedade Musical e estreia com peças do seu patrono, Carlos Gomes. Acreditamos que isso é o prenúncio de uma nova organização.

Em 1896, com a organização da Sociedade Musical Carlos Gomes, banda fundada por Alfredo Camarate, surge uma nova interação dos habitantes da cidade com a música. Isso ocorreu devido aos ensaios, que certamente eram ouvidos com alguma regularidade numa cafeteria com sete amadores, e à presença da banda em festas e comemorações. A estreia da banda, aconteceu com quinze músicos, que tocaram numa solenidade religiosa comemorativa do aniversário da morte de seu patrono, celebrada na capela do Rosário. Na ocasião foram executados *O Guarani* e *Folhas soltas*, de Carlos Gomes, em pronto escrito, instrumentados por Camarate. Foi tocado, ainda, outro arranjo de Camarate, com pequeno solo de cornetim, sobre a marcha de *Tannhauser*, de Wagner, sendo essa a primeira vez que se ouviram em público, em Belo Horizonte, trechos desses dois grandes compositores<sup>86</sup>. Para formar a Sociedade Musical Carlos Gomes, Camarate procurou alguns músicos que vieram de Ouro Preto para trabalhar nos mais variados setores da construção da capital. Eram pedreiros, carpinteiros, ajudantes, serventes, engenheiros e outros trabalhadores. A construção da nova capital se torna o centro da vida de todos, e os pedreiros e outros trabalhadores se amontoavam no centro, próximos à área de construção.

### **Construir e desconstruir – duas sonoridades**

**Paisagem sonora X – construção da capital:** encher e esvaziar carroças, aterrar e desaterrar, dinamites, cavalos e outros animais trotando em círculos, olarias fabricando telhas e tijolos, carros de bois rangendo.

Em 1897 a coisa era bem diferente. Lembro-me perfeitamente da minha chegada ao ingênuo ‘farwest’ de Curral d’El Rei. Eu vinha da corte pacífica de Ouro Preto, como os meus baús e a minha jovem esposa, envolvido na ‘poussée’ burocrática. Custei a me acostumar com a febre diurna das derrubadas e construções, e a zueira noturna das brigas entremeadas de furtos que o ‘sheriff’ Major Lopes punia severamente. Eu vagava pelas ruas em ainda virgens de casas à procura de um café inencontrável, enquanto italianos suarentos se comprimiam à porta da farmácia do meu mestre Teófilo Lage,

---

<sup>86</sup> Minas Gerais, 12/12/1947. CINQUENTENÁRIO de Belo Horizonte. Acervo Família Flores.



disputando limonadas purgantes que, quanto mais se fabricavam, mais se vendiam.<sup>87</sup>

**Paisagem sonora XI – sons de demolições, construções e faroeste:** febre diurna das derrubadas e construções e a zoeira noturna das brigas.

Para se construir a nova cidade, os construtores optaram pela desconstrução do arraial e, aos olhos de quem chegava e mesmo de quem saía – transferido para a periferia rural da nova capital –, o que se via era a troca do atraso pelo progresso. Todos se sentiam, assim, responsáveis pela concretização desse futuro, que se apresentava como muito melhor do que o passado e do que o presente. O som da construção se impôs: “operários enchendo e esvaziando carroças, aterrando e desaterrando, dinamites arrebetando pedreiras, animais trotando em círculo, fabricando tijolos e telhas nas olarias primitivas, carroças e carros de bois rangendo ao peso de grandes cargas de madeira e de pedra”<sup>88</sup>.

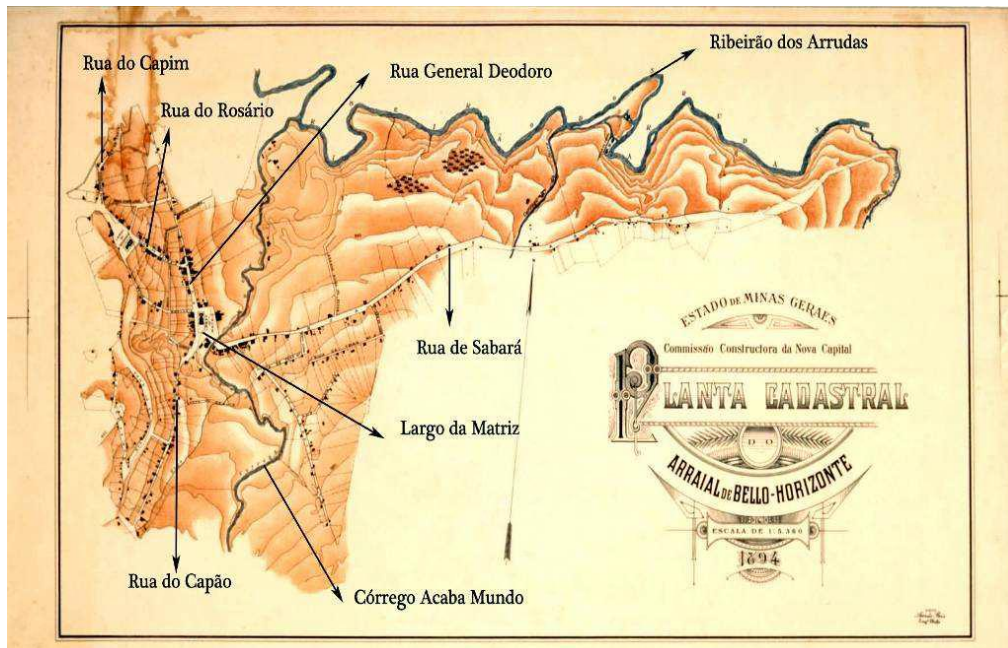
Para termos como avaliar o que afinal foi construído e o que foi desconstruído, apresentamos dois mapas: o primeiro representa o arraial de Curral Del Rey, “com ruas sempre margeadas por sebes, todas no mais gracioso desmancho e irregularidade”<sup>89</sup>, e o segundo, a futura capital, desenhada por Aarão Reis. O único lugar preservado pela CCNC foi a Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem.

---

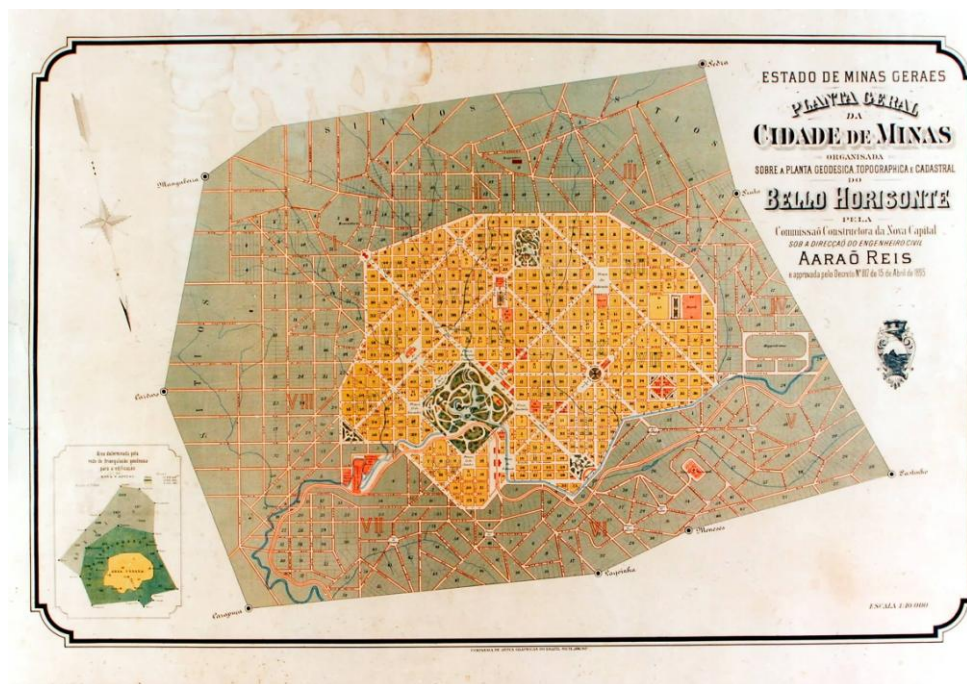
<sup>87</sup> Trata-se de um membro da elite burocrática ouro-pretana inconformado com a mudança para a nova capital. In: SIMÃO, 2006, p.29.

<sup>88</sup> *Belo Horizonte – a cidade revelada*, Fundação Emílio Odebrecht, p.56.

<sup>89</sup> RIANCHO, Alfredo. *Collaborações/ Por Montes e Valles IX*. Minas Geraes. Ano III, n.96, 11 de abril de 1894, p.2.



Traçado irregular da planta do primeiro núcleo urbano de Belo Horizonte: ruas compridas e tortuosas, como caminhos.<sup>90</sup>



Planta geral da cidade de Belo Horizonte desenhada sob a orientação dos Drs. Aarão Reis e Américo Macedo, aprovada pelo Decreto nº 817, de 19 de abril de 1895.<sup>91</sup>

<sup>90</sup> Disponível em: <[http://www.achetudoeregiao.com.br/mg/belo\\_horizonte/historia.htm](http://www.achetudoeregiao.com.br/mg/belo_horizonte/historia.htm)>. Acesso em: 05/11/2011

<sup>91</sup> Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Belo\\_Horizonte#A\\_funda.C3.A7.C3.A3o\\_da\\_capital](http://pt.wikipedia.org/wiki/Belo_Horizonte#A_funda.C3.A7.C3.A3o_da_capital)> acesso em: 05/11/2011 e BARRETO, 1950, p. 94.

Apresentamos diferentes momentos do mesmo espaço: a capelinha de Santana, demolida para ser construída a sede do governo; em seguida, a sede do poder da Província de Minas Gerais em fases diferentes de sua construção – o Palácio da Liberdade, as secretarias e a natureza projetada nos jardins da Praça da Liberdade<sup>92</sup>.



Capelinha de Santana, no mesmo local onde é hoje o Palácio da Liberdade.<sup>93</sup>



Construção do Palácio da Liberdade.<sup>94</sup>

<sup>92</sup> Entre os vários projetos desenhados pela CCNC e levados à aprovação do Governo em princípios de 1895, estava o do Palácio da Administração, grandioso edifício em que funcionariam reunidas as três Secretarias do Estado, orçado em Cr\$ 1. 616.503.193,00. O Dr. Francisco de Sá, em vez de aprovar, recomendou ao Dr. Aarão Reis que fizesse projetar 3 edifícios distintos para as secretarias. (...) Em 20 de maio de 1895 Aarão Reis foi exonerado, sendo nomeado na mesma data para substituí-lo o Dr. Francisco de Paula Bicalho, que se empossou no dia 22 do mesmo mês. BARRETO, 1950, p.94.

<sup>93</sup> Reprodução feita de cópia. In: Revista *Social Trabalhista*, edição especial do Cinquentenário de Belo Horizonte (1897-1947).

<sup>94</sup> Disponível em: <<http://bhnostalgia.blogspot.com/>> Acesso em: 20/01/2012.





Praça da Liberdade em construção em 1897. Coleção: Adriano A. C. de Mendonça.<sup>95</sup>



Aquele Belo Horizonte do início do século era um centro interessante, por vários motivos. Com seu aspecto meio rural e meio de acampamento, distinguia-se, contudo, do comum das cidades do interior, porque, pequena materialmente, era a nova sede do maior poder político da República: o Estado de Minas Gerais. No palácio, erguido sobre os descampados da Praça da Liberdade, moravam os homens que dispunham da maior bancada federal e do maior eleitorado do país.<sup>96</sup>

<sup>95</sup> Reprodução feita do livro: *Sedução do Horizonte*. ARAÚJO, 1996, p.91.

<sup>96</sup> Afonso Arinos de Melo Franco. In: CAMPOS, Paulo Mendes. *Belo Horizonte – de Curral del Rei à Pampulha*. CEMIG, Belo Horizonte, 1982.

**Paisagem sonora XII – Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem: coro de meninas:**

“no céu, no céu, com minha mãe estarei”.

No ano de 1925 o Sr. Diretor de obras  
Deitou abaixo a Matriz da Boa Viagem  
(Que lindo nome para um cemitério!)  
E construiu no lugar dela  
Uma catedral gótica, último modelo.

Eu achei que foi bobagem,  
Mas o povo de Minas disse que era progresso.<sup>97</sup>

Tudo o que seria demolido anunciava uma capital moderna! Mas a Matriz da Boa Viagem resistiu à CCNC e somente em 1925 foi demolida para que pudessem construir uma nova. Arthr Azevedo visitou a Igrejinha em 1901 e deixou registrado:

Dirijimo-nos então à igrejinha, que ali está, isolada e tristonha, como uma sentinela perdida do passado.  
Quiseram demoli-la, com o que, aliás não fariam mais que imitar os europeus mais civilizados, ou tidos como tais; felizmente houve quem se opusesse a esse ato de vandalismo e a igrejinha lá está. Que Deus a conserve por muitos anos e bons.<sup>98</sup>



Antiga Matriz de Nossa Senhora da Boa Viagem do Curral.<sup>99</sup>

<sup>97</sup> MELO FRANCO. In: ARAÚJO, 1996, p.215.

<sup>98</sup> AZEVEDO, Arthur. In: *Revista do Arquivo Público Mineiro, Um passeio a Minas*, p.189.

<sup>99</sup> Reprodução feita de foto do site: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Belo\\_Horizonte](http://pt.wikipedia.org/wiki/Belo_Horizonte)>. Acesso em: 22/08/2011.



Igreja da Boa Viagem, “uma sentinela perdida do passado”<sup>100</sup>.

Nossa Senhora da Boa Viagem  
Afonso Arinos de Melo Franco

A Igreja de Nossa Senhora da Boa Viagem  
(Que lindo nome para um barco a vela!)  
Foi construída em 1765  
Por ordem do senhor capitão-mor da Minas  
Para os povos de Curral Del Rei

Nessa igrejinha de janelas verdes  
Eu me batizei.

No mes de Maria enfeitava-se a nave com folhas verdes  
E as meninas cantavam em coro:  
“No céu, no céu, com minha mãe estarei”.

<sup>100</sup> Disponível em: <<http://bhnostalgia.blogspot.com/>>. Acesso em 12/12/2011.

## Capítulo II

### A Capital – sonoridades de outros lugares

*Havia um jeito especial de caminhar, um modo especial de trocar os passos que era especialidade mineira, traço de cultura conservado pelas gerações adestradas nas “escadinhas” de Ouro Preto, nos “pés de moleque” do Sabará, nas “capistranas” da Diamantina... Devagar e preciso. Lento e seguro. Uma espécie de meneio para os lados, a troca dos pés sem pressa, um andar compassado para não perder o fôlego e poder conversar de rua acima, a cabeça baixa (Lá vai o Carneiro subindo para a redação... Lá vai o doutor Arduíno Bolívar para a Praça da Liberdade...). Um molejo solto do corpo, um quebrado brando da espinha e mais acentuado nas pernas – o joelho cedendo quando o calcanhar batia no chão. (Lá vem o doutor Honorato Alves jogar xadrez no Clube Belo Horizonte... Lá vem o Gabriel Cerqueira para a “sessão Fox”...)*

*Andar mineiro, paulatino e inabalável andar mineiro.*

Pedro Nava

**Paisagem sonora XIII – antigas e novas sonoridades:** serenatas, vozes, festas animadas, “música fina”, pequenos conjuntos e recitais.

Destacamos que a paisagem sonora XIII é marcada por tipos de música como serenatas e “música fina”, as quais seriam ouvidas em festas animadas e recitais. As fontes sonoras são pequenos conjuntos e vozes.

A música em Belo Horizonte antecipou a chegada da capital. No velho Curral Del Rei, já as serenatas se faziam ouvir, como em todos os outros recantos de Minas. Com a mudança da capital para cá, o que aconteceu é que os pequenos conjuntos, que animavam as festas em Ouro Preto, logo para aqui se transferiram. Nos programas dos festejos comemorativos da inauguração da nova capital há referências a muitas festas animadas por alguns desses conjuntos, na sua maior parte integrados por militares. Também a música fina tinha os seus amantes. Logo apareceram aqui solistas de merecimento, dando recitais. Os conjuntos fizeram a sua aparição mais tarde.<sup>101</sup>

Para entendermos melhor de onde se formava essa nova paisagem sonora em Belo Horizonte, buscamos a memória de outras cidades mineiras, uma vez que sabemos que inúmeros músicos dessas e de outras cidades de todo o Brasil se deslocaram para a nova capital. Buscamos o começo da trama musical na música colonial em Minas Gerais e encontramos centros de grande importância, com números de músicos comparáveis aos europeus da mesma época. Vários autores referem-se a uma grande produção musical em Ouro Preto desde o começo do século XVIII até meados do XIX, quando entra em decadência.

Provoca espanto o extraordinário desenvolvimento da vida musical na Capitania das Minas Gerais durante o século XVIII. Em pleno sertão, distante do litoral e infinitamente longe dos centros culturais da Europa, surgiu aí uma atividade musical intensa de alto nível de execução e criação. Além do mais, é inacreditável a rapidez com que cresceu essa cultura musical nas primeiras vilas mineiras<sup>102</sup>

**Paisagem sonora XIV – vida musical na Capitania de Minas Gerais:** atividade musical intensa de “alto nível” de execução e criação.

A paisagem sonora XIV revela qualidade e apuro musical, o que nos remete a boas escolas e espaços públicos para essa mesma música circular.

<sup>101</sup> BRANT, Celso Teixeira, *A vida musical*. In: *Revista Social Trabalhista*, edição especial do Cinquentenário de Belo Horizonte (1897-1947), p.204.

<sup>102</sup> KIEFER, Bruno, *História da Música Brasileira – dos primórdios ao início do séc. XX*, 1987, p.31.



Os primeiros trabalhos de pesquisa e resgate da vida musical em Minas estão ligados ao nome de Curt Lange<sup>103</sup>, o qual, após conhecer o patrimônio arquitetônico e avaliar a riqueza em ouro que circulou no estado, induziu que deveria haver uma produção musical de porte equivalente ainda desconhecida pelos próprios músicos brasileiros. Segundo Xavier, Curt Lange veio pela primeira vez a Belo Horizonte em 1944 para atividades profissionais e a partir desse ano começou uma investigação em arquivos públicos, igrejas e acervos particulares, livros de despesas e petições, nas cidades de Ouro Preto e Mariana. O pesquisador descobriu manuscritos musicais, o que confirmava sua tese inicial de uma intensa atividade musical durante o período colonial na Capitania de Minas, desvendando o funcionamento das Irmandades, por meio de pesquisa em arquivos das Corporações Musicais. Tais corporações se dedicavam ao exercício da música e atuavam em cortejos, festas religiosas oficiais, festas típicas da sociedade, em que se desenvolvia um trabalho de criação ligado a compositores. Segundo os registros de Curt Lange, os músicos do período colonial se organizavam em Corporações e Irmandades, que por sua vez se organizavam em torno de um Santo e da cor dos seus integrantes, homens “pardos”, pretos ou brancos. Acreditamos que o entendimento de independência entre religiosidade e instituição religiosa se dava no fato dos devotos poderem escolher o santo protetor. No final do século XVIII existiam mais de trinta irmandades em Minas, destacando-se a Irmandade de Santa Cecília<sup>104</sup>, em Vila Rica.<sup>105</sup>

**Paisagem sonora XV – Corporações Musicais:** cortejos, festas religiosas oficiais, festas típicas da sociedade, em que se desenvolvia um trabalho de criação ligado a compositores.

A paisagem sonora XV revela que a música de “alto nível” da paisagem anterior circulava principalmente no âmbito religioso e da “sociedade”, em contraposição ao popular.

<sup>103</sup> Franz Kurt Lange nasceu em Eilenburg, Alemanha, em 12 de dezembro de 1903, e morreu em Montevidéu, em 3 de maio de 1997. Foi para o Uruguai no período pós-guerra (1923), naturalizando-se cidadão uruguaio como Francisco Curt Lange. Era engenheiro de acústica e também pianista. Estudou arquitetura, linguística, filosofia e fez seu doutorado em musicologia. (XAVIER. 2008)

<sup>104</sup> Segundo REZENDE (1989), a Irmandade de Santa Cecília foi fundada em 1749, organizada segundo os padrões de Portugal e funcionava na Igreja de São José de Ouro Preto. Era uma confraria de músicos profissionais e só exercia a profissão quem fosse habilitado pela própria Irmandade, que mantinha uma escola de música. Existe uma possibilidade dessa confraria atender a associados em Sabará.

<sup>105</sup> XAVIER, Elisete Dias. *A correspondência de Curt Lange e Levindo Lambert*, dissertação de mestrado, Escola de Música, UFMG, 2008, p.13.

**Paisagem sonora XVI – Vila do Príncipe:** missa com música perfeitamente executada e cantores.

e celebrou-se na igreja paroquial da Vila do Príncipe<sup>106</sup>, uma missa com música, à qual assistiram, com grande *toilette*, as pessoas as mais distintas da cidade. Os músicos, todos habitantes do país, estavam postos numa tribuna e o povo não tomava parte nos cantos. A música convinha à santidade do lugar como também á solenidade da festa e foi perfeitamente executada. Diversos cantores tinham uma voz calorosa, e duvido que, em alguma cidade do norte da França, de semelhante população, se executasse uma missa com música tão bem tocada como essa.<sup>107</sup>

Kiefer<sup>108</sup> afirma que a maior parte das atividades musicais na região mineira era constituída de funções religiosas (durante o culto, nas procissões, nos casamentos e enterros) e que estava sempre sujeita a contratos, seja por uma irmandade, seja por parte do Senado da Câmara. Segundo o autor, há registro na obra *Voyage dans les Provinces de Rio de Janeiro et de Minas Gerais*, de Saint-Hilaire, da qualidade das execuções musicais da época.

Destacamos o forte vínculo dos campos da Igreja e da música, e, mesmo quando esta não determinava as regras das irmandades, o trabalho musical estava na sua gênese, ligado à religiosidade ou à fé em um santo de devoção. Segundo Kiefer<sup>109</sup>, havia música também em atos públicos, além da música militar. No caso das músicas militares ou bandas de música, destacamos a variedade de instrumentos de sopro, em geral tocados por negros escravos.<sup>110</sup>

**Paisagem sonora XVII – resumo da sonoridade de outras terras:** cortejos, festas religiosas oficiais, festas típicas da sociedade – cultos, procissões, casamentos e enterros – trabalho de criação ligado a compositores, missa com música, vozes calorosas, bandas de música e instrumentos de sopro.

<sup>106</sup> Hoje, cidade do Serro, Minas Gerais.

<sup>107</sup> LANGE, Curt. Os compositores na capitania de Minas Gerais. Separata da revista Estudos Históricos, nº 3 e 4. Fac. De Filosofia Ciências e Letras de Marília, 1965, p. 37. In: KIEFER, Bruno. 1987. *História da Música Brasileira*, p.31.

<sup>108</sup> KIEFER, 1977, p.35.

<sup>109</sup> KIEFER, 1977, p.35.

<sup>110</sup> Segundo KIEFER (1977) os negros chormeleiros aparecem em grande número nas procissões e nos atos públicos em geral em Vila Rica e Mariana, e desses músicos veio a tradição das serenatas ao ar livre. O autor destaca que a palavra “choro” ou “seresta” tem a mesma origem.

Era significativo, o número de músicos profissionais em Minas, especialmente em Vila Rica, onde havia cerca de 250 músicos profissionais. Curt Lange rejeita a hipótese da procedência desses músicos estar ligada a São Paulo ou ao Rio de Janeiro, por esses centros não terem, na época, igual desenvolvimento musical. Esse número de músicos estava ligado à forte presença dos mulatos, os quais buscavam uma ascensão social como músicos profissionais em Minas Gerais.<sup>111</sup>

Nas primeiras crônicas em que temos notícias das atividades musicais em Belo Horizonte, Alfredo Camarate<sup>112</sup> revela a existência de uma prática musical anterior à construção da cidade, ligada ao trabalho do sacerdote:

O sacerdote ainda é novo e muito dado à arte da música, que cultivava regularmente e, por isso, as festas da sua igreja hão de ter sempre o caráter religioso e artístico, que deriva de um bom sacerdote e de um bom amador de música.<sup>113</sup>

Encontramos na vida musical da cidade de Belo Horizonte do final do século XIX a presença muito forte da Igreja Católica, uma vez que o campo político estava ainda tentando se organizar minimamente. Poderíamos dizer que inicialmente a tradição do tempo colonial souou alto.

Belo Horizonte era construída ao som afinado das cantorias, dos motetos e das massas corais. A música era executada na igreja.

---

<sup>111</sup> KIEFER, 1977, p. 33.

<sup>112</sup> CAMARATE, Alfredo. *Por Montes e Valles*, III. In: Revista do Arquivo Público. Minas Gerais – 28 de março de 1894, p.1. Disponível em:

<[www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/rapmdocs/photo.php?lid+9597](http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/rapmdocs/photo.php?lid+9597)>. Acesso em: 3/5/2011.

<sup>113</sup> *Ibid.*: III

## Capítulo III

# Belo Horizonte – começo da capital

A capital fez annos este mez:  
O Abílio sabe ao certo quantos fez.

Bello Horizonte é moço, vem surgindo,  
Mas nem por isso deixa de ser lindo.

Há muita “jovem” por ahi, bem sei,  
Que ainda é do tempo de Curral d’El-Rey...

Do tempo em que Aarão Reis sobre a poeira  
Traçava a planta da cidade inteira.

Arthur Haas, Succassaux... o tempo corre...  
Mas a saudade fica, ela não morre...

João Lúcio, ninguém crê nessa verdade,  
Era o Ramon Novarro da Cidade...

Provocavam paixões, fortes amores  
Os bellos engenheiros construtores...

Muitos bailes e festas e retretas...  
Estava em fôco o “Club das Violetas”.

Fazia versos o Affonsinho Penna:  
O nephelibatismo estava em scena.

O Chico Salles Minas dirigia  
O povo, com brandura, conduzia...

O Zé dos Lotes com voracidade  
Comprava os quarteirões desta cidade.

Comprava muitas léguas de deserto...  
Ninguém diria que elle estava certo!...

E o tempo foi rodando, foi passando,  
Bello Horizonte foi se transformando...

Veio o “Bens”, veio após o “Chevrolet”...  
E a capital tornou-se o que é...

Arthur Haas, como tudo isso mudou!  
Que saudades do tempo que passou!  
Casas de typo A, de typo B,  
São muito raras, quasi ninguém vê...

Uma sala, dois quartos e, por fim,  
Um alpendre que dá para um jardim...

O Signorelli nesta terra entrou  
E trouxe, no seu bolso, o bungalow.

Hoje, Bello Horizonte é diferente,  
Tem outros modos e tem outra gente...

Tem cinemas de luxo e tem cafés,  
Há clubs de alta roda e cabarets.

Há mais chic, a elegância é bem maior,  
As meninas imitam Joan Crawford!...

Ah! Nenhuma quer ser, eu bem sei,  
A Moça simples de Curral d’El-Rey.

De cintura fininha e de mantilha,  
Leve na valsa e ágil na quadrilha...

O namoro era o baile, a serenata  
Nas noites claras de um luar de prata.

No largo da matriz, as garotas da moda  
Jogavam prendas e faziam roda:  
*O anel que tu me deste*  
*Era de vidro e quebrou;*  
*O amor que tu me tinhas*  
*Era bem pouco e acabou*

Olha o tempo – ninguém o vê passar,  
– Roda que nunca deixa de girar...  
*O’ ciranda cirandinha,*  
*Vamos todos cirandar;*  
*Vamos dar a meia volta,*  
*Volta e meia vamos dar...*<sup>114</sup>

<sup>113</sup>Dom Ruy, Revista Semanal Literária e Noticiosa, *Bello Horizonte* – 22/12/1938, ano I, nº 16

## Inauguração da capital



Inauguração de Belo Horizonte, 12 de dezembro de 1897<sup>115</sup>.

**Paisagem sonora XVIII – nomes da capital:** Cidade de Minas, de 1897 a 1901, e, depois de 1901, Belo Horizonte.

De 1897 a 1901, a recém inaugurada capital do estado de Minas Gerais foi chamada de “Cidade de Minas”, em virtude da Lei nº 3, de 17 de dezembro de 1893, adicional à Constituição. Porém, em 1901, o Congresso restabelece o nome de “Belo Horizonte”, dado ao arraial em 1890.

Belo Horizonte foi inaugurada inacabada, em 12 de dezembro de 1897, por uma exigência da Constituição do Estado. Os funcionários do governo e aqueles que podiam adquirir os lotes mais valorizados pelo projeto inicial ocuparam a parte central. Os operários que trabalharam na construção da cidade acamparam em meio às obras, formando as primeiras favelas na periferia da cidade e não eram considerados cidadãos legítimos de Belo Horizonte. Tanto os pobres quanto os operários viviam à margem da cidade, em locais distantes do centro desde o início da construção.

---

<sup>115</sup> Reprodução feita de foto do site: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Belo\\_Horizonte](http://pt.wikipedia.org/wiki/Belo_Horizonte)>. Acesso em: 22/08/2011

**Paisagem sonora XIX – Inauguração da capital:** 21 tiros de dinamite, bandas musicais executando o Hino Nacional e marchas triunfais, aclamações populares, locomotivas, silvo prolongado e festivo das duas máquinas, delirantes aclamações, mais três bandas de música eletrizavam o ambiente, leitura em voz alta do decreto, *Te Deum*, salva de 21 tiros.

Na tarde de 11 de dezembro inaugurou-se a luz elétrica e, num anseio geral, esperou-se o dia 12. (...) Uma salva de 21 tiros de dinamite despertou a população horizontina ao alvorecer do dia 12, quando duas bandas musicais percorreram a localidade executando o hino nacional e marchas triunfais. (...) chegando todos ao meio-dia a General Carneiro, entre aclamações populares e ao som do hino nacional. À uma hora e 15 minutos partia de General Carneiro o comboio presidencial, agora composto de 13 carros, conduzidos pelas locomotivas “Belo Horizonte” e “Ouro Preto”. Estrondosamente vitoriado em todas as estações intermediárias, o Presidente Bias Fortes com sua comitiva chegaram a Belo Horizonte às 2 horas. Ao silvo prolongado e festivo das duas máquinas, cerca de 8.000 pessoas que se achavam na estação e imediações prorromperam em outras tantas delirantes aclamações ao Governo, à Comissão e aos nomes de quantas pessoas de destaque haviam concorrido para a mudança da Capital, ao passo que três bandas de música eletrizavam o ambiente com o hino nacional. (...) Na praça da Liberdade, onde haviam sido armados vistosos pavilhões para convidados e para o corpo orquestral, destacava-se o pavilhão central em forma de zimbório destinado à lavratura do decreto e “Te-Deum”. (...) O Presidente Bias Fortes agradeceu comovidíssimo e, ato contínuo, assinou o dec. Nº 1.085, que, em seguida, depois de referendado pelos Secretários de Estado, foi lido em voz alta ao povo pelo Dr. Estêvão Lobo, oficial do gabinete da Presidência. Nesse momento ouviu-se uma salva de 21 tiros, três bandas de música executaram o hino nacional e houve um delírio de aclamações populares, caíndo sobre a cabeça do Presidente Bias Fortes uma chuva de pétalas de flores atiradas por gentis senhorinhas.<sup>116</sup>

Voltamo-nos ao som das bandas, sempre presentes em dias de festas na cidade, e percebemos o repertório tocado: Hino Nacional e marchas triunfais. Dimencionamos o silvo prolongado da locomotiva como impressindível à inauguração da capital e como marca de novos tempos. A força do momento é revelada na salva de tiros e pela benção realizada pelo *Te Deum*.

**Paisagem sonora XX – motores elétricos:** rom-rom contínuo de motores elétricos, trotes de cavalo em chão de paralelepípedo e som contínuo de rodas de charretes, bondes deslizando sobre os trilhos, murmurinho de gente andando e falando.

A paisagem sonora XX retrata os novos tempos – tempo da luz elétrica, das charretes e dos bondes nas ruas largas, arborizadas e vazias do começo da capital – e

---

<sup>116</sup> BARRETO, 1950, p.154.

seus novos e futuros ruídos. A inauguração da rede elétrica só aconteceu em 11 de dezembro de 1897, um dia antes da festa de inauguração da cidade. Todos os motores então usados na construção da cidade só funcionavam a vapor, o que deixava as noites escuras e tumultuadas, durante o período de construção. A vida em Belo Horizonte começava cedo e todos dormiam cedo.

Segundo Schafer<sup>117</sup>, o “novo fenômeno sonoro”, dinamizado exponencialmente pela Revolução Elétrica, criou um som fundamental permanente, o ruído. Schafer refere-se aos ruídos como desprovidos de “personalidade ou senso de progressão”. Percebemos que em Belo Horizonte, após a inauguração da luz elétrica, há registro do começo dos novos ruídos como revela Bilac:

Pelas ruas largas e arborizadas, rolam bondes elétricos; lâmpadas elétricas fulguram entre os prédios elegantes e higiênicos; motores elétricos põem em ação, nas fábricas, as grandes máquinas cujo rom-rom contínuo entoam os hinos do trabalho e da paz.<sup>118</sup>



7 de setembro de 1902 – Inauguração dos bondes elétricos e posse do Presidente Dr. Francisco Salles.<sup>119</sup>

<sup>117</sup> SCHAFFER, 1997, p.107.

<sup>118</sup> BILAC, Olavo. *A coragem de Minas*. (1903) In: ARAUJO, Laís Corrêa. *Sedução do Horizonte*. Fundação João Pinheiro, Belo Horizonte, 1996, p. 26.

<sup>119</sup> Reprodução feita do livro: *Sedução do Horizonte*. ARAUJO, 1996.





Avenida João Pinheiro, larga, arborizada e iluminada. Do antigo arraial, restou o som do vento nas árvores – (1911).<sup>120</sup>

**Paisagem sonora XXI – Festa de São João:** reza do terço na Igreja, bombas, foguetes, banda de música e silêncio.

As festas religiosas, como a de São João, em 23 de junho, eram muito comemoradas. Rezado o terço na Igreja da Boa Viagem, às sete da noite, o mastro podia ser levantado e os fogos de artifício começavam – bombas e foguetes cobriam todos os sons existentes, enquanto os balões subiam. O comandante levava a banda de música e às nove horas, voltava o silêncio. Era uma grande festa de muita alegria!<sup>121</sup>

**Paisagem sonora XXII – festa ruidosa:** 1º) bandas de música, foguetes, discursos entusiasmados, e marchinhas irreverentes; 2º) rádios gritando nomes e promessas, comícios em todos os bairros, fogos de artifício e discursos em praças públicas.

Tempos barulhentos, em Belo Horizonte, eram as eleições. A cidade tinha dois partidos no começo do século: “o oficioso e o da oposição”. Os eleitores, só os homens,

<sup>120</sup> Reprodução feita do livro: *Sedução do Horizonte*. ARAUJO, 1996, p.197.

<sup>121</sup> RAMALHO, Crônica “Duas palavras”. In: *Revista Trabalhista*, p.17.



se hospedavam nos “quartéis”, onde toda a festa acontecia, com direito a muita bebida, jogos – especialmente de cartas –, bandas de música e foguetes. “Era uma festa ruidosa, precedendo o grande dia, entrecortada de discursos entusiasmados, passeatas com foguetes de assobio, marchinhas irreverentes, de quando em vez assassinatos ou pancadaria.” Depois da revolução de 1930, com o “voto secreto”, acabaram as “bocas das urnas” e o prestígio dos “coronéis”.<sup>122</sup> Depois, já na década de 1940, a cidade enchia-se de faixas de candidatos de vários partidos, os rádios gritavam seus nomes e promessas e os comícios e as passeatas aconteciam em todos os bairros: lanternas, fogos de artifício e os discursos nas praças públicas. Em 1946, o voto feminino passa a ser obrigatório, porém, desde 1934 vigorava o seu direito.

---

<sup>122</sup> Revista *Social Trabalhista*, edição especial do Cinquentenário de Belo Horizonte (1897-1947), p. 19.

## Primeiros espaços musicais

### Bandas e coretos:

*Se queres encontrar um bom músico, procure-o nas bandas de música de Minas. Cidade mineira sem banda, ou não é cidade, ou não é mineira.*<sup>123</sup>



Sociedade Musical Carlos Gomes – fundada em 1896.<sup>124</sup>

**Paisagem sonora XXIII** – Sociedade Musical Carlos Gomes: tuba, trompa, trombone de vara, trompete, clarinete, flauta, caixa clara e surdo.

A primeira banda de música de que se tem registro em Belo Horizonte é a Sociedade Musical Carlos Gomes<sup>125</sup>, organizada por Alfredo Camarate em 11 de julho de 1896. Ela teve como seus primeiros integrantes pedreiros, carpinteiros, serventes,

<sup>123</sup> VILLA LOBOS, *Minas Gerais*, 28/03/92.

<sup>124</sup> Reprodução feita do livro: *Memória Musical de Belo Horizonte*. Acervo do Museu Abílio Barreto. Data: 1899.

<sup>125</sup> “Existe uma discussão sobre qual foi realmente a primeira banda de Belo Horizonte. Os integrantes da Corporação Nossa Sra. da Conceição dizem que ela é a primeira, por que a Carlos Gomes veio transferida de Ouro Preto, assim, não é belorizontina. Os integrantes da Carlos Gomes dizem que a banda foi fundada aqui em Belo Horizonte, apesar de terem músicos de Ouro Preto e outras cidades que vinham colaborar com as apresentações da banda.” CRUZ e VARGAZ, 1987.

engenheiros e outros trabalhadores que vieram construir a nova capital do estado<sup>126</sup>. Algumas fontes revelam que Alfredo Camarate contratou operários músicos com a intenção de formar um conjunto musical.

Freiras<sup>127</sup> destaca que a Sociedade Musical Carlos Gomes desempenhou um papel relevante na construção do lazer e da vida cultural da cidade, tendo tocado na inauguração do Parque Municipal de Belo Horizonte (em 26/09/1897) e da iluminação elétrica (em 11/12/1897) e na cerimônia de inauguração final da capital.<sup>128</sup> Em 1907 temos notícia de que a prefeitura promovia aos domingos, com a participação da Sociedade Musical Carlos Gomes, uma série de retretas no Parque Municipal.



Corporação Musical N. Sra. da Conceição.<sup>129</sup>

A Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição foi criada em 31 de maio de 1914 por Manoel Augusto Araújo, Francisco Caetano de Carvalho e Astrolindo Cândido Rodrigues.

<sup>126</sup> Bandas Filarmônicas Civis de Belo Horizonte, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Santos – 29 de agosto a 2 de setembro de 2007, p.2. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/expocom/expocomnacional/index.php/PEC-NAC/article/viewFile/156/131>. Acesso em 11/11/10.

<sup>127</sup> FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar, *O choro em Belo Horizonte: aspectos históricos, compositores e obras*. Belo Horizonte Escola de Música da UFMG 2005.

<sup>128</sup> FREITAS, 2005, p. 14.

<sup>129</sup> Reprodução feita do livro: *Memória Musical de Belo Horizonte* — sem data. Acervo da Corporação Musical N. Sra. da Conceição da Lagoinha.

**Paisagem sonora XXIV – bandas de música: retretas e festas.**



Noite de retreta musical no Bairro da Floresta. Autor – J. Garcia.<sup>130</sup>

Já em 1933, uma crônica da *Revista Bello Horizonte*, transcrita a seguir na sua íntegra, revela uma possível mudança na sonoridade da capital. Trata-se de um clarinete solo no centro de Belo Horizonte em uma manhã de domingo. Percebe-se que durante a semana a paisagem muda: a Rua dos Caetés deve obedecer ao silêncio imposto pela prefeitura e os negociantes sírios devem descansar, mesmo sem querer. Ao escutar o som desse clarinete, o autor relaciona a vida das bandas do interior e a vida das bandas da capital. Segundo o autor, o status da banda teria mudado e a cidade se despersonalizado: onde estaria aquela gente que veio para a capital? Onde estaria aquela banda de música que tocava em todas as festas até na inauguração da cidade?

**Paisagem sonora XXV – Domingo, 10 de dezembro de 1933:** silêncio na Rua dos Caetés, um clarinete soa na Rua Rio de Janeiro, o silêncio das bandas de música.

<sup>130</sup> Reprodução feita do livro: *Memória Musical de Belo Horizonte*. (1915) – Acervo do Arquivo Público Mineiro.

## O Passado Visto em Cinco Minutos

Jair Silva<sup>131</sup>

Domingo, 10 de dezembro de 1933 – Sáio do meu quarto, na rua dos Caetés, para ir à missa das dez horas. Há um grande silencio, imposto pela prefeitura. Os negociantes syrios descansam, sem querer. Aos domingos, os algarismos desaparecem provisoriamente dos seus lábios. E elles, reunidos no fundo das casas commerciaes, onde as famílias residem, conversam affectuosamente com a esposa e as creanças. Ou então discutem. Mas o que se percebe, em toda a extensão da rua dos Caetés, é apenas o silencio.

Ao subir a rua Rio de Janeiro, ouço a musica de uma clarineta.

O clarinetista é desconhecido. A música também. Mas vou ficando triste. Tenho certeza de que o pesar começou com a musica. Principio a procurar a origem da emoção. Sinto um saudade ainda pouco accentuada. É a peor categoria de saudade. Parece com as doenças para as quaes não se encontra um nome e são combatidas com uma serie de remédios differentes. Saudade de que?

Os meus passos continuam entretanto, a cidade se despersonaliza. Tudo, ao redor, vae ficando esbatido e indiferente. Há uma clarineta. E é ella – uma clarineta perdida na Capital do Estado – que faz desencadear em mim o mysterio de um aborrecimento novo.

Sinto uma grande saudade do meu pae, vivo e próximo, e uma saudade da minha terra, perto de mim no espaço, muito longe de mim no tempo. Serão estes, entretanto, os dois únicos motivos da minha extranha tristeza?

Creio que, neste instante, Paraopeba se vingue de mim, reconquistando meu affecto e o meu respeito. A infância e o principio da mocidade reaparecem na minha memória. E, com essas recordações, a lembrança de meu pae, o melhor de todos os meus amigos, entre as coisas velhas e já sem nome que ficaram esquecidas na terra.

Apesar da sua intelligencia, da sua função de jornalista, homem de prestigio no município de Paraopeba, meu pae nunca deixou de tocar clarineta, juntamente com os meus conterrâneos, de todas as cores e de todas as classes. Nos dias de procissão lá está elle, dono de um jornal, no meio da multidão, das ladainhas, das vozes anonymas... Meu pae e a sua clarineta.

É assim que o vejo nesse momento. E é agora, mais do que nunca, que eu comprehendo a sua sabedoria. Como é natural nelle o encanto de viver! Onde aprendeu elle aquella humildade que eu não tenho? Por que será que, até hoje elle ainda faz parte da banda de musica? Funcionario federal, jornalista, com uma serie de outras actividades, porque irá elle, nos dias de festa, juntar-se ao seus amigos da banda de musica...

É exactamente a banda de musica que me faz pensar mais em Paraopeba. Parece que a ouço ainda, no Largo da Matriz. Foi Ella que escravizou meu pae, apesar da sua intelligencia. Ella o prendeu para sempre à minha terra, com a mais profunda de todas as raízes. Bem sei que elle se sente feliz entre os amigos que eu esqueci e que são ainda hoje os seus companheiros.

Mas a minha tristeza, na rua Rio de Janeiro, é agora fácil de justificar. Uma clarineta, em Bello Horizonte, seria um instrumento ridículo. Longe de Paraopeba, a clarineta de meu pae seria como um rei exilado, em Paris. Talvez provocasse aqui a curiosidade: um director de jornal tocando clarineta. Entretanto, a clarineta não valeria nada. Os músicos de minha terra têm as suas gravatas, a sua roupa nova, a estima, a admiração de todos. Os músicos de Bello Horizonte tem só uniformes de brim kaki. Ou

<sup>131</sup> Jornalista mineiro cujas crônicas acompanhamos, na *Revista Bello Horizonte* da década de 1930.

paletó azul e calças de flanela, como os da banda italiana. E os melhores clarinetistas aqui são os soldados de polícia.

Penso, pois, na minha vida, e na vida diferente de meu pae. Ninguém, por exemplo, iria aplaudir o maestro Francisco Nunes, si elle quizesse tocar clarineta aqui, como nos seus antigos tempos, em Jequitibá. A clarineta, o violão, a sanfona e a flauta são hoje como certas plantas delicadas, que não podem ser transplantadas. A clarineta é de Paraopeba, assim como o violino, o piano, o violoncelo e a harpa são da cidade. A avenida Affonso Penna não compreende a banda de música. Só o concerto symphonico é elegante. (...) <sup>132</sup>

Entendemos que o autor da crônica, em momento de grande saudade de sua terra e da música de seu povo, percebeu algumas mudanças nos sons da capital. Destacamos a importância do momento da enunciação. O autor, Jair Silva, contrapõe-se à nossa percepção de mudança – quase 80 anos depois –, pois acreditávamos que a banda de música sempre estivesse presente – e no mesmo lugar social – na vida dessa cidade. Provavelmente as bandas tenham, sim, mudado de status, e o seu meio musical tenha sido dividido em hierarquias diferentes, assim os músicos de banda passaram a usar “uniformes de brim kaki. Ou paletó azul e calças de flanela, como os da banda italiana” ou o uniforme da polícia. Gravatas, roupas novas e estima e admiração de todos estariam reservadas para os concertos sinfônicos, em Belo Horizonte, na percepção da realidade – presente – por parte do cronista. Será que, assim como as moças, ninguém quer ser o músico simples de Curral Del Rey? O que existia na Avenida Afonso Pena, em 1933, além do Conservatório Mineiro de Música, da prefeitura e da Igreja de São José? Parece que, conforme afirma o autor, a “avenida Affonso Penna não compreende a banda de música. Só o concerto symphonico é elegante”.

São necessárias, aqui, algumas indagações. Será que a música trabalhada pelos professores da Escola Livre de Música <sup>133</sup> estava ligada a uma tradição de banda? Será que a “nova música”, que começava a ser produzida a partir do surgimento da “nova elite cultural”, não povoava o coração de gente simples como o pai do nosso cronista? Para onde será que essa gente simples se mudou sem querer saber da avenida?

## Clubes e salões

<sup>132</sup> Revista *Bello Horizonte*, dezembro de 1933, p.7.

<sup>133</sup> A Escola Livre de Música é um dos temas desenvolvidos na p.222.

Por ocasião de uma festa de família, realizada em casa do coronel Martins, que tão obsequiosamente me hospedara, tive ocasião de ver de perto a fina flor da sociedade belo-horizontina.

Nessa ocasião conheci o Dr. Eduardo Carlos, chefe de polícia, inteligente e zeloso funcionário, que me deu informações muito interessantes sobre o seu melindroso serviço.

- A população mineira, disse-me ele, é a mais pacífica do mundo. A polícia nesta boa terra pouco teria que fazer se não fosse o colono.

No mesmo sarau ouvi um excelente concerto musical, organizado pelo provector professor José Nicodemos, que era popular em Ouro Preto e é popularíssimo em Belo Horizonte, onde toda a gente lhe quer bem.

Nesse concerto tomaram parte distintos amadores como o Dr. Ismael Franzen e o capitalista e agricultor Innocencio Pinheiro, tipo completo do musicófilo e tocador insigne de contrabaixo.

Citarei ainda como executantes de mérito, os srs. José Felicíssimo, Antonio Frade Sobrinho, Alfredo Furst, Vicente do Espírito Santo e Francisco Moreira. *J'en passe et des meilleurs*; as minhas notas são incompletas; foram tomadas muito à ligeira.

Falaram-me com elogios do Sr. Ramos de Lima, compositor musical a quem fui apresentado. Infelizmente não tive o prazer de ouvir nenhuma composição sua.

O concerto com que o coronel Martins obsequiou os seus convidados terminou pela execução de duas ou três peças por um famoso grupo de bandolinistas, discípulas todas do velho Nicodemos, que radiante, dirigia esta orquestra de anjos.<sup>134</sup>

A música que era tocada nos clubes e salões era significativa por definir um gosto musical que influenciaria o repertório e os instrumentos que povoariam os sonhos e desejos dos mais jovens sócios e convidados. Destacamos que a vida musical, herdada de Ouro Preto, estava mais ligada aos clubes e salões do que aos palcos e teatros. Abílio Barreto revela nuances de seleção social entre os clubes criados na capital, quando era chamada de Cidade de Minas.

Nos primeiros dias da Capital, havia em Belo Horizonte... Digo mal: havia na cidade de Minas um club recreativo, fino, selecto, mas modesto como a flor que lhe emprestava o nome. Chamava-se Club das Violetas. E havia outro club seletíssimo, com tendencias aristocraticas, que se denominava *Rose*, assim como ainda havia um terceiro, que situava pelo meio termo, que era o *Club das Rosas*.

Mas o *Violetas*, não sendo o mais aristocratico, era, entretanto, e talvez por isso mesmo, o mais animado, o mais querido e o que deixou mais funda tradição nos fastos recreativos da cidade.

Esse club tinha sua sede e dava suas inesqueciveis partidas no sobrado ainda hoje existente a rua Guajajaras, entre Avenida da Liberdade (hoje João Pinheiro) e a Rua Goyaz, para a qual dá fundos. (...)

Depois de uma longa temporada de festas memoraveis com que o “club das Violetas” tentou galvanizar a vida da cidade em face da terrível crise financeira e ao desanimo que a empolgavam, alguns intellectuaes a Ella

<sup>134</sup> AZEVEDO, Arthur. *Um passeio a Minas*. In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*, p.210. Publicado no *Minas Gerais* em 03/02/1902.

pertencentes resolveram fundar alli um outro club e tivemos os “Jardimeiros do Ideal”<sup>135</sup>.

Encontramos, no começo da vida da capital, traços de grande provincianismo que se desenvolveram nas famílias belo-horizontinas e foram assegurados pelos hábitos interioranos e das fazendas de Minas Gerais. Carlos Drummond de Andrade descreve a vida de um estudante do interior, sozinho em Belo Horizonte, no começo da década de 1920:

Nós éramos muito vítimas da organização social de Belo Horizonte, uma organização muito rígida, muito rigorosa. O próprio Cyro dos Anjos nas suas memórias, *Meninos e sobrados*<sup>136</sup>, dá uma idéia perfeita disso. O estudante do interior vindo para Belo Horizonte (...) queria situar-se socialmente, queria conhecer moças, freqüentar casas e se não tivesse lá dois ou três parentes, em cuja casa ele fosse recebido, estava perdido, porque as famílias se fechavam. Nenhuma moça se aproximava de um rapaz sem conhecer plenamente, sem saber que ele era uma pessoa boa, correta, de bons costumes. A família velava, toda família velava. Principalmente os irmãos.<sup>137</sup>

**Paisagem sonora XXVI – Clube das Violetas, audições e recitais:** orquestra formada de violinos, violas, contrabaixos, trombones, clarinetas, flautas e pistom, trechos de óperas e operetas, piano e uma orquestra de bandolins.

A paisagem sonora XXVI revela espaços fechados, com um público constituído de sócios e convidados e onde, juntamente com os concertos e audições de orquestras e artistas renomados, são realizadas palestras de objetivo cultural. Nessas festas promovidas pela elite socioeconômica da capital começa-se a tecer uma trama de erudição.

Segundo Cruz e Vargas<sup>138</sup>, assim como nos saraus em que a música se desenvolveu na antiga capital, durante a primeira década da cidade de Belo Horizonte, os clubes e salões registraram audições e recitais de músicos que vieram morar na capital e também de artistas convidados. Há notícias dos clubes das Violetas, Rose, Edelweiss, Elite, Belo Horizonte, Recreativo União Operária, Operário Nacional e Crysântemo. Destacaram-se também os salões do Grande Hotel e do Palacete Steckel e prédios públicos, como os do Senado e da Câmara dos Deputados, onde os concertos, embora fossem realizados na sua maioria por iniciativa de particulares, eram abertos ao

<sup>135</sup> BARRETO, Abílio. *Jardineiros do Ideal*. In: *Revista Bello Horizonte*, nº 87, novembro de 1937.

<sup>136</sup> A obra referida por Drummond faz parte da nossa bibliografia com o nome de “A menina do sobrado”.

<sup>137</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. In: CURY, 1998, p.156.

<sup>138</sup> CRUZ e VARGAS, 1989, p.123.



público, em algumas ocasiões, por meio da compra de ingressos. Esses clubes tinham em comum os músicos que se apresentavam e o repertório erudito.

O primeiro clube criado, cujo presidente foi o artista Frederico Steckel, foi o Clube das Violetas, em que eram promovidos concertos periódicos vocais e instrumentais, no período de 1898 a 1901, pela elite sociocultural da cidade. Em 1899, o maestro José Nicodemos dirigiu um concerto inusitado no Clube das Violetas: uma orquestra com 16 bandolins tocados só por moças. Foi criada uma orquestra, que estreou na festa de primeiro ano do clube e esteve sob a regência do maestro José Ramos de Lima e, depois, do maestro José Nicodemos. Há referência de que a orquestra era formada por: violinos, violas, contrabaixos, trombones, clarinetas, flautas e pistom. Dois concertos tiveram destaque na programação regular desse clube, em 1900: um recital organizado pelo cantor Eugênio Oyngurem, com trechos de óperas e operetas; e uma apresentação do pianista e compositor Francisco Valle com o violinista João Valle e o flautista Marcellino Valle. Já em 1901 um grupo de jovens frequentadores desse clube criou o grupo Jardineiros do Ideal, o qual promovia reuniões literomusicais.

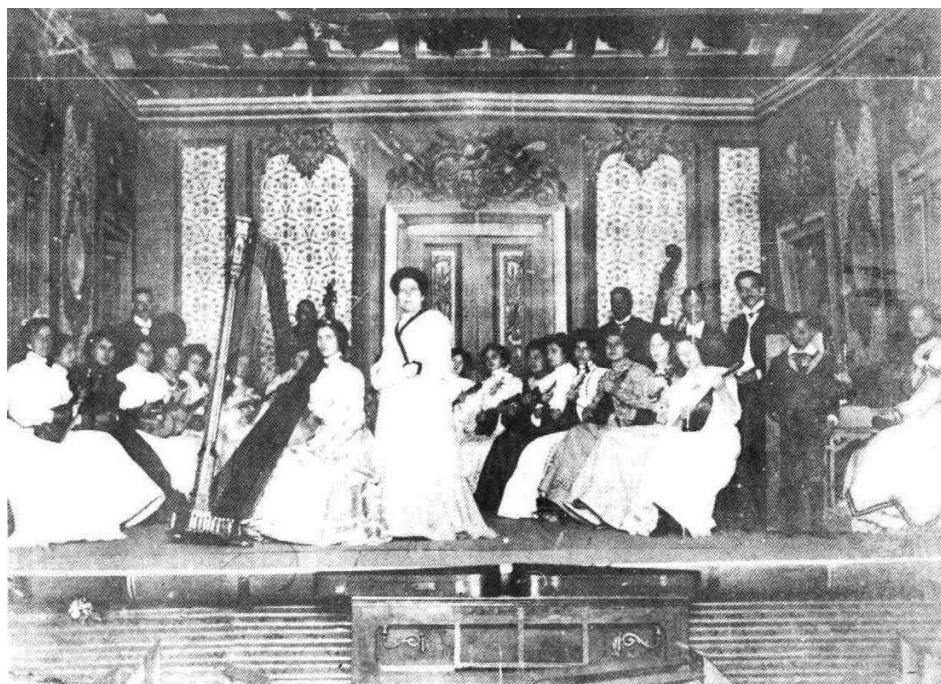
Segundo o *Minas Gerais* de 12 de dezembro de 1947, os artistas internacionais e nacionais de renome se apresentavam inicialmente no Grande Hotel ou no Clube das Violetas, únicos salões da cidade, na época. Juntamente com tais apresentações musicais eram realizadas palestras de objetivo cultural, tornando os concertos grandes “festas de arte e intelectualidade”. Patápio Silva, João da Mata e Manoel de Macedo foram os primeiros músicos a visitar a capital.<sup>139</sup>

**Paisagem sonora XXVII – Clube Rose:** orquestra de bandolins, harpa, canto e contrabaixo.

Outro clube reconhecido pelas atividades musicais foi o Clube Rose (1898-1901), presidido pela Sra. Esther Brandão, primeira-dama do estado. Seu espaço de reuniões eram os salões dos prédios públicos. Um destaque em sua programação musical, que já apareceu também no Clube Violeta, foi a orquestra de bandolins<sup>140</sup> formada por moças da sociedade.

<sup>139</sup> *Minas Gerais*, 12/12/1947. Acervo da Família Flores.

<sup>140</sup> Bandolim – Pequeno instrumento semelhante ao alaúde que se desenvolveu na Itália no século XVIII, a partir da mandola, que lhe é anterior. Tem usualmente quatro pares de cordas metálicas em uníssono. Os pares são afinados de modo idêntico ao violino. (Do italiano mandolino; em inglês, mandolin; em francês, mandoline). *In*: Dicionário de Música Zahar, 1985, p.33.



Concerto de bandolins, harpa e canto, executado por senhoras e senhoritas da sociedade belo-horizontina no Teatro Soucasseau, nos primeiros anos da nova capital.<sup>141</sup>

Nos primitivos clubes, das Violetas e Rose, executava-se música e tomavam parte senhoritas e senhoras da alta sociedade. Eram, então, executantes conhecidas senhoras, como Hirênia Lopes, Violeta Melo Franco, Jayá Alquino, Olga Campista, Naná Otoni, Antônia Reanult, Jovina Campista e Conceição Veiga.<sup>142</sup>

Ainda nos salões dos prédios públicos, temos notícia dos concertos populares realizados na Câmara dos Deputados pelo maestro Francisco Flores e pelo violinista Antônio Sardinha. Tais concertos tinham preços acessíveis e visavam angariar fundos para a construção da sede da Escola Livre de Música, que funcionava em 1901, na Avenida Paraopeba. Nessa mesma época existiram outros clubes, como o Recreativo União Operária e o Operário Nacional; no ano seguinte, em 1902, temos notícia do Elite Club e do Club Edelweiss; e em 1904, destaca-se o Club Crysântemo.<sup>143</sup>

O Club Schumann<sup>144</sup> (1904-1905) foi criado pelo músico José Ramos de Lima e seguia a tradição dos clubes musicais como o Club Beethoven, no Rio de Janeiro. Na

<sup>141</sup> Reprodução feita do livro: *Memória Musical de Belo Horizonte*. CRUZ, Andréa M. Lage e VARGAZ, Joana Domingues, 1987, p13.

<sup>142</sup> *Estado de Minas*, 15/08/1965. Acervo da Família Flores.

<sup>143</sup> CRUZ e VARGAS, 1989, p.125 e 126.

<sup>144</sup> Segundo CRUZ e VARGAS (1989), trata-se de um tipo de clube muito comum na vida musical brasileira durante o Segundo Reinado. O primeiro deles foi o Club Mozart, fundado no Rio de Janeiro em 1867. O Club Beethoven se dedicou à música de câmara e sinfônica, foi fundado também no Rio de

feita de sua inauguração realizou-se um concerto nos salões do Grande Hotel com peça de José Ramos de Lima e o *Poema Sinfônico*, de Manuel Joaquim de Macedo<sup>145</sup>. Havia uma programação de concertos mensais, mas restritos aos sócios. Ainda em 1904 foi criado o Club Belo Horizonte, que funcionou nos salões do Palacete Steckel, com orquestra formada pela elite musical de Belo Horizonte. A banda do I Batalhão da Polícia Militar aparece como um grupo musical das partidas<sup>146</sup> e participando de concertos recreativos e beneficentes.

A vida social e intelectual era intensa. Havia grêmios de alta distinção: Club Rose e Club Violeta. Realisavam-se nos salões dessas sociedades memoráveis bailes e saraus literários. Os leões da moda, os Brumeis daqueles remotos tempos eram dois distintos escriptores que ainda vivem: Ernesto Cerqueira e João Lucio. Cerqueira era o bardo lyrico de maior inspiração, Lucio o couseur amável, chamado o “caturrita” na intimidade das redacções.

Marcou uma época o baile oferecido pelo governo do Estado ao Dr. Campos Salles quando elle aqui veio como Presidente da Republica. Durante o dia, Campos Salles visitou os pontos mais bellos da capital: passeiou no Parque e foi de trem, (!) ao Acaba Mundo.

Os clubs Rose e Violeta fizeram-se representar no baile pelas suas sociais de mais destaque.<sup>147</sup>

**Paisagem sonora XXVIII – clubes e salões:** óperas do romantismo italiano – Verdi e Rossini – e do brasileiro – Carlos Gomes –, quadrilhas, valsas, polcas, composições de músicos mineiros, *schottisch*, tangos, pianos e pequenas orquestras.

A paisagem sonora XXVIII revela o tipo de música tocado em festas e reuniões dos salões e clubes, nos primeiros anos da capital, segundo Cruz e Vargas<sup>148</sup>. Já na primeira década, Belo Horizonte contava com uma produção musical capaz de dar vida

---

Janeiro, em 1882, pelo músico e crítico musical Robert Jope Kinsman Benjamim. Na trilha do sucesso do Club Beethoven, foi criado em São Paulo, o Club Hyden, em 1883. (p.127)

<sup>145</sup> Compositor, regente e violinista, Manuel Joaquim de Macedo nasceu em Cantagalo, Rio de Janeiro, em 1847, e morreu em Cataguases, Minas Gerais, em 1925. Sobrinho do romancista Joaquim Manuel de Macedo, fez seu aprendizado artístico na Bélgica, no Real Conservatório de Bruxelas, onde estudou harmonia, composição e violino obtendo medalha de ouro. No Rio de Janeiro, foi nomeado por Pedro II mestre da Capela Imperial. Em 1883, estabeleceu-se definitivamente em Minas Gerais, passou a dedicar-se só à composição, tendo escrito quase 200 obras, inclusive oito concertos para violino, sonatas, fantasias, um álbum para piano, peças para canto e piano e para orquestra. Sua ópera *Tiradentes* (libreto de Augusto de Lima, 1859-1943) foi composta em 1897.

Fonte: *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo, Art Editora, 1977.

Disponível em: <[http://www.revivendomusicas.com.br/biografias\\_detalhes.asp?id=339](http://www.revivendomusicas.com.br/biografias_detalhes.asp?id=339)>. Acesso em 17/11/10.

<sup>146</sup> Partida: reunião social e recreativa, serão, sarau. CRUZ e VARGAS, 1989, p.128.

<sup>147</sup> Revista *Risos e Sorrisos*, n. 6 – especial de 25 anos de Belo Horizonte – 17 de dezembro de 1925, p.14.

<sup>148</sup> CRUZ e VARGAS, 1989, p.128.

aos salões da cidade.<sup>149</sup> Era costume nessa época os amadores da música tomarem parte nas audições de artistas consagrados e vindos de fora.

Há ainda, um repertório que veio dos salões de Ouro Preto e de outras cidades mineiras e se tornou repertório dos clubes da capital, com adaptações locais que incluíam quadrilhas, valsas, polcas e composições dos músicos de Ouro Preto<sup>150</sup>. Com o tempo as novidades musicais, que vinham do Rio de Janeiro, passaram a chegar diretamente na capital, e os clubes incorporaram os *schottisch* e tangos<sup>151</sup>, que eram escritos, na sua maioria, para pianos. Destacamos o piano como instrumento responsável pela apropriação musical da população da cidade, assim como em todo o país, e responsável pela presença da música nos clubes que não tinham orquestras próprias.

### **Paisagem sonora XXIX – construção: 1460 casas construídas em 1931.**

O som de construções soa em *fortíssimo* em Belo Horizonte no final da década de 1920 e no início da década de 1930.

Morar

Carlos Drummond de Andrade

Em 1900, construíram-se 175 casas em Belo Horizonte. Em 1931, só no primeiro semestre, construíram-se 714. São, em média, quatro casas por dia. Ponhamos: uma no centro, outra em Santo Antônio, outra na Floresta, outra no Acaba-Mundo. Em um dia, na cidade, quatro pessoas ficam felizes, uma de cada vez, como se convencionou, a felicidade está na casa que a gente plantou no chão. Em um ano são 1460 pessoas morando sob teto próprio e considerando esta vida a melhor de todas. Em dez anos serão 14.600 pessoas felizes. Em cem anos...

Certamente não viveremos até o dia em que toda a população de Belo Horizonte será feliz dentro de seus cotages e seus bangalôs. Mas os nossos netos ou os nossos trinetsos farão a estatística da felicidade urbana. Nesse dia não haverá um hotel em Belo Horizonte. Nem uma pensão. Todas as habitações serão particulares. Então aparecerá um homem estranho, propondo esta coisa inaudita: não morar. Ou morara na rua. Dirá que a alegria da vida reside na falta de bens imóveis. Pregará a decadência do *sweet home*. E toda gente ficará com inveja desse homem que não tem casa e que é (ou deve ser) feliz.

Aí a vida mudará de novo.<sup>152</sup>

<sup>149</sup> *Minas Gerais*, 12/12/1947. Acervo da Família Flores.

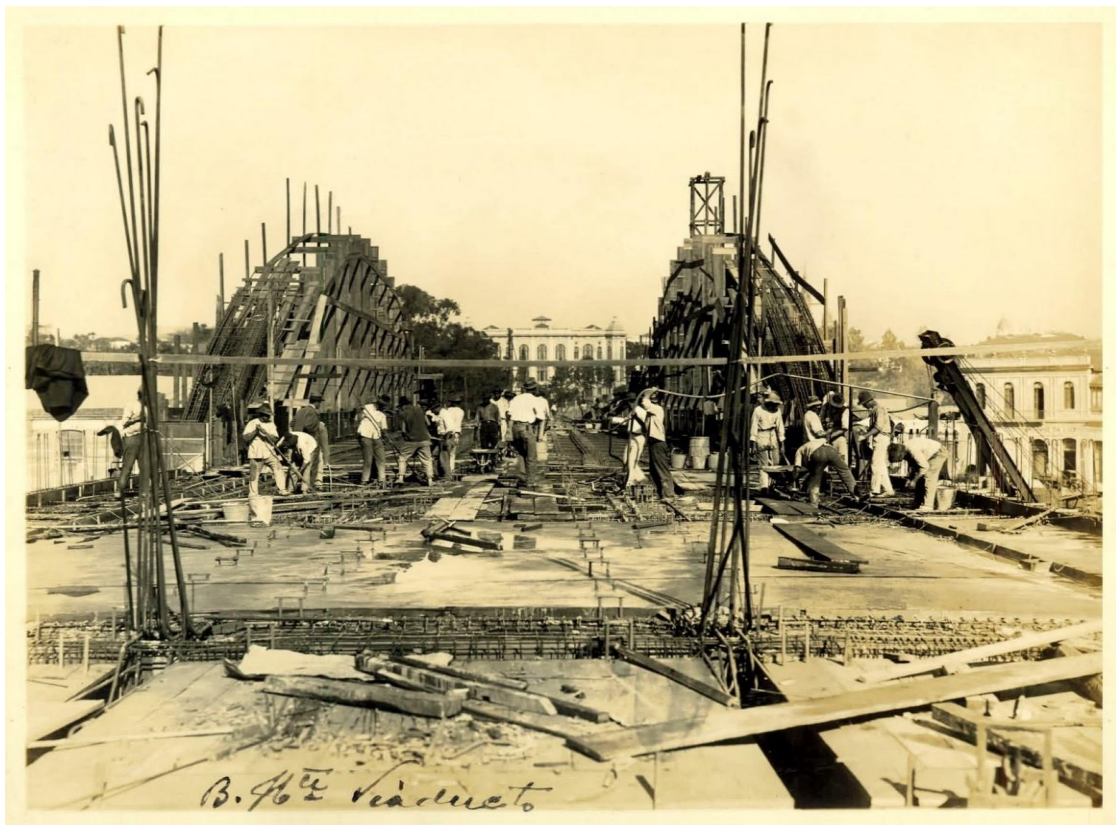
<sup>150</sup> Destacava-se o professor Justino da Conceição, que teve valsas editadas no Rio de Janeiro e vendidas nas casas musicais de Ouro Preto e Belo Horizonte. CRUZ e VARGAS, 1989, p.129.

<sup>151</sup> Essas partituras eram vendidas na casa Machado Coelho & Companhia, situada à Rua da Bahia. CRUZ e VARGAS, 1989, p.129.

<sup>152</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Crônicas 1930-1934*, p.212.

Além das casas, toda cidade ainda se encontrava em construção nas primeiras décadas do século XX. As duas fotos que seguem registraram a construção e utilização do Viaduto de Santa Tereza, em momentos diferentes, em 1928 e 1929.

**Paisagem sonora XXX – Viaduto de Santa Tereza (1):** sons de cortar ferro e madeira, serrotes, martelos e máquinas; homens falando e gritando uns com os outros; ferro batendo em ferro, ferro em madeira e madeira em madeira; passos cuidadosos sobre a estrutura da ponte; sons de pás, enxadas, baldes e pregos; máquinas de pavimentação.



Viaduto de Santa Tereza em construção – 1929.<sup>153</sup>

**Paisagem sonora XXXI – Viaduto de Santa Tereza (2):** motores de carros e gente andando e falando.

<sup>153</sup> Reprodução feita do site: <<http://bhnostalgia.blogspot.com>>. Acesso em 23/12/2011.



Viaduto de Santa Tereza em 1929.<sup>154</sup>

Ao preencherem os espaços do centro da cidade, as construções são deslocadas para áreas mais afastadas e continuam em ritmo não mais de construir, mas de expandir a capital. Fechamos este capítulo com a foto da construção da Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais, em 1963. As paisagens sonoras das décadas de 1930, 1940 e 1950 estão nos próximos capítulos. Destacamos, na foto, o *campus* ainda silencioso quanto ao espaço de construção de conhecimento. A Reitoria, ainda na maquete, soa como qualquer outro tipo de construção.

**Paisagem sonora XXXII – construção:** prego, martelo, serrote, pá, enxada, máquinas de terraplanagem, máquinas de cimento, trabalhadores falando, gritando, cantando e ouvindo rádio.

---

<sup>154</sup> Reprodução feita do site: <<http://bhnostalgia.blogspot.com>>. Acesso em 23/12/2011.





Construção do prédio da Reitoria da UFMG, 1963.<sup>155</sup>

---

<sup>155</sup> Reprodução feita de: ARAÚJO, Laís Corra de. *Sedução de Belo Horizonte*, p.116.

## Capítulo IV

# Orquestras, Cinemas e Teatros

Tocava no Cine Odeon, a orquestra de Vespasiano Santos<sup>156</sup>; no Pathé, a de Arrigo Buzzachi. Pedia-se a música preferida, era-se atendido. Uma noite, vi o Capanema erguer-se, reclamando repetidamente a *Rêverie* de Schumann, enquanto o meu primo Artur batia pela *Valse érotique*, de Kurt Lubbe. Essa veio depois daquela. Capanema era quintanista de Direito, e prestigioso; teve primazia sobre o primeiranista.

Antes de se deslocarem para a sala de projeções, Vespasiano e os mais do conjunto, acomodados em jirau sobranceiro ao saguão, ofereciam um aperitivo musical à gente que esperava o espetáculo. Ao piano, punha-se o maestro; pelo violino, respondia Flausino; o violoncelo e a clarineta, estes cabiam, respectivos, ao Targino da Mata e ao João Zacarias. A flauta, quem a tocava? E o contrabaixo? A memória não os pôde guardar a todos. A mencionados e omitidos, aqui agradeço, por igual, quanto me deram de Beethoven, Chopin, Liszt, Albéniz, Ganados, ou certa ária de opereta que, decorrido meio século, ainda ressoam cá dentro, associadas a uma brejeirice de Glória Swanson ou a um gesto, um olhar de Bessie Love.<sup>157</sup>

---

<sup>156</sup> O maestro Vespasiano Santos regeu inúmeras orquestras de câmara nas primeiras décadas do século XX em Belo Horizonte.

<sup>157</sup> ANJOS, Cyro dos. *Remata-se o Painel*. In: ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Sedução do Horizonte*, Fundação João Pinheiro, 1996, p.160 e 161.





Orquestra do Cinema Odeon (1923): Flausino Vale, violino; Vespasiano dos Santos, piano; Targino da Mata, violoncelo; João Zacarias, clarinete; Henrique, flauta; e José Machado, contrabaixo.<sup>158</sup>

**Paisagem sonora XXXIII – Cine Odeon:** orquestra de Vespasiano Santos – violino, piano, violoncelo, clarinete, flauta e contrabaixo – e orquestra de Arrigo Buzzachi, *Rêverie*, de Schumann, *Valse érotique*, de Kurt Lubbe, Beethoven, Chopin, Liszt, Albéniz, Ganados, certa ária de opereta.

<sup>158</sup> Reprodução feita do livro: *Memória Musical de Belo Horizonte*. CRUZ e VARGAZ, 1987, p.17.

A paisagem sonora XXXIII revela um movimento musical inconcebível fora das salas de cinema e um novo público que se formava. Desde a inauguração da cidade, uma grande preocupação do governo, além da de transferir para a capital em construção e nela fixar uma população de funcionários públicos, profissionais liberais e comerciantes, foi possibilitar uma forma de diversão e convívio social que fizesse jus à nova concepção de progresso e modernidade e que acompanhasse os ideais do projeto da nova cidade. Apesar do planejamento das ruas, das praças e dos parques visarem ao convívio social, por muitos anos ficaram vazios. O que se via era “uma cidade de 500 mil habitantes, dos quais 450 mil estão veraneando não sei onde – aqui é que não estão”<sup>159</sup>.

Segundo Braga<sup>160</sup>, não existia nada mais inovador do que o cinema no começo do século XX para trazer o ar de uma nova capital para Belo Horizonte. A primeira sessão de cinema no Brasil ocorreu no Rio de Janeiro no ano de 1896; e a primeira em Belo Horizonte, em 1898. O primeiro cinematógrafo permanente da capital começou a funcionar em 1906, na sede do Teatro Paris, um espaço de sociabilidade referendado por inúmeras crônicas da época. Em 1912 o Teatro Paris assumiria o nome de Cine Odeon, importante referência para a vida cinematográfica da cidade.

A partir de 1907, a vida cultural da cidade começa a se transformar, com a instalação das primeiras casas fixas de exibição cinematográfica. Dentre outros aspectos, o movimento musical da cidade se intensificará, com a criação das orquestras de cinema, que passaram a constituir um importante mercado de trabalho para os músicos da cidade, até então restritos aos concertos nos salões da elite socio-cultural de Belo Horizonte e às bandas de música.<sup>161</sup>

Em 1911 já existiam os cinemas Pavilhão, Variedades, Familiar, Colosso, Comércio, Bahia e o Parque Cinema, o que mostra a popularização dessa arte e a sua expansão. Cada espaço novo de cinema significava músicos, orquestras e grupos de câmara tocando antes, durante e depois das exibições dos filmes. A parceria cinema-música ao vivo representou uma conquista de grande importância para a vida cultural e musical de Belo Horizonte e durou até o começo dos filmes sonorizados. Durante esse

<sup>159</sup> LOBATO, Monteiro. In: ARAÚJO, 1996, p. 35.

<sup>160</sup> BRAGA, Ataídes. *O Fim das Coisas*, Produzido pela Prefeitura de Belo Horizonte e Crav. Belo Horizonte 1995, p.12. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/21117936/O-Fim-Das-Salas-de-Cinema-em-BH>>. Acesso em: 11/03/2012.

<sup>161</sup> CRUZ e VARGAZ, 1989, p.121.

período, pianistas e instrumentistas participaram da vida artística da cidade com intensidade até então desconhecida. Houve, portanto, o desenvolvimento da vida cultural e social a partir da criação das salas de cinema, além disso a referida parceria possibilitou enorme impulso ao ambiente musical, tanto como suporte nas exibições dos filmes quanto em recitais de grandes intérpretes que aqui vinham se apresentar e dos próprios músicos da cidade. O cinema chegou como linguagem nova e popular, que envolvia atores e músicos e crescia com a cidade, criando uma nova vida longe dos salões e clubes restritos aos sócios e à elite socioeconômica. As primeiras exibições foram realizadas em lugares públicos, como ruas, praças e cafés, e somente depois de algum tempo apareceram as salas de cinema, criadas em vários bairros diferentes. Além de tudo isso, as exibições cinematográficas trouxeram um *glamour* até então pouco conhecido dos belo-horizontinos. No final da primeira década do século XX, o cinema se tornou a maior fonte de diversão dos belo-horizontinos.<sup>162</sup>

É febre em Bello Horizonte, a diversão nos cinematographos que actualmente funcionam nesta capital. O da Confeitaria Maciel, esmera-se dia a dia para fazer exhibir excellentes fitas que manda vir directamente de Pariz, conforme nos disse o Alexandre. A sala muito *chic* num *denrier bateau* de embasbacar a gente; a orchestra excellente offerece ao publico momentos alegres, mormente dirigida pelo Buzelim, que é perito na arte. Assim o Alexandre tem tido excellentes casas, mais ainda pelas fitas comicas, que merecem applausos.<sup>163</sup>

No começo dos anos 1930, o fim do cinema mudo, depois de sua grande popularização, foi ressentido não somente pelos músicos, mas também pelos críticos e pelo público.

Dias depois, ao fazer-se a adaptação, a nossa gente pode afinal notar a ausência das orquestras de cinema. Pais de família, que com uma flauta, uma clarineta, um violino ou um piston completavam a insuficiência dos vencimentos, foram postos no olho da rua. Com os músicos aconteceu, de uma só vez, o que lentamente vai sucedendo aos tipógrafos, sempre ameaçados pelas linotipos. Em pouco tempo, quase todos os cinemas da cidade tinham os aparelhos modernos. Menos um, na rua da Bahia que pretendeu explorar o espírito conservador dos mineiros, com esta advertência no cartaz: “Cinema Odeon – o único que tem orquestra”. Era como se

<sup>162</sup> O Advento do Lazer em Belo Horizonte ou das “Festas e Diversões”. In: *Licere*, Belo Horizonte, v.12, n.2, jun./2009. Disponível em: <[http://www.anima.eefd.ufrj.br/licere/pdf/licereV12N02\\_a2.pdf](http://www.anima.eefd.ufrj.br/licere/pdf/licereV12N02_a2.pdf)>. Acesso em: 20/08/2011.

<sup>163</sup> DIVERSÕES. *A Gazeta*, Belo Horizonte, 1 abr. 1908, p. 2.

alguém, neste instante, entre homens de cuecas, quisesse distinguir-se pelo fato de usar ceroulas.<sup>164</sup>

Desconstruindo um pouco do drama descrito por Silva, entendemos que o fim do cinema mudo coincide, para a felicidade dos músicos, com o começo da era do rádio em Belo Horizonte, ou seja, muitos músicos migraram de um espaço para outro, sendo que nas rádios ganharam maior audibilidade e popularidade. A exibição do primeiro filme completamente cantado, falado e sincronizado data de 24 de janeiro de 1930, e as rádios Mineira e Inconfidência foram criadas em 1931 e 1936, respectivamente. O poema, *O fim das coisas*, de Carlos Drummond de Andrade é de 1928 e marca o começo do fim desse período riquíssimo.

### **O Fim das Coisas**

Carlos Drummond de Andrade

Fechado o Cinema Odeon, na Rua da Bahia.  
 Fechado para sempre. Não é possível, minha mocidade  
 Fecha com ele um pouco. Não amadureci ainda bastante  
 Para aceitar a morte das coisas  
 Que minhas coisas são, sendo de outrem,  
 e até aplaudi-la, quando for o caso.  
 (Amadurecerei um dia?)  
 Não aceito, por enquanto, o Cinema Glória,  
 maior, mais americano, mais isso e aquilo.  
 Quero é o derrotado Cinema Odeon,  
 O miúde, fora de moda Cinema Odeon.  
 A espera na sala de espera. A matinê  
 com Buck Jones, tombos, tiros, tramas.  
 A primeira sessão e a segunda sessão da noite.  
 A divina orquestra, mesmo não divina,  
 costumeira. O jornal da Fox. William S. Hart.  
 As meninas de família na platéia.  
 A impossível (sonhada) bolinação,  
 pobre sátiro em potencial.  
 Exijo em nome da lei ou fora da lei  
 que se reabram as portas e volte o passado  
 musical, waldemarpissilândico, sublime agora  
 que para sempre submerge em funeral de sombras  
 neste primeiro lutulento de janeiro  
 de 1928

A partir do momento em que a sonorização do cinema aconteceu, a importância da música fica restrita à formação do gosto musical por meio das trilhas dos filmes, o que se desenvolveu ao longo das décadas seguintes. Bourdieu afirma que “a história das instituições específicas indispensáveis à produção artística deveria acompanhar-se de

<sup>164</sup> SILVA, Jair. *Folha de Minas*. 26 de março de 1936.

uma história das instituições indispensáveis ao consumo, portanto, à produção dos consumidores e, em particular, do gosto, como disposição e como competência”<sup>165</sup>.

D. Lebasi mostra com muito apreço o álbum de músicas de Chopin para piano do filme *A noite sonhamos* dado de presente por sua mãe em 1945, em que encontramos a dedicatória: “Aos queridos Virgílio e Iza, esta lembrança do dia 24 de dezembro de 1945. Sua mãe.”



Inauguração do Cine Brasil.<sup>166</sup>



Fachada do Cine Teatro Brasil, marco no desenho arquitetônico da cidade.<sup>167</sup>

<sup>165</sup> BOURDIEU, 1996, p.327.

<sup>166</sup> Foto disponível em: <<http://www.vmcinebrasil.com.br/cine/decada30.php>>. Acesso em: 10/01/2012

<sup>167</sup> Foto disponível em: <<http://www.vmcinebrasil.com.br/cine/decada30.php>>. Acesso em: 10/01/2012

**Paisagem sonora XXXIV – 3º concerto da orquestra sinfônica no Cine Brasil:** Saint-Saëns, Strauss, Westerhout, Rimsky-Korsakov, Carlos Gomes e solo de violino em *Cenas de Baile*, de Charles Bériot.<sup>168</sup>

No início da década de 1930 – época em que ainda havia intensa atividade cultural e social, mas com as exhibições de cinema e as apresentações de música já separadas – houve a inauguração do Cine Teatro Brasil, uma das maiores salas de cinema da cidade, com um projeto arquitetônico muito rico. No palco do Cine Teatro Brasil houve apresentações sinfônicas e óperas.

**Paisagem sonora XXXV – *Jazz-Band*:** sax alto e tenor, clarinete, banjo, trombone de vara, tuba, trompete, acordeon, violino e bateria.

Além de cine-teatro, o prédio apresentava o Bar Brasil no andar térreo, onde se ouvia uma *jazz-band* com as maiores novidades musicais<sup>169</sup>. Como no Bar Brasil, mesmo depois de os cinemas não trabalharem mais com a música ao vivo, pois não havia mais filmes sem sonorização, as orquestras ainda atuavam em bares dos cine-teatros de Belo Horizonte.



Jazz-Band do Corpo de Bombeiros.<sup>170</sup>

<sup>168</sup> Revista *Alterosa*, nº70, fevereiro de 1946.

<sup>169</sup> O Bar Brasil era anunciado nas revistas da época “para quem gosta de boa música e quer conhecer o que é bom” ou ainda, “Toda pessoa elegante, distinta, requintada, frequenta o Bar Brasil”. In: Revista *Bello Horizonte*, nº 17, janeiro de 1934.

<sup>170</sup> Reprodução feita do livro: *Memória Musical de Belo Horizonte*. CRUZ e VARGAZ, 1987, p.26.



Mesmo sendo difícil encontrar referências às *jazz-bands* que atuaram em Belo Horizonte, sabe-se que elas fizeram muito sucesso na capital a partir de 1925. Não temos notícia do repertório que esses grupos tocavam, no entanto, temos notícias de que suas formações eram feitas com base nas bandas militares de Belo Horizonte.

Na década de 1940 ocorreu a abertura do Cine Metrópole. Oliveira<sup>171</sup> refere-se ao “majestoso edifício do Cine Metrópole, projetado pelo arquiteto Rafael Berti, cujo painel do forro da plateia fora executado em Bruxelas pelo pintor Godi”<sup>172</sup>.



Plateia do Cine Metrópole em apresentação teatral, 1943.<sup>173</sup>

É instigante pensar a diferença no nome dessas salas – Brasil e Metrópole – em comparação com os nomes das primeiras instalações: Familiar, Colosso, Avenida, Comércio e Parque. O cinema toma, portanto, grandes proporções.

Destacamos uma manchete da *Revista Alterosa*<sup>174</sup> em relação à inauguração e modernidade dos prédios dos dois novos cinemas, Brasil e Metrópole, estes são apresentados como “entregues” à população e como representações máximas de civilização e progresso. A matéria, em tom de agradecimento à Empresa Cine Teatral Ltda., assim afirma: “O Metrópole é um régio presente que a Empreza acaba de dar a Belo Horizonte”.

<sup>171</sup> OLIVEIRA, Maria Ligia Becker Garcia Ferreira de. Sergio Magnani: sua influência no meio musical de Belo Horizonte. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da UFMG, 2008.

<sup>172</sup> OLIVEIRA, 2008, p.10.

<sup>173</sup> Disponível em: <<http://www.vmcinebrasil.com.br/cine/decada30.php>>. Acesso: 10/01/2012.

<sup>174</sup> Revista *Alterosa*, agosto de 1943.

Parece que os cinemas, já nessa época, eram construídos de acordo com as exigências de cada grupo. O Metrôpole e o Brasil foram feitos para as elites, já as projeções populares eram exibidas principalmente no América, Avenida e Democrata, mas também em outros<sup>175</sup>.

Nos relatos de D. Maria Alice, percebemos um ambiente tão requintado no Cine Metrôpole que uma senhora é levada a se curvar e fazer o “Nome do Pai”. Espaços públicos tão requintados a população estava acostumada a ver apenas nas igrejas, daí a confusão:

O nosso *point* era no Metrôpole, mas foi também no Cine Brasil, quando não havia ainda o Metrôpole, no sábado e no domingo. (...) Eu cheguei a ver [o Teatro Municipal], mas logo o demoliram. Porque, eu não sei. (...) Esse era um cinema em que a gente podia ir tranquilamente e tinha aquela passarela vermelha, até lá em cima. Eu lembro que a Maria do Carmo, aquela minha amiga, a Cacau, e uma tia dela (...). Então, a tia dela entrou, esqueceu que estava no cinema e fez genuflexão (risos). Quando ela olhou e viu onde ela estava, elas saíram assim de mansinho. Estava todo mundo em silêncio, e, quando ela olhou e viu que não era igreja... Pois fez genuflexão e o Nome do Pai... e, quando ela olhou e viu... saiu de mansinho.<sup>176</sup>

## Teatros

uma coisa se tem certo a proposito do espirito de nossa gente: o retraimento do mineiro, o seu tédio a tudo quanto cheira a manifestações exteriores, o seu modo acanhado, mesmo para divertir-se.<sup>177</sup>

Horta<sup>178</sup> refere-se aos mineiros como um povo triste, que não conseguiu erguer até aquela data nenhum grande teatro ou clube para se divertir. Não obstante, “de nossa riqueza ficaram as igrejas coloniais e outros monumentos artísticos, de que tanto nos orgulhamos”.

**Paisagem sonora XXXVI: capital em construção (1895):** teatros, operetas, percussão em telhado de zinco, touradas, cavalhadas e circos de cavalinhos.

<sup>175</sup> BARRETO, 1950, p.234.

<sup>176</sup> Entrevista realizada com Maria Alice.

<sup>177</sup> HORTA, Jair Rebelo. In: *Revista Social Trabalhista*, edição especial do Cinquentenário de Belo Horizonte (1897-1947) p. 351.

<sup>178</sup> HORTA, 1947, p.351.



É interessante perceber, em uma crônica de Arthur Azevedo em que é narrada uma conversa com o prefeito Bernardo Monteiro, o tom de desmerecimento com que se falava do Teatro Provisório, onde o prédio e a linguagem artística se confundem.

Conversando o prefeito fez toda a justiça não só ao Dr. Aarão Reis, o primeiro glorioso chefe da Comissão Construtora, como ao seu digno sucessor, Dr. Francisco Bicalho, e os esforçados auxiliares de que se cercavam ambos em obra tão gigantesca.

- O que mais me admira, disse-me o Dr. Bernardo Monteiro, não é tampouco tempo conseguirmos tanto; o que mais admira é ser tudo isto bem feito, e tudo a valer! Aqui só temos uma coisa provisória, o teatro; o mais é definitivo, completo, permanente, eterno!<sup>179</sup>

## Teatro Provisório

Segundo Abílio Barreto, o primeiro teatro de Belo Horizonte foi o Teatro Provisório, que data de 1895, dois anos depois de iniciada a construção da capital, e onde “as companhias levavam velhos dramas e tragédias em lugar de boa música”<sup>180</sup>. Esse teatro se constituía de um barracão sem conforto e coberto de zinco que participava da trilha sonora dos espetáculos em noites de chuva, devido ao forte barulho da água caindo no telhado. O Teatro Provisório foi construído pelo Sr. Carlos Monte Verde, seus responsáveis foram o Sr. Aurélio Lobo e o Coronel Daniel da Rocha e sua localização era entre a Praça da Estação e a Rua Rio de Janeiro, na Rua Sabará. Com todas as limitações do espaço, foi aí que puderam ser assistidas as apresentações da Companhia de Zarzuelas Félix Amurrio, a Companhia Dramática e de Operetas Cardoso da Mota, o Ilusionista Pismel, a Companhia de Operetas Machado (Careca) e a Companhia de Cinema. O Teatro Provisório foi demolido em 22 de julho de 1897.

Abílio Barreto refere-se ainda à vida cultural e de entretenimento fora do Teatro Provisório na capital em construção. Havia, segundo o autor, touradas, cavalcadas e circo de cavalinhos, com destaque para o “Circo Peruano”, um dos primeiros a se apresentar.

<sup>179</sup> AZEVEDO, Arthur. *Um passeio a Minas*. In: *Revista do Arquivo Público Mineiro*, p.196.

<sup>180</sup> *Estado de Minas*, 15/08/1965. Acervo da Família Flores.

## Teatro de Variedades

Logo após a inauguração da cidade, o Teatro de Variedades, situado entre a Praça da Estação e a Rua Rio de Janeiro, funcionou até 1900. Barreto<sup>181</sup> refere-se ao teatro como um lugar mal frequentado, onde trabalharam várias companhias teatrais e um cinematógrafo. Acreditamos que o Teatro de Variedade tenha funcionado no mesmo espaço do Teatro Provisório, depois de fechado ao público.

## Teatro Soucasseau<sup>182</sup>

**Paisagem sonora XXXVII – Teatro Soucasseau:** apresentações de bandas civis e militares, orquestras de cinema, conjuntos nacionais e apresentações teatrais, retetas, cinema, revistas (especialmente a *Gregório*) e ópera.



Orquestra do Teatro Soucasseau – composta pelos músicos: 1-Antônio Sardinha, 2-Silvestre Moreira, 3-Agenor Noronha, 4-Francisco Torres, 5-Francisco Vieitas, 6-Domingos Monteiro, 7-Paulo de Souza, 8-João Pereira da Silva, 9-Eugênio Velasco, 10-Neném Trajano, 11-Rodrigo Miranda, 12-Jerônimo Correia. Data da fotografia - 1900/1905.<sup>183</sup>

<sup>181</sup> BARRETO, 1950, p.323.

<sup>182</sup> Encontramos grafias diferentes para “Soucasseau”: “Soucasau” e “Soucasau”. Adotamos a grafia utilizada por Camarate em suas crônicas.

<sup>183</sup> Reprodução feita do livro *Memória Musical de Belo Horizonte*, p.13.

**Paisagem sonora XXXVIII: Orquestra do Teatro Soucasseeux:** violinos, viola, violoncelo, baixo, bombardino, clarinete, flauta e trompete.

Em 1900 um galpão adaptado foi transformado no Teatro Soucasseeux, localizado entre as Ruas Bahia e Goiás e a Avenida Afonso Pena. Esse teatro foi inaugurado pela Companhia Soares de Medeiros e Ismênia dos Santos e funcionou durante cinco anos.

Ali havia um corêto onde as bandas de música – civis e militares – se apresentavam em belas retretas, dando maior animação e mais poesia ao “footing”, com as moças e os moços em namoricos inocentes, pois não... E enquanto uns preferiam o “footing” no poético jardim, no interior do Soucasseeux, outros se deliciavam com a suas memoráveis temporadas teatrais. As grandes companhias estrangeiras que visitavam o Brasil, ali também se exibiam, da mesma fórmula que os melhores conjuntos nacionais naquela época.<sup>184</sup>

O teatro foi fruto da iniciativa de Francisco Soucasseeux<sup>185</sup> e era um simples galpão de tábuas e coberto por um telhado de zinco, mas possuía instalações elétricas modernas para a época e iluminação de palco das mais avançadas. Francisco Soucasseeux pretendia aproveitar a estrutura do prédio e construir, no futuro, um teatro definitivo, o que não conseguiu realizar, porque morreu em 1904, em Portugal.

O teatro tinha um jardim interno e um coreto, onde se apresentavam bandas civis e militares em concorridas retretas. Era um espaço onde se podia fazer o *footing* entre rapazes e moças e também assistir às temporadas teatrais ou ao cinema, pois ali funcionou também uma sala de projeções. Em 1901, destaca-se a representação do teatro de revista<sup>186</sup> *Gregório*, de costumes locais que fez muito sucesso, conseguindo público para apresentar-se dez vezes sucessivas, quando a cidade ainda contava com uma população de apenas 12.000 habitantes. A música foi composta por José Ramos de Lima e o texto é de Artur Lobo e foi representada pela Companhia Ismênia Santos. Temos notícia, também, de que a Sra. Vera Lima, esposa do poeta Augusto de Lima,

<sup>184</sup> HORTA, Jair Rebelo. In: *Revista Social Trabalhista*, edição especial do Cinquentenário de Belo Horizonte (1897-1947). p.354.

<sup>185</sup> O português Soucasseeux era fotógrafo, construtor e um industrial muito competente. Segundo Camarate, foi um dos homens que mais ajudou na edificação da nova capital. (In: *Revistas do Arquivo Público Mineiro – Por Montes e Vales, 1894 e Um passeio a Minas*).

<sup>186</sup> O teatro de revista caracteriza-se como um veículo de difusão de costumes ligados à ironia, ao riso e alegria, com canções e hinos cômicos. Disponível em: <[www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Bilontra/trevista.htm](http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Bilontra/trevista.htm)>. Acesso em: 11/01/2012.

cantou no Soucasseeux, pela primeira vez no Brasil, trechos da ópera *Tiradentes*, de Manuel de Macedo.

**Paisagem sonora XXXIX – concerto em 1904:** sinfonia, fantasia, lamento, ária de ópera, variações de concerto, souvenir, serenata, dança, divertimento – orquestra, piano, violino, soprano, mezzo soprano, harpa, mandolinos<sup>187</sup>, flauta, violoncelo.

O teatro Soucasseeux, como diziam as notícias da época, era o centro de diversões mais importante da cidade. Em 1904 foi o palco de um concerto oferecido aos membros do Congresso Agrícola, Comercial e Industrial, realizado na capital. Segue seu programa, inacreditavelmente extenso :

1. Carlos Gomes – “Sinfonia do Guarani”, para orquestra e piano a 4 mãos – exmas. Sras. dd. Maria Felicíssimo e Maria Macedo.
2. Leonard – “Fantasia Sueca” – para violino e piano, Sr. Professor Antônio Sardinha e exma. Sra. dd. Maria Felicíssimo.
3. Miguez – “Saldumes”, Lamento de Margherita – mezzo soprano, exma. Sra. D. Emeliana de Suckow, acompanhada ao piano pela exma. Sra. D. Vera de Suckow Lima.
4. G. Cara – “Aida di Verdi”, para harpa, pela exma. Sra. D. Herenia Lopes de Magalhães.
5. J. Benedette – Variações do concerto sobre o Carnaval de Veneza, para soprano e piano, pelas exmas. Sras. dd. Ester Franzen de Lima e Maria Felicíssimo.
6. Mascagni – “Cavalleria Rustiana”, intermezzo sinfônico, para mandolinos, harpa, piano e orquestra.
7. H. Mesquita – “L’etoile Du Brésil”, sinfonia para orquestra.
8. Charminado – “Barcarola”, duo para meio sopranos: exmas. Sras. dd Emeliana de Suckow, Vera de Suckow e Maria Felicíssimo.
9. Leonard E. – “Souvenir de Haydn”, para violino e piano, Sr professor Antônio Sardinha e exma Sra dd. Felicíssimo.
10. Braga – “Serenata” para soprano, mandolinos, harpa, piano e orquestra.
11. F. Godefroid – “La danse des Sylphes”, para harpa; exma. Sra. d. Herenia Lopes Magalhães.
12. M. Michelis – “Divertimento” para violino, flauta, violoncelo e piano: exma.Sra. d. Maria Felicíssimo, Sr. Antônio Sardinha, Dr. Juscelino Barbosa e Domingos Monteiro<sup>188</sup>.

Segundo Arthur Azevedo o teatro Soucasseeux contrastava pela aparência modesta com os soberbos palácios e palacetes da capital. Em contrapartida, o autor destacava a instalação elétrica de “primeira ordem, que nada fica a dever aos melhores teatros do mundo”<sup>189</sup>.

A disposição dos camarotes é magnífica, o palco de bom tamanho, os corredores largos, o aspecto geral da sala simpático, elegante e leve. O teatro convenientemente fechado, ficará no centro de um jardim, oferecendo todas as comodidades possíveis não só aos espectadores como aos artistas. Não será grande a lotação, mas por enquanto Belo Horizonte não tem população

<sup>187</sup> O mesmo que bandolins.

<sup>188</sup> Acervo da Família Flores.

<sup>189</sup> AZEVEDO, Arthur. Um passeio a Minas. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, p.209.

teatreira para mais e não há nada tão triste como um teatro vazio em noite de espetáculo.<sup>190</sup>

O Teatro Soucasseeux foi interditado pela prefeitura, provavelmente em 1905 e no seu terreno foi construído o Teatro Municipal.

## Cinema Theatro Commercio

Situado à Rua dos Caetés, esquina com Rua São Paulo, o Cinema Theatro Commercio foi instalado em 1908 e tinha um salão com 800 lugares. Sua orquestra era regida pelo professor D'Alló Ettore e contava com músicos que eram professores da cidade.<sup>191</sup>



Orquestra do antigo Cine-Theatro Commercio, composta pelos músicos: Jovelino Lúcio Dias, Cel. Francisco Gomes Nogueira, Pompeu Guadanini (sentados); Domingos Monteiro, Vicente do Espírito Santo, Luís Loreto, Áurea Gomes Nogueira, Francisco dos Santos Souza, Vespasiano dos Santos (sentados ao centro); José Nicodemos dos Santos, Galdino Brasil, Alberto Gomes Nogueira, Agenor Gomes Nogueira (em pé); contraibaxista não está identificado.<sup>192</sup>

<sup>190</sup> AZEVEDO, Arthur. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Um passeio a Minas, p.209 e 210.

<sup>191</sup> *Revista Social Trabalhista*, edição especial do Cinquentenário de Belo Horizonte (1897-1947), p.24.

<sup>192</sup> Reprodução feita do livro: *Memória Musical de Belo Horizonte*, 1987.

Destacamos na foto da Orquestra do Cine-Theatro Commercio, o número de integrantes do conjunto, treze músicos, mas o mais relevante era a presença de uma instrumentista, Áurea Gomes Nogueira.

## Teatro Municipal



Foto da fachada do Teatro Municipal de Belo Horizonte, situado na Rua Goiás, esquina de Rua Bahia, onde, mais tarde, se instalou o Cinema Metr pole – sem data.<sup>193</sup>

**Paisagem sonora XL – inaugura o do Teatro Municipal:** bondes circulando até mais tarde e a peça de teatro *Magda*, de Sundermann.

O Teatro Municipal começou a ser construído em 1906 no mesmo lugar do Teatro Soucasseaux e foi inaugurado pela Companhia Nina Sanzi, em 21 de outubro de 1909, com a peça *Magda*, de Sundermann, quando a prefeitura mandou preparar alguns

<sup>193</sup> Reprodu o feita do livro *Belo Horizonte – a cidade revelada*, Odebrecht S.A, p.60.

bondes de luxo, atapetados e com bancos forrados de linho<sup>194</sup>. O teatro foi construído pela prefeitura e o seu construtor foi o engenheiro José Verdussem.

**Paisagem sonora XLI – Teatro Municipal (1911):** opereta vienense e novidades italianas e francesas.

Em 1911, Belo Horizonte tomou perfeito conhecimento da opereta vienense. Até então, o que se via aqui não passava de originais de imitação do gênero, em que a música era mais de compilação que propriamente de inspiração original.

A companhia Laoz foi a primeira que esgotou no Teatro Municipal um extenso repertório de opereta vienense. A partir dessa época, tornou-se freqüente a vinda de companhia de opereta a Belo Horizonte. “Clara Weiss”, “Odete Marion”, “Branca Buona”, Léa Candini”, Vicente Celestino” e outras traziam, além de música vienense, novidades italianas e francesas (...)”<sup>195</sup>

Em 14 de julho de 1914, a senhora D. Branca de Vasconcelos<sup>196</sup> promoveu um concerto no Teatro Municipal, o qual reunia os seguintes músicos: D. Branca de Vasconcelos, Agenor Deus (primeiro prêmio do Instituto de Música), Flausino Vale, D’Alló Ettore, José Ramos de Lima, Silvia Flores, Nair Flores e Altino Flores, violinistas; Amneris Flores e Francisco Torres, executando viola; Honorina Flores e Cezar Flores, violoncelistas; Dr. Silvestre Moreira e Paula Xavier, contrabaixistas; Mario Gonçalves, flautista; Balbino Santos, tocando oboé; José Gabriel Marques e J. Emilio Machado, clarinetistas; Idelfonso Guerra e Bruno Magno de Souza, executando cornetins; José Abreu e Domingos Honorato, trompistas; José Francisco dos Santos e Julio Correa, trombonistas; Olindo Brigido, José da Silva Neri e Zacarias de Miranda, bateristas. Houve, ainda, canto com alunas da Escola Normal, provavelmente alunas de D. Branca.<sup>197</sup> Parece-nos o começo de uma organização sinfônica, e destacamos o quanto a família Flores se faz presente.

<sup>194</sup> PENNA, Otávio. *Notas cronológicas de Belo Horizonte*. Fundação João Pinheiro, Fapemig, Belo Horizonte, 1997.

<sup>195</sup> Acervo da Família Flores, recorte de jornal da época, sem indicações de origem.

<sup>196</sup> Violinista de reconhecido talento por se apresentar inúmeras vezes em todo o estado de Minas Gerais, foi aluna de Manoel J. de Macedo. Foi convidada pelo presidente do Estado, o Sr. João Pinheiro, que exerceu o governo de 1906 a 1908, para lecionar música na Escola Normal Modelo, criada em seu governo. Autora do Cancioneiro Escolar, coletânea utilizada como programa das escolas públicas em Minas Gerais, no começo do século XX, participou também das Comissões estaduais de folclore.

<sup>197</sup> *Estado de Minas*, 15/08/1965. Acervo da Família Flores.



**Paisagem sonora XLII – Teatro Municipal na década de 1910:** peças teatrais, violinos, violas, violoncelos, contrabaixos, flauta, oboé, clarineta, cornetins, trompas, trombones, bateria, canto, solistas, coro e piano; músicos e atores.

Em 4 de fevereiro de 1917, D. Branca de Vasconcelos promoveu um festival de música. Atuaram, na ocasião: maestro Francisco Flores, como regente da orquestra; Pedro de Castro, pianista; e D. Vera de Lima e D. Branca de Vasconcelos, como solistas. Foi cantada em coro *A Caridade*, de Rossini, e levada a cena da comédia *Os dois gêmeos opostos* e o drama *Santa Dorotéia*<sup>198</sup>. Destacamos o trabalho de D. Branca de Vasconcelos na promoção e participação, como cantora e professora, em concertos os quais envolveram muitos músicos. Destacamos, ainda, o começo da música sinfônica, o nome do maestro Flores - ligado à regência da orquestra - e o piano tocado por Pedro de Castro, pianista radicado em Belo Horizonte.

**Paisagem sonora XLIII – Teatro Municipal na década de 1920:** Orquestra de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte, piano, canto, violino e declamação.

Em 20 de agosto de 1922, ocorre outro festival de arte, em benefício do bispado de Belo Horizonte. Participaram: a Orquestra de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte, sob a regência do maestro Francisco Flores; Pedro de Castro, pianista; Inasinha Prates e Oscar Gonçalves, cantores; Carlos Archermann, violinista; e Edelweiss Marcelos, declamador.<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> *Idem.*

<sup>199</sup> *Idem.*





Interior do Teatro Municipal.<sup>200</sup>

**Paisagem sonora XLIV – Teatro Municipal, por Carlos Drummond de Andrade:**  
 concerto da pianista Guiomar Novaes – Chopin, Albeniz, Liszt, Gottschalk, palmas  
 ardentes e ruidosas.

Guiomar Novaes é uma das mais brilhantes pianistas que o mundo conhece. Guiomar Novaes esteve recentemente em Belo Horizonte, onde realizou tres recitales, com invulgar successo. — O “cliché” que estampamos acima é de uma recente photographia da insigne pianista, tirada quando de sua ultima visita á Capital. (*Revista Belo Horizonte*, 16/09/1933)



<sup>200</sup> Reprodução feita do livro: *Belo Horizonte – de Curral Del Rei à Pampulha*. Cemig, 1982, p.47.

Os dedos sobre o teclado  
Carlos Drummond de Andrade

Primeiro recital de Guiomar Novaes. Na sala cheia do Municipal (na sala quase inteiramente cheia, porque faltou a menina prodígio Bibi<sup>193</sup>, que nos seus verdes 5 anos já toca mais do que Pedro de Castro), havia os rostos mais lindos da cidade. E não só na sala: no paraíso modesto das torrinhinhas, lá em cima, gente bonita sorria para gente a gente cá de baixo, enquanto milhares de papeizinhos verdes, vermelhos, amarelos e azuis lembravam, caindo sobre as nossas calvícies ou gaforinhas, que na noite de terça-feira vamos aplaudir Guiomar Novaes. Outra vez.

Como é bom aplaudir Guiomar muitas vezes, todas as vezes que ela aparece no palco e, séria e simples, sem gestos brailowkianos ou rubinsteinicos, retifica a posição da banquetta e lança os dedos sobre o longo e negro Stenway. Bach, Chopin, Albeniz estão aí dentro. Só esperando que Guiomar Novaes conserte a banquetta e estenda os dedos, para nos contarem as suas, histórias sem palavras, que são mais vivas que as outras histórias. E nenhum briga com o outro. Octávio Pinto aparece de braço dado com Kreisler, Liszt reparte os aplausos com Gotschalk. Guiomar recolhe e resume todos os ritmos em um só, para desatá-los depois, numa revoada romântica que nos traz à idéia a revoada dos papeizinhos amarelos, azuis, cor de rosa, de há pouco. Guiomar está brincando com a gente e dizendo: “Fiquem quietos que eu vou contar uma história mais bonita ainda”.

Mas não vê que nós ficamos quietos? Pois sim! Essas velhas palmas belo-horizontinas, palmas chochas e insossas, que desde os tempos de Curral Del-Rei caracterizam a clássica pobreza mineira de entusiasmo, tornaram-se qualquer coisa de ardente e ruidoso, obrigando o artista a consumir-se em novos ritmos e novas viagens musicais. Ao meu lado, o “homem que já ouviu Rumel”, que já esteve na Europa e que conhece todas as melodias, inclusive a da Broadway, desmanchava-se em aplausos inacreditáveis. E até um velhote meio surdo, provavelmente professor de solfejo aposentado, dizia com as mãos que Guiomar era formidável, que as “Variações do Hino Nacional” eram a coisa mais séria deste mundo, e que se não fosse a música, etc., era preferível morrer.

Somem-se todas as opiniões – as dos entendidos, as dos estetas, as dos melômanos, as dos “snobs” e as de meia dúzia de pessoas inteligentes que são o sal de Belo Horizonte – e teremos mais uma vitória de Guiomar Novaes, na céptica, desconfiada e tímida capital de Minas Gerais.

Uma das páginas mais recentes de Jean Cocteau é a em que ele descreve e comenta a embriaguez do éter. Chega um momento, diz o homem do “Grand Écart”, em que o cigarro cai nas mãos do viciado e este tem a impressão de que lhe caiu um dedo. O éter confunde carnes e objetos.

A gente também não distingue os dedos de Guiomar Novaes do teclado que ela está movimentando. A música mistura tudo e, quando vamos ver, já estamos no chamado país dos sonhos. Não eram teclas, não eram dedos. Era um ser diferente num mundo diferente<sup>201</sup>.

Algumas estudantes de piano entrevistadas no presente trabalho revelaram uma relação de familiaridade com os concertos realizados no Teatro Municipal.

<sup>193</sup> Podemos supor que Drummond se refere à Berenice Menegale, aluna de Pedro de Castro e que desde a sua infância toca nos teatros e salas de concerto de Belo Horizonte. A “menina Bibi” torna-se mais tarde uma grande referência para todos os estudantes e futuros pianistas da cidade e seu professor ganha novo status.

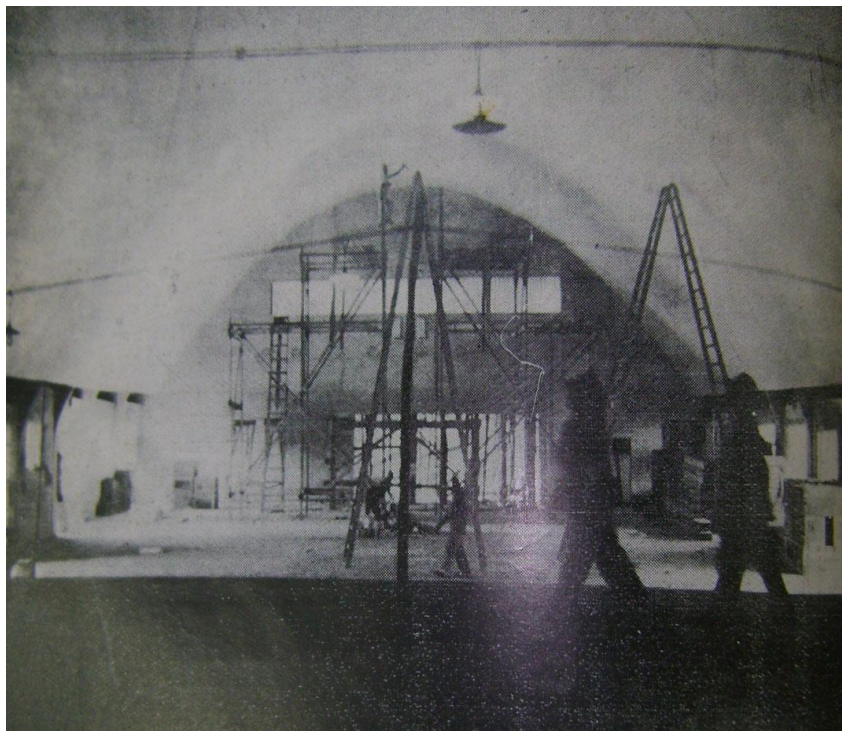
<sup>201</sup> ANDRADE, 1987, p.114.

Eu ia [aos concertos], mas era com minhas irmãs. Teatro Municipal? Ali na Rua da Bahia? Nossa, quantas vezes... tão bom que era! Uma vez eu perdi um brinco de ouro lá. (...) Lá no teatro era tudo muito bom!<sup>202</sup>

Lembro demais! Uma vez ela tocou (sua mãe, D. Aída Lobo Rezende Costa) lá no Teatro Municipal. Tocou, teve um concerto dos professores do Conservatório, e ela tocou também.<sup>203</sup>

O Teatro Municipal foi leiloadado em 1941, no governo do prefeito Juscelino Kubitschek. Como contrapartida desse leilão, ficou o compromisso da construção de um novo teatro, maior, mais moderno e projetado pelo arquiteto Niemeyer. Depois de todo reformado, o antigo Teatro Municipal foi reinaugurado em 1942, com o nome Cine-Teatro Metrópole. O novo espaço, dedicado à exibição de filmes, tornou-se, a partir de então, propriedade da empresa Cine-Teatral Ltda<sup>204</sup>, e as obras do novo teatro foram paralisadas em 1945.

## Teatro Francisco Nunes



Teatro Francisco Nunes em construção.<sup>205</sup>

<sup>202</sup> Entrevista realizada com D. Lebasi.

<sup>203</sup> Entrevista realizada com D. Marília.

<sup>204</sup> MATA-MACHADO, Bernardo Novais da. *Do transitório ao permanente*; Teatro Francisco Nunes (1950-2000), PBH 2002, p. 14.

<sup>205</sup> Revista *Acaiaca*, nº 20, junho de 1950.

A partir de 1941, após o leilão do Teatro Municipal e a paralisação das obras do futuro teatro, a população de Belo Horizonte demandava uma solução quanto à necessidade de um espaço para o teatro, a dança e a música. Mata-Machado<sup>206</sup> relata que em 26 de abril de 1948, o prefeito Otacílio Negrão de Lima anunciou a construção de um “auditório popular” destinado a espetáculos sinfônicos e teatrais. O futuro Teatro Francisco Nunes, ao qual o prefeito se referia, foi inaugurado no dia 30 de setembro de 1950, com o nome de Teatro de Emergência, Teatro Provisório ou, ainda, Auditório do Parque. A festa de inauguração foi comandada pelos artistas do *broadcasting* carioca e mineiro<sup>207</sup>.

**Paisagem sonora XLV – inauguração do Teatro Francisco Nunes pelos músicos: Beethoven, Rimsky-Korsakov, Jean Douliez e Carlos Gomes.**

O Auditório do Parque passou a ser chamado de Teatro Francisco Nunes devido ao movimento criado por Celso Brant e apoiado pela comunidade musical, em homenagem ao músico Francisco Nunes, primeiro diretor do Conservatório Mineiro de Música e fundador da Sociedade de Concertos Sinfônicos, que comemoravam 25 anos naquele mesmo ano.

Em 24 de outubro de 1950 este teatro foi designado pela primeira vez pela imprensa e no programa do concerto *Teatro Francisco Nunes*. Nesta data realizou-se o primeiro concerto da Sociedade de Concertos Sinfônicos, neste local, sob a regência do maestro italiano naturalizado uruguaio Guido Santorsola, evento considerado pelos cultores da música erudita como a verdadeira inauguração do teatro. Foram executadas obras de Beethoven, Rimsky-Korsakov, Jean Douliez e Carlos Gomes.<sup>208</sup>

O Teatro Francisco Nunes, com capacidade para 1300 lugares, ocupou um espaço importante na produção musical da cidade, possibilitando a exibição de música erudita e a criação das temporadas de ópera, até a inauguração do Teatro Palácio das Artes, que veio acontecer somente no começo da década de 1970. Em 1950, o Teatro Francisco Nunes se tornou concessão da Sociedade de Concertos Sinfônicos por 25 anos – como possibilidade de essa instituição se manter em atividade –, por resolução do prefeito Otacílio Negrão de Lima, apesar de protestos de outras sociedades locais.

<sup>206</sup> MATA-MACHADO, *Do Transitório ao Permanente: Teatro Francisco Nunes (1950-200)*, 2002.

<sup>207</sup> *Idem.*

<sup>208</sup> OLIVEIRA, 2008, p.12.

Ao conferirmos a lista de instrumentistas reconhecidos nacional e internacionalmente que se apresentaram em Belo Horizonte, contamos 17 pianistas, 10 violinistas, 7 cantores, 4 violoncelistas e um flautista. Esses números se referem a uma pequena amostra recolhida por Barreto<sup>209</sup>. Percebemos, assim, que a música erudita, nos anos 1950, tinha seu espaço bem definido, com escolas conceituadas na cidade e salas de espetáculos que atendiam à expectativa de uma população de 352.724 habitantes<sup>210</sup>.

Em contrapartida, em 1943, Miranda e Castro revela, no artigo, *A capital exige um teatro popular*, da *Revista Alterosa* de julho de 1943, que: “Ninguém ignora que a falta de um teatro popular entre nós tem sido notada por quantos nos visitam, como uma estranha lacuna em nosso progresso”. É importante perceber a ausência de espaço para apresentação de música popular nos teatros de Belo Horizonte. Entendemos também que esse apelo pode ter sido uma resposta à concessão do Teatro Francisco Nunes à Sociedade de Concertos Sinfônicos de Minas Gerais e à consequente mudança na orientação administrativa dessa casa de espetáculos: da inauguração popular com *broadcasting* carioca e mineiro à erudição dos concertos sinfônicos.

---

<sup>209</sup> BARRETO, 1950, p.294.

<sup>210</sup> Informação recolhida no site: <<http://www.biodiversitas.org.br/planosdemanejo/pesrm/regiao37.htm>>. Acesso em: 23/12/2011.

## Capítulo V

# Gravações, Rádio e TV

Desde a proliferação dos meios de gravação e reprodução sonora, como o rádio e o gramofone, na primeira metade do século XX, a associação entre música e tecnologia tem provocado uma situação de tensão entre os aspectos criativos e produtivos da música e estimulado a discussão a respeito das implicações dessa associação. Compositores aventuram a hipótese do surgimento de uma arte nova, intérpretes sentiram-se ameaçados pela reprodução em massa de gravações e pela automação da performance trazida por sistemas eletroeletrônicos, ao passo que os ouvintes viram-se, em mais de um sentido, obrigados a desenvolver novas estratégias de escuta, à medida que o contato com a música passou a ser mediado pelas tecnologias de áudio, em última instância emblemizadas pela onipresença dos alto-falantes.<sup>211</sup>



Propaganda de televisão, radiola e rádio.<sup>212</sup>

<sup>211</sup> IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*, 2009, p.21.

<sup>212</sup> Revista *Alterosa*, 15 de junho de 1956.



**Paisagem sonora XLVI – máquina vitrola:** ruas cheias de música e de admiradores das melodias, cadências que obrigam a dançar – um samba remelexento de Sinhô.

Carlos Drummond de Andrade refere-se a um sábado de aleluia em que ele se deu conta da mudança efetuada pela nova tecnologia e refere-se assim: “temos a máquina vitrola, que a geração de 1885 (...) não conheceu em sua mocidade e que foi capaz de encher as ruas de música e os coros cristãos dos primeiros séculos da igreja não entoariam com maior vibração os louvores da Aleluia”. O autor destaca o momento de mudança na capital, quando os coros e bandas de música não tocariam ou cantariam mais em todas as comemorações religiosas. Esse tempo foi marcado por mudanças nas funções da música presencial ligada a rituais, como no exemplo do sábado de aleluia, uma função religiosa e comemorativa.

#### **A música na cidade**

Carlos Drummond de Andrade

Todas as vitrolas da cidade anunciaram ontem a Aleluia e as alegrias que dela decorrem desde a queima do Judas até o baile de gala no Automóvel Club, tudo expressão do contentamento universal pelo termo desse melancólico romance da Paixão, em que um Deus novamente subiu aos céus e um mau discípulo desceu aos infernos. As ruas encheram-se de música e de admiradores gratuitos das melodias que dão uma cadência ao passo dos transeuntes e muitas vezes nos obrigam a dançar nos momentos menos coreográficos de nossa vida... Parece que todos os discos giraram ontem para comemorar o dia feliz, e os coros cristãos dos primeiros séculos da igreja não entoariam com maior vibração os louvores da Aleluia. Sejamos do nosso tempo, e concordemos em atribuir mais essa função às vitrolas, a função comemorativa. Elas já não nos fornecem apenas o comentário sonoro dos acontecimentos, senão também que os marcam e até certo ponto os lembram a pressa distraída do homem de 1930. E é possível que se não fossem as vitrolas, muita gente não soubesse ontem que o dia era festivo e que era preciso queimar um Judas, ao menos na imaginação.

Como é difícil queimar um Judas, um bom e gozado Judas, com o ventre cheio de bombas e molambos, as mãos poluídas sustentando um cabo de vassoura, as linhas da máscara horrivelmente deformadas pelo ódio ingênuo de seus fabricantes! As meninas que me leem, da geração de 1910 para cá, não sabem o que é isso e jamais o hão de saber. As posturas municipais, sacrificando o pitoresco em benefício da segurança pública, proibiram o Judas, como proibiram os balões coloridos das noites de São João. Belo Horizonte hoje é uma capital como as outras, com as suas noites de junho e os seus sábados de aleluia desprovidos dessa matéria-prima de poesia, demasiado explosiva talvez, mas por isso mesmo mais humana, porque há sempre uma porção de dinamite esperando estourar, dentro de nossa pobre alma urbana e civilizada.

Em compensação, temos a máquina vitrola, que a geração de 1885 (a que pertence) não conheceu em sua mocidade e, que não constituindo propriamente substância explosiva, consegue entretanto irritar muito nervo burguês e produzir muita dor de cabeça em indivíduos pouco melômanos. É esse o pecado das vitrolas, como aquele era o do Judas. Por isso mesmo

várias polícias estão proibindo o funcionamento público dos gramofones. Mas isso será matar a música da cidade, e subtrair do passo dos transeuntes aquele ritmo tantas vezes alegre, que só mesmo um samba remelexento de Sinhô é capaz de construir, um momento em que a alegria é tão rara como a sorte nas mãos do cambista.<sup>213</sup>

Destacamos o caráter popular com o qual o poeta descreve a cena das vitrolas e o nome da crônica – *A música na cidade*. Drummond descreve uma vida mais urbana e civilizada, mas, em compensação, temos a vitrola. Entendemos que o espaço da música popular começa a se firmar por meio das gravações e do rádio ao mesmo tempo em que ocorre uma certa censura – “várias polícias estão proibindo o funcionamento dos gramofones”.

Iazzetta refere-se ao surgimento dos meios de gravação e reprodução sonora como um marco na promoção de transformações expressivas nos modos de criação, difusão e recepção musicais. Tal mudança tecnológica, segundo o autor, desencadeou também uma série de modificações na organização social, com destaque para os contextos em que se faz e se escuta música, eliminando a “necessidade de conexão espaço-temporal entre a performance e a escuta”. Segundo Iazzetta, não se fazia necessário realizar a música, bastava comprá-la, e a escuta desse produto, esvaziada de rituais ligados aos concertos, tornava-se menos atenta e menos comprometida. Poderíamos dizer que surgia uma nova ligação ouvinte-música. Entendemos que nessa mesma época, tal desatenção pôde ser compensada pela repetição, e isso possibilitou, de alguma forma, ao ouvinte a posse e a eternização de uma determinada interpretação.

Segundo Gonçalves, a tecnologia das gravações mecânicas foi substituída gradativamente no Brasil pela nova tecnologia elétrica a partir de 1927. Essa nova tecnologia possibilitou um aumento na qualidade sonora da gravação e uma maior agilidade da reprodução das matrizes com queda nos preços do disco e de seu aparelho leitor. A autora compara o valor de 25\$000 referente a um disco em 1902 e com seu valor em 1929, 5\$000, e o preço de um gramofone, que de 350\$000, passou a 230\$000; mesmo assim, era restrito o consumo de tais produtos na década de 1930<sup>214</sup>.

A admiração em relação à nova tecnologia de gravações é unânime em todas as esferas da população: desde o consumidor de entretenimento até músicos eruditos e

<sup>213</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Crônicas: 1930-1934*, p.50.

<sup>214</sup> GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações*. Por uma história das gravadoras no Brasil. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular.



críticos muito exigentes quanto à qualidade técnica e sonora. Francisco Mignone, no artigo *Música em discos*, publicado na *Revista Brasileira de Música* de março de 1934, refere-se às gravações em discos como uma forma de preencher uma lacuna até então inimaginável, a necessidade dos estudantes de piano vivenciarem a escuta de interpretações das obras consideradas referências no repertório pianístico. Mignone acredita que o disco resolveria o problema da divulgação da “nobre arte dos sons” por meio de um melhoramento técnico das gravações, principalmente em relação às gravações de piano.

Inegavelmente a imperícia de passados gravadores, a péssima escolha e colocação do instrumento na hora da gravação, a imperfeição das máquinas reprodutoras de sons e a falta de um certo senso de adaptabilidade dos executores tornavam falhas e confusas as gravações pianísticas.

A fonografia moderna venceu todos os senões. Hoje podemos ouvir, num disco de piano, os mais comezinhos detalhes de uma composição com clareza assombrosa. (...) A escolha de um piano com adequada sonoridade e, enfim, a execução confiada a intérpretes práticos e experientes evitaram os caóticos efeitos de sonoridade e pedalização de antes.

Para o nosso povo, tido como uns dos mais musicais, o disco, a meu ver, vem a ser um ótimo meio de cultura musical.<sup>215</sup>

### Utilização das gravações pelos músicos e professores

Podemos dizer que o uso de discos transformou a escuta e a experiência de muitos que buscavam novas referências e utilizaram as gravações como verdadeiras alavancas para suas formações como intérpretes. Entretanto, quanto à possibilidade de utilizar as gravações para “tirar uma música de ouvido”, acreditamos que poucos professores de piano permitiriam isso até os anos 1960. Sá Pereira surpreende a todos e aconselha e adverte que não se trata de tarefa simples.

Outro excelente exercício que recomendo calorosamente aos alunos adiantados consiste em “tirar” músicas **pelo disco!**

Dispondo de boa eletrola, ponha a tocar um disco de música que lhe interesse, escute atentamente e procure reproduzir ao piano não só a melodia, mas a harmonização completa, isto não irá, naturalmente, logo da primeira vez, nem da segunda! Mas, se insistir, logo sentirá a importância desta prática, como escola de audição concentrada.<sup>216</sup>

Lago relata que a partir da grande difusão do disco, o ouvinte pode avaliar melhor cada interpretação de pianistas, regentes e outros músicos. Em contrapartida, o

<sup>215</sup> MIGNONE, Francisco. *Revista Brasileira de Música*, março de 1934.

<sup>216</sup> SÁ PEREIRA, Antônio de. *Ensino Moderno de piano*, 1964, p14.

autor refere-se ao fato de alguns artistas, como Jacques Klein, Nelson Freire e Arnaldo Cohen, relutarem em fazer gravações por não suportarem o excesso de tecnologia que de certa forma entendiam interferir na espontaneidade da interpretação ao vivo<sup>217</sup>.

O uso do disco em escolas de música, como suporte nas aulas de piano e também em outras disciplinas, como história da música e estética, transforma uma realidade muitas vezes pobre quanto à referência a grandes obras da música erudita europeia. Há dois grandes músicos, que marcam as gerações de estudantes do começo do século XX, Mário de Andrade e Francisco Mignone, que se referem a essas mudanças como saltos na qualidade do ensino de música.

Minha convicção é que as casas de ensino musical deviam possuir um bom aparelho fonográfico e uma Discoteca. Só mesmo com isso um professor de História Musical, de Estética, ou mesmo um professor de instrumentos podia dar para os alunos um conhecimento verdadeiramente prático e útil. Quanto à História então, acho que a utilização das vitrolas modernas está se tornando uma precisão imperiosa.<sup>218</sup>

Os alunos dos nossos estabelecimentos de ensino musical terão “repetidas” ocasiões de controlar e comparar as próprias execuções através do disco. Não quero, e nem de longe penso, atingir, com estas deduções, os nossos ótimos ensinantes. (...)

Os nossos ensinantes, presos pelo exaustivo trabalho da pedagogia, abandonam, salvo raras exceções, lenta e progressivamente o inadiável estudo diário do próprio instrumento. E essa falta de exercitação inibe-os a tocar, para os alunos, peças até de media dificuldade. A quem, pois, confiar essa tarefa a não ser ao disco? A vantajosa (sob certos pontos de vista, bem entendido!) substituição suprirá a ausência de bons recitais e, convenhamos, estará apta a indicar com exatidão movimentos, execução e modos de interpretar. Ninguém ousará discutir ou discordar que a rotina do ensino tem o prejuízo de esticar o andamento das peças.<sup>219</sup>

Na narrativa de Lígia Ferretti, entrevistada para esta pesquisa, fica claro que a escuta crítica proporcionou, quanto à interpretação pianística, uma tomada de consciência por parte de alguns estudantes de piano em Belo Horizonte. E, tal escuta crítica se estendeu aos professores, que passaram a ser exigentes quanto à técnica na formação de seus alunos. Os professores, a partir do momento em que o acesso a grandes interpretações foi generalizado, viram-se diante de uma ampliação de exigências para as quais não haviam sido preparados. Entendemos que a formação do intérprete vai além da escuta crítica de boas gravações, mas o acesso a esse novo

<sup>217</sup> LAGO, Sylvio. *Arte do piano: compositores e intérpretes*, 2007, p.81.

<sup>218</sup> ANDRADE, Mario de. In TONI, Flávia Camargo, 2009: *A Música Popular Brasileira na Vitrola de Mário de Andrade*, p.268.

<sup>219</sup> MIGNONE, Francisco. 1934. In: *Revista Brasileira de Música – Música em discos*.

recurso pode ser entendido como o começo de uma mudança, um ponto de articulação na linha da existência da nossa escola pianística, especificamente e de interpretação em geral.

Por que, assim, eu não sabia o que era técnica pianística, não sabia o que era uma frase musical, nunca tinha ouvido falar. Eu fui ouvir isso já no curso superior, quer dizer, quando a escola passou para universidade. Ali que veio Vera [Nardeli] e Eduardo [Hazan]. Com as gravações e concertos e exemplos dos novos professores, pude avaliar: como é que eu não consigo fazer isso? O que é isso que ele faz e que eu não consigo fazer?<sup>220</sup>

Iazzetta destaca o uso do verbo “tocar”, utilizado de forma inaugural para se “tocar um disco”. O autor destaca a estratégia de marketing usada pela indústria fonográfica com o fim de ligar o consumidor ao ato de tocar música, ou seja, “o fonógrafo era um instrumento que podia ser tocado”.

Eu durante toda vida tive [gravações]! Meu pai sempre... ah eu tinha muito, antes do vinil! Aquele de 78 rotações: tinha! Eu ouvia muito! Olha, eu tenho um livro de óperas que o meu pai me deu. Ele gostava muito de ópera, e a gente ouvia ópera no rádio! (...) Teve uma época em que eu sabia *Butterfly* quase de cor, de tanto que o meu pai a ouvia. Aí, depois, passou para o vinil. (...)

Então, atualmente eu nem tenho piano em casa! Eu toco uma calimba... (risos) E brinco, toco muito bem discos. Muito bem, só você vendo! (risos)<sup>221</sup>

As fontes são bem claras quanto a que tipo de música era mais gravado, ouvido e comprado no Brasil: o gênero popular. Mignone, no entanto, em suas matérias na *Revista Brasileira de Música*, dos anos 1934 e 1935, divulga e recomenda discos cujas gravações são exclusivamente de música erudita. A seguir algumas gravações sugeridas por Mignone entendidas como “novas” paisagens sonoras.

**Paisagem sonora XLVII – referencial musical ditado por Mignone:** Beethoven – Sonatas *op.* 78, 90 e 111, *Quinta Sinfonia*, *op.* 67, *Nona Sinfonia*, – 32 variações de Beethoven; Mozart – *Concerto em la maior para violino*, *Concerto em la maior para piano e orquestra*, *Bodas de Fígaro* e *Flauta Mágica* e árias com acompanhamento de orquestra; Bach – *Concertos Brandeburgueses* e *Choral e Prelúdio*; Debussy – *La plus que lente* e *Jardins sous la pluie*; Ravel – *Concerto para piano e Orquestra* e coleção *das valsas, Nobles e Sentimentales*; Rachmaninoff – *Suíte n.º 2 para dois pianos*; Liszt – *Funerailles*; Saint-Saens – *Parysatis*, *Ária do Rouxinol* e da Rosa; Prokofieff – *Le pás d’acier*.<sup>222</sup>

<sup>220</sup> Entrevista realizada com Lígia Ferretti.

<sup>221</sup> Entrevista realizada com Maria Ângela.

<sup>222</sup> Seis edições da *Revista Brasileira de Música*. Março, junho, setembro e dezembro de 1934 e março, junho, setembro e dezembro de 1935.

Percebemos que algumas gravações sugeridas foram ouvidas pela primeira vez em disco e que os músicos e o público, de maneira geral, tiveram acesso a um mundo erudito desconhecido no Brasil, e especialmente em Belo Horizonte.

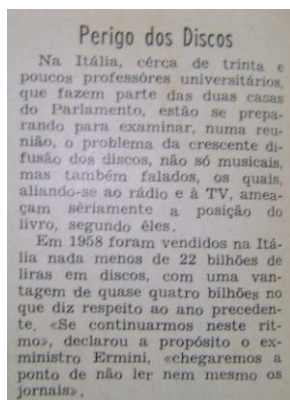
### **Novas escutas fixas**

Iazzetta, ao referir-se às mudanças tecnológicas significativas que a música sofreu ao longo do tempo, destaca, além dos já referidos meios de gravação e reprodução sonora, o registro escrito da música e apresenta a possibilidade de impressão de partituras como outro momento significativo. O autor enumera algumas modificações que a música impressa ocasionou na vida musical, e aqui, destacaremos “o fortalecimento da ideia de autoria”, por interessar-nos no desenvolvimento de algumas possibilidades de entendimento do quadro estudado. Estamos diante de uma superposição de referências muito fortes – partituras e gravações – como mediadoras da mesma linguagem e utilizadas com a mesma função de fixação do discurso musical. Em um primeiro momento, essas tecnologias ocasionaram a criação de abismos entre o estudo de interpretação e a fixação de padrões de certo e errado na música. A escuta, antes vazia de referências, ficou comprometida com interpretações fixas em ouvidos desavisados, paralisando o estudo da interpretação ao usarem as mesmas gravações como referências únicas.

O parâmetro que se tinha para avaliar se você tocava bem ou não eram os discos. Então ouviam-se os discos e ficava-se com aquela referência de Rubinstein. Se você não estivesse tocando como um Rubinstein, você estava perdido! Não tocava! Então isso tolhia muito a gente. Hoje eu penso assim, mas na época eu não pensava assim! Eu estava no meio do bolo, eu estava indo! Mas hoje eu penso de outro jeito, o que é um grande problema, pois é diferente da referência musical que a maioria dos professores tinham; por isso eu acho que a Berenice me deu muito. Ela tem uma visão bastante ampla, principalmente da música contemporânea. Mas a maioria dos professores têm como parâmetro e como referência os grandes pianistas. (...) Eu pensava: “porque que nenhum professor meu de piano ou professores conhecidos meus – a não ser a Berenice, a Celina e mais dois ou três – não vão a concerto? – de piano, inclusive?”<sup>223</sup>

---

<sup>223</sup> Entrevista realizada com José Adolfo.



#### Perigo dos discos

Na Itália, cerca de trinta e poucos professores universitários, que fazem parte das suas casas do Parlamento, estão se preparando para examinar, numa reunião, o problema da crescente difusão dos discos, não só musicais, mas também falados, os quais, aliando-se ao rádio e à TV, ameaçam seriamente a posição do livro, segundo eles.

Em 1958 foram vendidos na Itália nada menos de 22 bilhões de liras em discos, com uma vantagem de quase quatro bilhões no que diz respeito ao ano precedente. “Se continuarmos neste ritmo”, declarou a propósito o ex-ministro Ermini, “chegaremos a ponto de não ler nem mesmo os jornais”.<sup>224</sup>

O texto “Perigo dos discos” é um alerta à necessidade de uma postura crítica acerca dessa nova realidade não só musical inaugurada pelos discos. Estes, para os músicos, representaram uma nova tecnologia, abriram novos espaços na música e poderiam fixar a interpretação de alguns grandes intérpretes. No entanto, esse questionamento acabou ficando para as gerações seguintes, como sugeriu José Adolfo na citação da página anterior.

Há, ainda, a formação de plateia como uma preocupação dos músicos eruditos do começo do século XX, e Mignone refere-se ao disco como única “solução desse magno problema cultural; solução, que além de outras vantagens, prestar-se-ia para formar o que ainda não temos: - público!”<sup>225</sup>



Propaganda de disco de revista da época.<sup>226</sup>

<sup>224</sup> Revista *Alterosa*, fevereiro de 1960, p.40.

<sup>225</sup> MIGNONE, Francisco. *Revista Brasileira de Música*, março de 1934.

<sup>226</sup> Revista *Acaíaca*, setembro de 1949.

Antônio de Sá Pereira, em discurso a turma de formandos do Instituto Nacional de Música, em dezembro de 1934, critica fortemente o uso de discos de forma incontrolável e teme pela falta de empregos para os jovens formandos. Na verdade, acredito que o grande temor de Sá Pereira, assim como dos mais velhos, entre eles os professores do Conservatório Mineiro de Música, foi ter tido sua autoridade questionada, e não ser mais uma referência absoluta na escuta de seus alunos, pois a música que ensinava poderia ser substituída pelos discos.

Outro fator perigoso ao prestígio do músico é a crescente mecanização da sua arte. O rádio e o disco são os seus inimigos, não só porque o reduzem a inatividade, como ainda porque contribuem não poucas vezes para a deseducação musical do povo. Com a facilidade que oferece, pois que basta ligar ou desligar o aparelho, a música mecânica passa a ser para muita gente apenas ruído agradável, uma gostosa massagem do nervo auditivo a que se vão habituando sem lhe prestar muita atenção. Essa super saturação musical não pode, evidentemente, favorecer o mesmo elenco espiritual que reserva a música produzida pelo próprio indivíduo, e a facilidade com que é produzida é inimiga do estudo esforçado e, pois, desleal concorrente do mestre de música.

Consequência imediata desses mencionados fatores é a redução crescente do número de alunos que já se pode observar, e a desocupação igualmente crescente dos professores. E, em obediência ao mecanismo fatal da lei de procura e oferta, muitos dentre vós, é com pesar que o digo, mudarão de profissão, muitas depois de casadas abandonarão a música.<sup>227</sup>

Antônio de Sá Pereira, em meio ao total desespero diante da surpresa de um movimento tão avassalador quanto a chegada da nova tecnologia de gravação, previa uma grande mudança – inclusive social – no processo de se tocar, ensinar e estudar música. Em Belo Horizonte, Celso Brant<sup>228</sup> critica os “discomanos”, que chegam ao extremo de não comparecerem aos concertos e, quando o fazem, suas críticas partem sempre de referências fixas de uma única interpretação, a do músico de sua gravação. O autor compara: “a música gravada está para a música tocada como a flor artificial está para a natural”. Percebe-se que músicos e críticos ficaram excessivamente preocupados com o espaço da música ao vivo e infelizmente, em alguns casos, ficaram prejudicados com a facilidade de acesso às gravações.

A maior modificação que o surgimento da gravação sonora proporcionou ao mundo musical foi a divulgação de compositores, estilos, ritmos, melodias e harmonias desconhecidas de um grande público. O que ainda era cedo para dizer aos formandos de 1934 era que haveria grande mudança na escuta e conseqüentemente no ato de tocar

<sup>227</sup> *Revista Brasileira de Música*, dezembro de 1935.

<sup>228</sup> *Revista Acaiaca*, janeiro de 1950, p.18-25.

qualquer instrumento musical das gerações que vieram depois de Carlos Drummond de Andrade.

**Paisagem sonora XLVIII – marco nos estudos de D. Clara:** gravação do *Primeiro Concerto*, de Chopin.

É importante destacar que, na história de D. Clara, um marco em seus estudos de piano foi a audição de gravação de uma menina europeia de 12 anos tocando o *Primeiro Concerto* de Chopin:

Eu fiquei tão impressionada, alguma coisa tinha que ter nessa técnica desenvolvida na Europa que nós ainda não sabíamos aqui. Uma menina de doze anos tocar um concerto de Chopin... Era justamente o concerto que eu estava estudando com o Sr. Fernando. Você sabe que os concertos de Chopin eram muito difíceis, porque eles trabalhavam mais o piano, a orquestra ficava em segundo plano e não era tão importante como para Beethoven ou Haydn, por exemplo. De maneira que aquilo me impressionou muito e eu comecei, então, a me interessar por uma formação que permitisse um maior domínio técnico na performance.<sup>229</sup>

### A música popular é reconhecida

**Paisagem sonora XLIX – marchas de carnaval:** *Pó de Mico*, *A Lua é camarada*, *Êh Bruxa* e *Eu agora sou feliz*.

Enquanto os professores de música buscavam suas referências na música europeia e nas gravações dos próprios europeus, as gravações no Brasil estavam ligadas principalmente ao gênero popular e a música popular passa a circular em todos os meios sociais.

**Cêrca de mil compositores**, reponsáveis por 600 músicas gravadas com objetivo comercial para o último carnaval, desiludidos: apenas três marchas («Pó de Mico», «A Lua E' Camarada» e «Êh Bruxa») e um samba «(Eu Agora Sou Feliz)» darão a seus autores mais de Cr\$ 300 mil de direitos autorais.

*Revista Alterosa* – fevereiro de 1960.

<sup>229</sup> História de D. Clara.

## Rádio

O rádio não existiria sem a indústria fonográfica e a indústria tecnológica, sendo o disco o que mais diz respeito ao dia-a-dia do rádio<sup>230</sup>



Propaganda de Rádio.<sup>231</sup>

Uma grande mudança no espaço-tempo da vida musical, em todo o mundo, segundo Iazzetta<sup>232</sup>, está ligada às transmissões radiofônicas de *performances* musicais, em que “o ouvinte escutava uma determinada *performance* no momento de sua execução, mas sem estar presente no ambiente dessa execução”. O rádio aliava a telefonia à fonografia, o que potencializava as possibilidades mediadoras de cada um dos suportes sonoros separados.

As novidades eram executadas ao vivo pelas orquestras e regionais, enquanto que as estrangeiras eram difundidas através de gravações importadas com grande rapidez. Dessa aliança do rádio com as gravações nasceu toda uma estética musical que, somada à tradição de cada região numa mistura tipicamente musical e brasileira, veio, após décadas, dar no que chamamos Música Popular Brasileira ou, simplesmente, MPB.<sup>233</sup>

<sup>230</sup> SOUZA, Moacir Barbosa de. *Rádio e História - a indústria fonográfica e a música popular brasileira como fontes de estudos históricos*, 2007, p.2.

<sup>231</sup> Revista *Bello Horizonte*, nº 67, sem data.

<sup>232</sup> IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*, 2009, p. 21.

<sup>233</sup> GOMES, Leonardo José Magalhães, *A música da cidade – cartografia musical de Belo Horizonte*, 2011, p. 69.



**Paisagem sonora L – primeira transmissão radiofônica no Brasil, no centenário da sua Independência:** discurso do Presidente da República, Eptácio Pessoa, e *O Guarani*, de Carlos Gomes.

A primeira transmissão radiofônica no Brasil coube ao Presidente da República, Eptácio Pessoa, em pronunciamento de discurso de inauguração da Exposição Internacional do Rio de Janeiro, em 7 de setembro de 1922, em comemoração aos cem anos de Independência do Brasil, e a Carlos Gomes, ao som da ópera *O Guarani*<sup>234</sup>. A transmissão foi assim registrada pela imprensa no jornal *A Noite*<sup>235</sup>:

Uma nota sensacional do dia de ontem foi o serviço de rádio-telephonia e telephone alto-falante, grande atrativo da Exposição. O discurso do Sr. Presidente da República, inaugurando o *certamen* foi, assim, ouvido no recinto da Exposição, em Nictheroy, Petrópolis e em São Paulo, graças à instalação de uma possante estação transmissora no Corcovado e de aparelho de transmissão e recepção, nos logares acima. [...] À noite, no recinto da Exposição, em frente ao posto e Telephone Público, por meio do telephone alto-falante, a multidão teve uma sensação inédita: a ópera Guarany de Carlos Gomes, que estava sendo cantada no Theatro Municipal, foi, ali, distintamente ouvida, bem como os aplausos aos artistas. Igual cousa succedeu nas cidades acima.<sup>236</sup>

**Paisagem sonora LI – rádio e participação popular:** maxixe, batuque, canções e cançonetas, modinhas, lundu e samba.

O maxixe, assim como outras formas de representação das camadas populares pela música, a exemplo do batuque, das canções e cançonetas, da modinha, do lundu e, ainda mesmo, do samba, registradas entre as décadas de 10 e 20, puderam também ser conhecidas através da difusão das emissoras de rádio, para além de outros espaços considerados representativos como o teatro de revista.<sup>237</sup>

A década de 1920 é marco de transformações culturais no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, impulsionadas pelas tecnologias referentes aos meios de reprodução, difusão e consumo da música, presentes na radiodifusão e na indústria fonográfica. O rádio chegou ao Brasil como “um acontecimento tão apaixonante quanto o cinema, com

<sup>234</sup> TINHORÃO, 1981, p.34.

<sup>235</sup> 08/09/1922, cit. SAROLDI. Revista USP, São Paulo, n.56, p. 48-61, dezembro/fevereiro 2002-2003.

<sup>236</sup> Jornal *A Noite*, setembro de 1922. Acervo da Família Flores.

<sup>237</sup> OLIVEIRA. *Reflexões sobre o nacionalismo, música e radiodifusão no Brasil da década de 1920*. 5º Encontro de música e Mídia – E(st)éticas do som, MusiMid – Centro de Estudos em Música e Mídia. Acesso em: 21/10/2011 e disponível em: <http://www.musimid.mus.br/5encontro/misc/pdfs/Marcia%20Ramos%20de%20Oliveira.pdf>.

a vantagem de chegar ao ouvinte em tempo real e com a sonoridade que a sétima arte ainda não tinha”.<sup>238</sup> Abriu-se, assim, um novo espaço para músicas de vários estilos. Todo esse desenvolvimento acordou principalmente a participação popular e acentuou os contrastes em uma república ainda bem restrita a uma minoria. Esse desenvolvimento trouxe à tona manifestações artísticas muito pouco reconhecidas e valorizadas de maneira geral, como a “música popular urbana” em contraste com a produção considerada “erudita”.<sup>239</sup>

### **Paisagem sonora LII – nova relação ouvinte compositor:**

Cantoras do rádio

Nós somos as cantoras do Rádio  
Levamos a vida a cantar  
De noite embalamos teu sono  
De manhã nós vamos te acordar

Nós somos as cantoras do Rádio  
Nossas canções cruzando o céu azul  
Vão reunindo, num grande abraço,  
Corações de Norte a Sul.

Canto, pelos espaços afora  
Vou semeando cantigas  
Dando alegria a quem chora

Canto, pois sei que a minha canção  
Vai dissipar a tristeza  
Que mora no teu coração

Canto e sou feliz só assim  
E agora quero que cantes  
Um pouquinho para mim...<sup>240</sup>

O sistema de transmissão radiofônica, por meio da recepção instantânea entre as casas dos ouvintes e as vozes dos locutores, cantores e humoristas proporcionou, segundo Tinhorão<sup>241</sup>, uma intimidade. O autor comenta que havia uma humanização conferida ao próprio aparelho de rádio. Além disso, diante das caixas “produtoras” de vozes, músicas e histórias, os ouvintes podiam imaginar personagens e desenvolver admirações e grandes paixões a distância. Os locutores dirigiam-se aos ouvintes já estabelecendo tal situação, como por meio das seguintes expressões: “ouça agora, minha

<sup>238</sup> SAROLDI, Luis Carlos. Revista USP, São Paulo, n.56, p. 48-61, dezembro/fevereiro 2002-2003.

<sup>239</sup> OLIVEIRA, Márcia Ramos de. *Reflexões sobre o nacionalismo, música e radiodifusão no Brasil da década de 1920*. 5º Encontro de música e Mídia – E(st)éticas do som, MusiMid – Centro de Estudos em Música e Mídia. Acesso em: 21/10/2011. Disponível em:

<http://www.musimid.mus.br/5encontro/misc/pdfs/Marcia%20Ramos%20de%20Oliveira.pdf>

<sup>240</sup> Letra e música de Alberto Ribeiro, João de Barro e Lamartine Babo.

<sup>241</sup> TINHORÃO, 1981, p.44.

amiga”, “a você que está me ouvindo”. O mesmo contato, segundo o autor, era também criado entre as letras das músicas populares e os ouvintes, a quem os compositores se referem, como na letra da música *Cantoras do Rádio*.

### **Paisagem sonora LIII – Rádio Mineira: óperas e peças sinfônicas.**

Em Belo Horizonte, a primeira experiência em radiotelefonia data de 30 de dezembro de 1922, quando foi colocada uma antena na Secretaria de Finanças, na Praça da Liberdade. Depois dessa primeira experiência, segundo Murilo Rubião<sup>242</sup>, várias tentativas foram feitas até se conseguir criar a primeira estação de rádio de Belo Horizonte. A primeira que realmente se consolidou foi a Rádio Experimental Mineira, conhecida mais tarde por Rádio Mineira, e sua primeira transmissão data de 1927. A Rádio Mineira foi oficialmente fundada em 6 de fevereiro de 1931 com ajuda do governo do estado na compra de material para a emissora.<sup>243</sup> A estação era mantida por um grupo numeroso de associados que pagavam uma mensalidade para ouvir os programas, o que mostra que já existiam as rádios de assinatura. Músicos, locutores e operadores não eram remunerados pelos seus trabalhos e a emissora não utilizava propagandas. A Rádio Mineira foi a primeira estação do Brasil a apresentar um programa de rádio-teatro, realizado por um grupo de amadores – *A Ceia dos cardeais*, de Júlio Dantas e sob a direção artística de Luis Pansi<sup>244</sup>.

A Rádio Mineira conseguiu organizar a maior discoteca do estado, com óperas e peças sinfônicas, possibilitando levar ao ar programas de música e sendo reconhecida como uma difusora da “boa música”<sup>245</sup>.

<sup>242</sup> *Revista Social trabalhista* edição especial do Cinquentenário de Belo Horizonte (1897-1947).

<sup>243</sup> Depois da primeira transmissão (1925), houve um período de espera da concessão. A Rádio Mineira entrou oficialmente no ar em 1931.

<sup>244</sup> *Revista Social Trabalhista*, edição especial do Cinquentenário de Belo Horizonte (1897-1947), p.318.

<sup>245</sup> *Revista Social Trabalhista*, edição especial do Cinquentenário de Belo Horizonte (1897-1947).



Auditório lotado da Rádio Guarani.<sup>246</sup>

A segunda emissora de Belo Horizonte foi a Rádio Guarani. Fundada em 10 de agosto de 1936 e reconhecida como “a voz do povo”, foi considerada a maior estação de prestação de serviços no país. A Guarani surgiu com o propósito de renovação e ficou reconhecida pela grande dedicação de sua programação ao esporte. Mesmo com essa estreita ligação com o esporte, a música também tinha espaço na Guarani, e passaram pelos seus estúdios Francisco Alves, Silvio Caldas, Dircinha Batista, Araci de Almeida e Déo; além disso, o primeiro concerto popular da Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte foi transmitido por essa rádio.

**Paisagem sonora LIV – Rádio Inconfidência, domingo 22 horas LIV:** Bach, Beethoven, Liszt, Chopin, Brahms, Schumann, Rachmaninoff, Sibelius, Tchaikovsky, Haydn, Grieg, Schubert, Smetana, Dvorak, Brailowsky, Bidú Saião, Villa Lobos, variações regionais e populares, valsa, música clássica, samba, cateretê, modinha, *fox*, todas as classes de ritmos nacionais e estrangeiros.

A Rádio Inconfidência, emissora mais tradicional de Minas Gerais, foi fundada em 3 de setembro de 1936. Pública, a rádio foi criada com o objetivo de unir a capital ao interior. Para tanto, contou com o melhor equipamento técnico, importado de Londres

<sup>246</sup> *Revista Social Trabalhista*, edição especial do Cinquentenário de Belo Horizonte (1897-1947).

pelo então Governador Benedito Valadares. Inicialmente emissora da elite, a Inconfidência tinha em sua programação atrações como Ópera da Semana, Discoteca da Boa Música e Concertos e Nos Domingos da Música<sup>247</sup>. Destacamos que o seu primeiro diretor artístico foi o professor de piano Fernando Coelho<sup>248</sup>. A *Revista Social Trabalhista* refere-se à programação musical da “Emissora da Feira”<sup>249</sup> como muito variada, apresentando, paralelamente, ora artistas e orquestras, ora gravações de uma vasta discoteca. A revista destaca ainda o programa “Nos Domingos da Música”, sendo seu organizador Alphonsus de Guimaraens Filho, o qual procura divulgar músicas e compositores: Bach, Beethoven, Liszt, Chopin, Brahms, Schumann, Rachmaninoff, Sibelius, Tchaikovsky, Haydn, Grieg, Schubert, Smetana, Dvorak, Brailowsky, Bidú Saião e Villa Lobos.

#### NOS DOMÍNIOS DA MÚSICA

Um diamante de alto quilate entre as mais belas jóias artísticas da Inconfidência.

Magnífico esse programa recreativo e, ao mesmo tempo, eficientemente educativo, que a emissora oficial faz irradiar todos os domingos às 22 horas. Nele, a música, em todos os seus mais variados gêneros, desde aqueles que imortalizaram Chopin, Liszt e Beethoven, até as suas variações mais regionais e populares, é estudada, analisada e explicada teórica e praticamente, em toda a sua evolução.

O desfile maravilhoso, todos os domingos, continua rico de ensinamentos, a par de um agradável programa em que a música do dia é irradiada em todos os detalhes de sua evolução histórica, para Gaudio dos ouvintes e satisfação dos estudiosos.

Deste modo, a valsa ou a música clássica, o samba ou o cateretê, a modinha ou o Fox, enfim, todas as classes de ritmos, nacionais e estrangeiros, são apresentados, cada um a seu turno, no interessante programa da Inconfidência.

Frisamos muito razoavelmente que achamos a idéia digna de encômios calorosos, principalmente no que se refere à parte educacional que ela representa, de vez que é sobejamente conhecida a pequena cultura musical de nossa gente.<sup>250</sup>

A linguagem radiofônica e o sistema de radiodifusão se desenvolvem em todo o mundo, inicialmente livres de orientações e legislações. Era tudo muito novo e logicamente havia disputa na divisão de privilégios. Segundo Aluizio José da Rocha, em artigos da *Revista Brasileira de Música*, os serviços de radiodifusão são executados,

<sup>247</sup> PRATA, Nair. *A História do rádio em Minas Gerais*, 2003, p.2.

<sup>248</sup> Revista *Alterosa*, outubro de 1945. Matéria: Panorama radiofônico – entrevista com Elias Salomé.

<sup>249</sup> Os estúdios da Rádio Inconfidência funcionavam na Feira de Amostra, daí o nome “Emissora da Feira”.

<sup>250</sup> Revista *Alterosa*, dezembro de 1941, p.80.

em todo o mundo, sob regimes diferentes, variam da livre exploração particular ao privilégio do Estado.

Segundo Souza<sup>251</sup>, as emissoras brasileiras funcionaram livremente, sem qualquer regulamentação oficial até a década de 1930. O rádio, no Brasil, tornou-se um "serviço de interesse nacional e de finalidade educativa", em 1932, por meio de um decreto do governo federal. De acordo com esse decreto, a publicidade radiofônica estaria permitida nas rádios brasileiras em até 10% da programação transmitida pelas emissoras. O modelo de radiodifusão norte-americano, diferente do modelo europeu, passou a nortear as nossas atividades radiofônicas, as quais começaram a pagar cachês aos artistas. Essa atividades se desenvolvem bastante a partir de então, na forma de um grande *crescendo*, que culmina, nos anos 1940 e 1950, na “Era de Ouro do Rádio”.

A música popular brasileira ganhou vida com o advento do rádio, na década de 1930. Compositores, cantores, grupos musicais e novos estilos de música – como o choro – tornaram-se conhecidos, tendo o rádio como divulgador de suas músicas. Freitas<sup>252</sup> revela que quase todas as estações de rádio mantinham grupos regionais em seu *cast*, o que facilitava tocar sem o suporte de arranjos e partituras minuciosamente anotadas, exigência das orquestras. Esses grupos, além de acompanharem os cantores, entravam no ar a qualquer momento em que uma possível falha na programação acontecesse.

Os rádios tinham orquestras variadas, conjuntos regionais, corais, cantores solistas, maestros, arranjadores, compositores e tantos profissionais quanto fossem necessários para a criação e emissão de programas musicais, radionovelas e humorísticos, que sempre tinham trilhas sonoras adequadas à sua ambientação.<sup>253</sup>

Os polos, popular e erudito, da música são entendidos pelos seus maiores representantes de forma muito diferente. Enquanto para um músico erudito a criação de um arranjo instrumental diferente do criado pelo compositor geraria a escuta de outra música, para os músicos populares isso é visto como criação do arranjador. Luciano Gallet deixa bem claro em suas críticas aos programas de rádio essa diferença:

Os programas da chamada musica-seria são ainda muito mais prejudiciaes.

---

<sup>251</sup> SOUZA, Moacir Barbosa de. Rádio e História - a indústria fonográfica e a música popular brasileira como fontes de estudos históricos 2007, p.3.

<sup>252</sup> FREITAS, 2005, p.18.

<sup>253</sup> GOMES, Leonardo José Magalhães. A música da cidade, 2011, p.71.

Toda gente deve saber que uma orquestra é um grande conjunto que varia de 40 a 120 executantes. As grandes obras sinfônicas e as operas requerem esses grandes conjuntos, sob uma pena de mutilações inomináveis.

Mas as Radios ignoram e fazem o seguinte:

- Abertura do Tanhauser – pela orquestra da Radio Tal.

A orquestra consta de... piano, violino e flauta. A execução torna-se ridícula.

Ou então:

- Audição da Opera Tosca com a orquestra da Radio Z.

A orquestra ahi é muito melhor: piano, trombone, violino, clarinete e baterias. É um desastre. Não há musica no mundo que resista a taes mutilações.<sup>254</sup>

Este foi um marco criado na música pela radiofonia, em Belo Horizonte: abrir e divulgar a música para todos os amigos ouvintes. Isso possibilitou a circulação da música popular e erudita, assim surgiu um grande público, além de espaços para orquestras, pequenos grupos de câmara, regionais e solistas, programas de auditório, escola de rádio, programas ligados ao conservatório de música e até programação infantil.



Ensine a criança a apreciar a música.

Feliz é a criança que ouve boa música em seu lar, desde a infância, e cujos pais, amantes da música fina, têm a preocupação de ligar o rádio na hora de programas que a transmitam, pensando na importância que ela tem na formação dos seus filhos.

Pais assim cuidadosos habitam a criança a dormir ouvindo músicas doces e suaves desde a mais tenra idade e, quando ela atinge os seis ou oito anos, despertam-lhe o gosto pelos programas de óperas e de sinfonias e chegam mesmo a levá-las a teatros onde tais músicas são apresentadas.<sup>255</sup>

<sup>254</sup> GALLET, Luciano. 1930. In: KATER, Carlos. Música Viva, 2009, p.209.

<sup>255</sup> Revista *Alterosa*, 15 de novembro de 1959, p.110.



*Distração - Adorno -  
Educação*

PELO preço de um radio General Electric, o seu lar ficará dotado de um aparelho que trará para a sua casa, para seu prazer e distração, as músicas e as canções que enchem o espaço.

Móveis de fino acabamento e estilo, os radios General Electric são um adorno na casa dos seus possuidores e, alcançando os grandes centros donde se irradia o pensamento, educam as crianças e os adultos.

Além disso, os radios General Electric transmitem o som com extraordinária pureza: verifique pelos seus próprios ouvidos, comparando-os aos outros.

RADIO  
GENERAL ELECTRIC

Peça informações ou uma demonstração a qualquer dos nossos auxiliares ou telephone para o escriptorio da

**Cia. Força e Luz de Minas Geraes**  
Phone 1200-Ramal 8

Propaganda.

Pelo preço de um rádio General Electric, o seu lar ficará dotado de um aparelho que trará para a sua casa, para o seu prazer e distração, as músicas e as canções que enchem o espaço. Móveis de fino acabamento e estilo, os rádios General Electric são um adorno na casa dos seus possuidores e, alcançando os grandes centros onde se irradia o pensamento, educam as crianças e os adultos. Além disso, os rádios General Electric transmitem o som com extraordinária pureza: verifique pelos seus próprios ouvidos, comparando-os aos outros.<sup>256</sup>

Em 1933, a *Revista Bello Horizonte* refere-se à escuta do rádio como uma mania entre os belo-horizontinos. O maestro Elias Salomé, músico de expressão em Belo Horizonte nas décadas de 1930 a 1950, criou a Escola do Rádio, e, para tanto, precisou estar bem afinado com a expansão e popularização do rádio. Destacamos, entre as figuras que seguem, o *jingle*<sup>257</sup> *Matador*, do maestro Elias Salomé, em ritmo de marcha, para propaganda da marca O Matador, que produzia aparelhos de rádio ao alcance de todos (“vovô”, “vovó” e “meu amor”). Nas propagandas que seguem, estão os rádios Philips, O Matador e Pilot, este associado a um fino instrumento musical. Essas propagandas deixam claro que os fabricantes já tinham consciência das mudanças que a Era de Ouro do Rádio provocaria no mundo musical.

<sup>256</sup> Revista *Bello Horizonte*, 09/09/1933.

<sup>257</sup> Segundo Tinhorão, 1981, p.88, *jingle* seria um “anúncio cantado”, “um novo estilo de composição com música e letra, feita especialmente para ajudar a vender os produtos dos anunciantes”.





Propagandas de rádio.<sup>258</sup>

**Paisagem sonora LV – Jingle de rádio: Matador (letra e música de Elias Salomé)**

Comprei pro vovô  
Comprei pra vovó  
Comprei também pro meu amor  
O mais novo dos Rádios Phillips  
O afamado MATADOR

MATADOR ouve do norte  
Ao sul d'este meu torrão,  
E já ouvi em ondas curtas,  
Perfeitamente até o Japão...  
Comprei, comprei, comprei...<sup>259</sup>

<sup>258</sup> Revista *Bello Horizonte*, n.72, out. de 1936.

<sup>259</sup> Revista *Alterosa*, janeiro de 1960.

A letra de *O Matador* revela a abrangência a que o rádio se propõe: entre velhos e jovens – vovó, vovô e meu amor – e de norte a sul e até o Japão.



Maestro Elias Salomé ao piano, na Escola do Rádio.

260

Percebemos, na foto acima, que o piano é o suporte de aulas na Escola do Rádio, que se direciona, porém para cantores.

Ainda o maestro Elias Salomé comenta, em entrevista à *Revista Alterosa* de outubro de 1945, a dificuldade de se inovar no rádio, caracterizado por uma linguagem nova na época, mas que se difundia entre padrões já bem determinados.<sup>261</sup>

A programação de estúdio da rádio Inconfidência contava com um quadro de artistas bem conceituados em Minas, como: o tenor João Décimo Brescia, as sopranos, Julinha Sampaio e Maria Lira, o barítono Aimoré Tomagnini, o baixo Edson de Castilho, os pianistas Arnaldo Marchesotti, Conceição Brandão e Gertrudes Driesler e uma orquestra de salão sob a regência do maestro Mario Pastore.

A então estudante de piano Maria Alice revela os programas de rádio nos quais os alunos do Conservatório Mineiro de Música tocavam.

Aos sábados, por exemplo, tinha uma hora na Rádio Inconfidência, em que eles faziam uma hora do Conservatório. Podia ser canto, piano, qualquer instrumento.

Nunca! Nunca tive coragem de tocar na rádio! O professor Fernando [Coelho] não me encorajava muito não, porque sabia que eu era tímida para tocar na frente dos outros. Então ele falou: “Você quer ir? Essa música pode ser.”. Eu falei: “Não, professor, não tenho coragem não.”. Ele falou: “Então não vai. Tem que ter muita coragem para enfrentar uma rádio!” (...) Não era de auditório, a gente tinha permissão para entrar pra ver, mas era transmitido pela rádio. Então a gente ia lá para ver quem ia tocar ou cantar naquele dia.<sup>262</sup>

<sup>260</sup> Revista *Alterosa*, abril de 1946.

<sup>261</sup> Revista *Alterosa*, outubro de 1945.

<sup>262</sup> Entrevista realizada com Maria Alice.

A Rádio Inconfidência funcionava, já em 1947, cerca de cinco mil horas por ano. 50% desse tempo era tomado por programas de disco, 10% pelos programas de estúdio, outros 10% pelo jornais falados, 5% pela hora do fazendeiro, outros 5% por irradiações externas, 3% por esporte, 1% por rádio-teatro e 16% por outros programas.

Barenboim

<sup>263</sup> refere-se à Segunda Guerra Mundial (1939-1945) como marco de mudança na relação entre as companhias discográficas e televisivas e a música. A música passou a ser considerada como um bom negócio comercial em todo o mundo, pois os concertos passaram a ser mais valorizados comercialmente e, ao mesmo tempo, ficaram ao alcance de mais gente, em consequência dos avanços nas gravações e reproduções. A música passa a ser entendida, então, como um produto devido à sua comercialização e popularização. A partir dessa época aparecem os discos de 78 rotações seguidos pelos de 45 rotações e pelos compactos, além disso houve a difusão da qualidade das reproduções em estéreo. Coincide também com essa mesma época a melhora nas condições sociais e econômicas dos músicos na Europa, que passavam a receber salários mais altos e nos doze meses do ano, o que gerou maior dedicação por parte dos músicos às orquestras sinfônicas e, conseqüentemente, crescimento na qualidade da música.

### **Paisagem sonora LVI – vale a pena ouvir em 1952:**

Discoteca da Boa Música – organizada por Marco Aurélio Felicíssimo. De 2ª a 6ª feira, de 12,15 às 13,30.

Ondas Literárias – programa de José Alphonsus de Guimarães, às 2ª feiras, de 22,05 às 22,30.

Páginas Famosas da Música Universal – a cargo da Orquestra de Salão do maestro Mário Pastore, com partituras orquestradas pelo maestro José Ferreira. Às 2ª feiras, de 20,30 às 21 horas.

Recital Lírico – com Zilda Lourenço (soprano), Aimoré Tomagnini (barítono) e Terezinha Franco (soprano), com acomp. Da Orquestra de Salão do maestro Mario Pastore. Às 6ª feiras, às 22,05.

Recital de Arnaldo Marchesotti – às 6ª feiras às 22,05.

Brevemente:

Aprenda inglês pela Inconfidência

Ritmos e melodias da BBC – com programações especiais da BBC de Londres.

Saraus e Serestas – programa de Celso Brant.<sup>264</sup>

Duas décadas depois de transformações impensáveis até então, o rádio passa por alterações diante de uma nova tecnologia de gravação e difusão: a televisão.

<sup>263</sup> BARENBOIM, *A música desperta o tempo*, 1991, p.261.

<sup>264</sup> Programação da Rádio Inconfidência anunciada na Revista *Acaiaca*, n°44, novembro de 1952.

**Paisagem sonora LVII – provável modernização do rádio:** comentários, notícias e informes, concertos musicais e récitas líricas para a televisão.

Modernização do Rádio

(...)

Face à televisão, o rádio se anda adaptando. Não morrerá, é certo, nem cederá todas as suas vantagens, até que um outro meio de comunicação mais moderno que suplante os dois. E é fácil esclarecer que o rádio tem vantagens sobre a televisão: esta, pouco alcança e aquele é quase de órbita mundial. Num automóvel, nas praias, nos passeios, nunca você levará seu aparelho de visão, mas andarás com seu rádio portátil, que lhe informará o que vai pelo mundo. E aí entra o processo de adaptação. O rádio deverá passar a ser essencialmente noticioso e poderá ser, como as emissoras que apenas nos dão a hora certa, eminentemente especializado. Se o fato ocorre pela manhã, o rádio, com seus repórteres e equipes de som, pode apanhá-lo num minuto. Com a televisão, a coisa é demorada, tem horários próprios.

Eis porque se preconiza a adaptação para as emissoras. Não mais poderão concorrer, para o ouvinte, com grandes shows, concertos musicais, récitas líricas. Isto fica para a televisão, que enche os olhos e os ouvidos. O rádio irá especializar-se, dando ao ouvinte fatos, comentários, notícias e informes. Sobre tudo e sobre todos. Alcançará lugares onde não chega a televisão e facilmente, nestes distantes rincões, se usarão correntes elétricas as mais variadas, isto é, contínuas, alternadas, de alta e baixa tensão, de pilhas e acumuladores. Tudo isso facilita a posse de um rádio e dificulta a operação de um televisor.<sup>265</sup>

## Televisão<sup>266</sup>

**Paisagem sonora LVIII – televisão na sua primeira década:** 200 aparelhos em São Paulo em 1950; no Brasil, 34.000 aparelhos em 1954 e 344.000 em 1958..

A TV Itacolomi foi a primeira emissora de televisão de Belo Horizonte e a terceira do país. Fundada por [Assis Chateaubriand](#), foi inaugurada em 8 de novembro de 1955, tendo funcionado até 18 de julho de 1980, quando sua concessão foi cassada pelo governo brasileiro junto com todas as concessões das emissoras que integravam a [Rede Tupi](#) de Televisão. A primeira transmissão no Brasil data de 1950, feita em São Paulo. Nessa ocasião, Chateaubriand importou duzentos aparelhos de TV e distribuiu-os em lugares diferentes de São Paulo, garantindo, assim, o sucesso inicial do seu empreendimento. Inicialmente, a televisão era feita por profissionais do rádio, dos jornais e do teatro. Quatro anos depois, em 1954, existiam 34.000 aparelhos de televisão

<sup>265</sup> Revista *Alterosa*, 1 de março de 1958.

<sup>266</sup> Devido à dificuldade de encontrar uma bibliografia adequada sobre a televisão em Belo Horizonte, utilizei como uma das referências bibliográficas algumas entrevistas postadas no site: [www.youtube.com/watch?v=HFro2n9zjHo](http://www.youtube.com/watch?v=HFro2n9zjHo). Acesso em: 10/10/2011. Tais entrevistas trazem os relatos de alguns técnicos da TV Itacolomi.

no Brasil (na verdade, no Rio de Janeiro e em São Paulo). E, em 1956, havia mais de um milhão e meio de espectadores e 141.000 aparelhos em todo o país. Em 1958 existiam 10 vezes mais aparelhos que em 1954, ou seja, 344.000 aparelhos.

Em Belo Horizonte, a TV Itacolomi funcionava no Edifício Acaiaca, onde ocupava uma sala no 4º andar e um estúdio no 24º. Para adaptar o espaço para o estúdio, foi desmanchada a laje entre o 23º e o 24º andar, então, em um estúdio de 8mx14m (menor que um estúdio utilizado hoje para um noticiário) onde se realizava toda a programação, inicialmente toda ao vivo. Segundo Fabiano Braga<sup>267</sup>, ficava tudo montado nesse espaço: cenários de um teatro, um noticiário e um programa de entrevistas. Os estúdios não eram abertos ao público e os primeiros programas de auditório eram realizados no auditório da Rádio Guarani.

Inicialmente, a TV Itacolomi entrava no ar às 19 horas e saía às 22 horas. A partir dessa experiência inicial, o tempo de programação foi expandido. Essa expansão se deu primeiro para os horários mais cedo, com programação feminina, entre outras. Em seguida, quando a televisão aos poucos foi ganhando a atenção certa de um público significativo, ocupou os horários mais tardes. O maior problema foi o costume do mineiro de ir dormir às 22 horas, desde o tempo de Camarate. Para conseguir a audiência desejada depois das 22 horas, era preciso “colocar no ar” um programa de jornalismo com entrevistas, o que levou a televisão a funcionar até as 23 horas e, pouco depois, até a meia-noite. Além do horário de ir para a cama, mais tarde, outra grande modificação na vida do mineiro foi conviver com os estilos e sotaques paulista e carioca, que passaram a dominar as programações.

**Paisagem sonora LIX – casas ligadas na TV Itacolomi em 1955:** programação variada – programa infantil, telejornal, seriados americanos, shows, programação do Rio de Janeiro e de São Paulo – inicialmente de 19 horas às 22 horas. Depois de 22 horas: silêncio, todos os dias da semana.

Apresentamos, a seguir, um dia de programação da TV Itacolomi, em 1961, quando o primeiro programa começava às 14 horas e o último às 22 horas. Essa programação vinha publicada todos os dias no jornal *Estado de Minas*, porém era muito comum acontecerem mudanças inesperadas, e, para continuar no ar, era exigida muita criatividade dos seus produtores.

---

<sup>267</sup> Entrevista realizada em: <[www.youtube.com/watch?v=HFro2n9zjHo](http://www.youtube.com/watch?v=HFro2n9zjHo)>. Acesso em: 10/10/2011.

Caleidoscópio  
 Tele diário Pic  
 Alterosa em Música  
 Festival Philips  
 O melhor em Long play  
 TV Tupi de São Paulo  
 TV Tupi do Rio  
 Ana Marta  
 Tele Jornal São Félix  
 Artista Mirim  
 Sabatinas Maysena  
 Aeronáutica e espaço  
 Tribunal cotias  
 Patrulheiro Toddy  
 Firestone nos esportes  
 Bolsa e câmbio

Fabiano Braga<sup>268</sup> revela que, quando chegaram as máquinas para montar a nova televisão em Belo Horizonte, um grupo de interessados abriu todos os caixotes e montou todo o equipamento. Foi a primeira emissora do país montada exclusivamente por técnicos brasileiros, orientados por Victor Purri. Esses profissionais utilizaram o rádio como modelo para os primeiros programas de televisão, o que resultou em um “rádio com figura”. O mesmo não aconteceu em São Paulo e no Rio de Janeiro, em 1950 e 1951, que contavam com uma equipe técnica de profissionais vindos dos EUA. Por isso, conforme afirma Tinhorão<sup>269</sup>, poderíamos dizer que a televisão no Brasil, e em especial em Belo Horizonte, começou no rádio. O raio de alcance do canal ia pouco além da capital, até as cidades de Sabará, Betim, Nova Lima e Caeté.

**Paisagem sonora LX – inauguração da TV Itacolomi – uma festa de uma semana:** bênção, discursos de empresários e políticos, recital do coro Pró-Óstia, música para balé, show de entretenimento.

A inauguração da TV Itacolomi reuniu autoridades da Igreja, do Estado e da elite socioeconômica e durou uma semana.

O arcebispo metropolitano de Belo Horizonte, D. Antônio dos Santos Cabral, abençoou a emissora. Além de Chateaubriand, dono da Tupi e da Itacolomi, discursaram o superintendente Victor Purri, o diretor dos Diários Associados em Minas, Newton Paiva Ferreira, o Presidente eleito da República - Juscelino Kubitschek, o Governador Clóvis Salgado e os padrinhos da estação: Cristiano Guimarães e Ana Amélia Faria. Após a solenidade, foi ao ar às 20h50 a 1ª atração artística: um recital do Coro Pró-Óstia. Carlos Leite

<sup>268</sup> Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=WFShtdauaqk&feature=relmfu>. Acesso em: 02/01/2012.

<sup>269</sup> Tinhorão, 1981, p.169.

dirigiu um número do Ballet de Minas Gerais; Roberto Márcio e Marina Carla comandaram “Divertimentos Mobin”; Marly Bueno, Clélia Simoni, Romeu Fere e Leny Caldeira apresentaram “Honra ao Mérito” e a cultura mineira foi analisada no programa “Minas por Minas”. Com o reforço de técnicos e artistas da TV Tupi, a festa de lançamento continuou por uma semana.<sup>270</sup>

O teatro foi a linguagem artística que mais sentiu as influências iniciais das atividades da TV Itacolomi em Belo Horizonte. “Uma das mais expressivas revelações do Tele-Teatro da Itacolomi é o Comandante Ary Fontenelle”<sup>271</sup>, além de: Amílton Fernandes, Paulo Maurício, Sérgio Cardoso, Jardel Melo, Toni Vieira e Heloísa Helena, entre artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, os quais eram convidados para atuar nos teleteatros da emissora.

Segundo Sebastião Martins<sup>272</sup>, a televisão revolucionou a vida do belo-horizontino, acostumado somente com o rádio até então. Segundo Martins, o povo, muito curioso e estimulado com a novidade, procurava as casas dos vizinhos que já tinham o aparelho de TV e ali se reunia diariamente – nasceu o conhecido “televizinho”. Nas lojas também havia uma aglomeração de dez a trinta pessoas em torno dos aparelhos ligados nas vitrines. A televisão virou moda, como mostra a charge a seguir, de 1960:

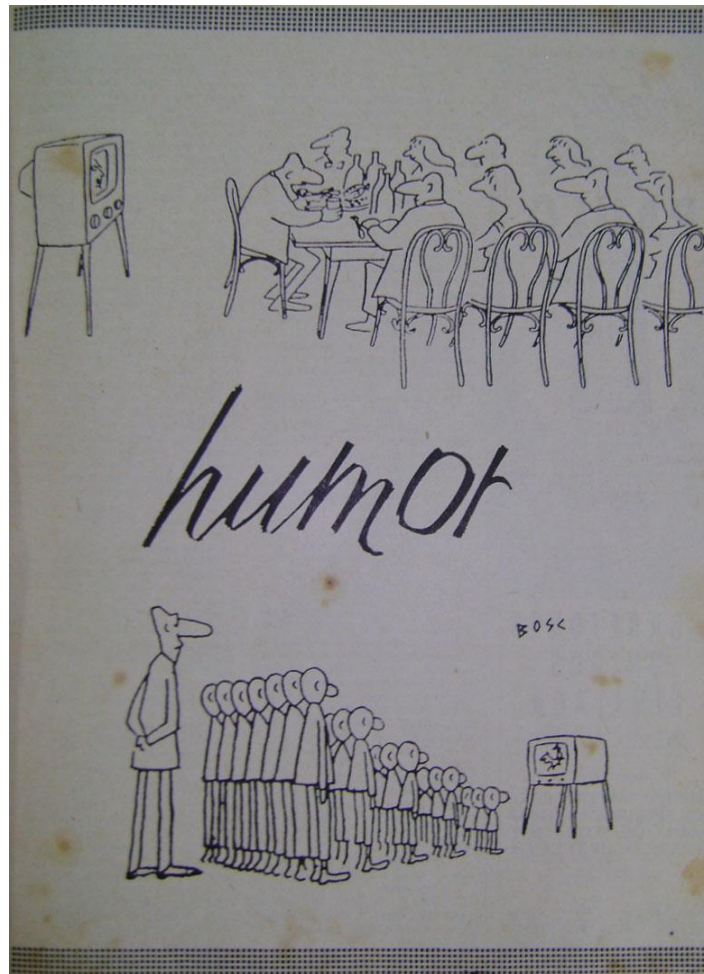
---

<sup>270</sup> Disponível em: <<http://www.museudatv.com.br/historiadasemissoras/tvitacolomi.htm>>. Acesso em 20/11/2011.

<sup>271</sup> Revista *Alterosa*, 15 de junho de 1958.

<sup>272</sup> Disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=HFro2n9zjHo](http://www.youtube.com/watch?v=HFro2n9zjHo)>. Acesso em 02/01/2012.





*Revista Alterosa, 15 de janeiro de 1960.*

Apesar das sérias críticas iniciais, encontradas nas revistas da época, feitas ao abuso das propagandas nas rádios de Belo Horizonte, na televisão parece ter sido diferente. Os patrocinadores, além de determinarem os programas que deveriam ser produzidos e veiculados, contratavam diretamente os artistas e produtores.

Em 1956, em São Paulo, pela primeira vez, as três emissoras de televisão existentes na cidade arrecadaram mais do que as treze emissoras de rádio.

Em Belo Horizonte, a programação musical, também baseada na experiência com o rádio, destaca a música popular e seus ídolos. Segundo Fabiano Braga o cantor Cauby Peixoto era muito assediado pelos fãs na entrada do Edifício Acaiaca, quando participava da programação. Reconhecida pela criatividade e capacidade de transmissão ao vivo, parte da programação era completada com seriados americanos, além de programas da Tupi de São Paulo e do Rio de Janeiro. Nos anos 1960 começaram os programas de auditório e em 1963 chegaram os primeiros aparelhos de TV em cores, importados do EUA.



## Capítulo VI

### Instituições de produção musical

Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte

**Paisagem sonora LXI – primeiro concerto da Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte:** discursos, aplausos e peças para coro e orquestra.



Ensaio da Sinfônica de Belo Horizonte, sob a regência do maestro Mario Pastore.<sup>273</sup>

---

<sup>273</sup> Reprodução feita da Revista *Acaiaca*, nº 20, Belo Horizonte, junho de 1950.

Francisco Nunes, a quem, apesar de opiniões em contrário, se deve a efetiva realização do conjunto sinfônico, embora a idéia nascesse dos componentes do quarteto Achermann, que não chegou a ter o desejado desenvolvimento, Francisco Nunes, dizíamos era um idealista. É preciso, para bem fixar os contornos da sua arrojada empresa, que se atente nas condições de Belo Horizonte, ao tempo em que o dedicado maestro resolveu solucionar o problema da música sinfônica em nossa capital. Éramos, então, uma cidadezinha provinciana, excessivamente burocrática, sem elementos suficientes à manutenção de uma iniciativa que encontra sempre obstáculos, quer no terreno artístico, quer no financeiro, como é a constituição de uma orquestra sinfônica. Sem embargo disso, o velho Nunes pôs mãos à obra e venceu. Ao seu idealismo juntou-se o de um grupo apreciável de amantes da boa música, que propiciava momentos de arte à sociedade belo-horizontina, especialmente com as suas exibições no Cinema Odeon.<sup>274</sup>

A Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte (SCSBH) foi fundada em 27 de junho de 1925 pelo maestro Francisco Nunes com participação de professores do Conservatório Mineiro de Música e o apoio do Governador Mello Vianna. Essa entidade foi registrada em cartório e tinha por objetivo desenvolver a cultura musical em todas as suas modalidades, promover concertos e festivais e contrair obrigações com os governos – Federal, Estadual e Municipal – ou instituições particulares ou jurídicas, de acordo com a sua finalidade. Além de Francisco Nunes, seu fundador, a SCSBH teve outros dois músicos importantes ligados à sua história: o maestro Francisco José Flores<sup>275</sup> e Carlos Achermann.<sup>276</sup>



Quarteto Achermann: violinos - Carlos Achermann e Eugênio Guadagnin, cello - Targino da Mata, viola - Leone Cioglia.<sup>277</sup>

<sup>274</sup> *Revista Alterosa*, junho de 1950, p.7.

<sup>275</sup> Há referência sobre a contribuição do maestro Flores na criação do movimento sinfônico de Belo Horizonte na p.123 e 234.

<sup>276</sup> BRANT, Celso. In: *Revista Acaiaca*, nº 20, junho de 1950.

<sup>277</sup> Reprodução feita da *Revista Acaiaca*, nº20, Belo Horizonte, junho de 1950 – (data: 1921).

Os integrantes iniciais do Quarteto Achermann, fundado em 1921, projetaram um conjunto orquestral, que teria sido criado, em 1922, com o nome de Orquestra de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte. Porém, a criação da sociedade se deu numa reunião realizada no Conservatório Mineiro de Música pelo maestro Francisco Nunes. Nessa reunião discutiu-se a possibilidade de se dar continuidade a propostas anteriores, como a da Orquestra de Concertos Sinfônicos, criada com base no Quarteto Achermann, porém a decisão foi de se começar uma sociedade independente de movimentos preexistentes. Sendo assim, a SCSBH, da forma como foi idealizada na reunião, teve a sua estreia em 21 de dezembro de 1925 – data de aniversário de um ano do governo de Mello Vianna –, no Teatro Municipal, sob a regência do maestro Francisco Nunes. Faziam parte do programa peças envolvendo coro e orquestra. Foi um concerto realizado com casa cheia, e lá se encontravam as autoridades políticas e toda a elite belo-horizontina. Foi relevante o discurso do presidente da SCSBH, uma vez que ressaltou a ligação e a força do poder público na formação de um possível campo musical<sup>278</sup>. Destacamos alguns trechos do discurso, com o intuito de possibilitar maior

---

<sup>278</sup> Discurso pronunciado pelo presidente da Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte, professor Carlos Góis, no concerto de estreia da orquestra: “A Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte, recém-fundada nesta Capital, por inspiração do maestro Francisco Nunes (criador da sociedade congênera do Rio de Janeiro), constituída das figuras mais representativas da classe musical, houve por bem realizar a sua récita inaugural no dia, para todos nós, auspiciosíssimo, em que se completa um ano do fecundo govêrno do exmo. Sr. Dr. Melo Viana, govêrno dinâmico de grandes realizações.

Entre as muitas, que a **atual administração doou ao bem público**, avultam a criação do Conservatório Mineiro de Música, e a construção do seu prédio já muito adiantada.

Esse ato da atual administração, devido à iniciativa do exmo. Presidente Melo Viana e de seus devotos auxiliares de então, drs. Mário Brant e Sandoval de Azevedo (nomes para sempre gratos e imperecíveis no coração dos que amam e cultivam a música em nossa terra), esse ato a tal ponto repercutiu no seio da classe musical, prestigiando-a, e incentivando-a, que o atual chefe do poder executivo mineiro ficou sendo, para ela, **o criador da música oficial do Estado de Minas**, uma das glórias que lhe perpetuarão o nome.

Possuída de grande, de inefável **gratidão por esse ato de verdadeira benemerência**, a classe musical (a que não tenho a honra de pertencer, e por isso sinto à vontade para falar em seu nome) retardou de alguns dias a récita inaugural da Sociedade de Concertos Sinfônicos, a fim de que a sua primeira prova pública celebrasse também a grata efeméride do primeiro aniversário do atual govêrno. De sorte que as notas que dentro em pouco reboarão neste recinto, não limitarão a ser as vozes dos instrumentos tangidos pelas figuras orquestrais; elas serão também a exuberante **exaltação do íntimo e profundo reconhecimento**, que transbordará a fluxo do coração de seus executantes.

Se a música foi criada, como reza a História, para **cultuar a graça e as dádivas, que emanavam os deuses** – o mesmo espírito primitivo e tradicional que ditou o seu advento entre as artes, esse mesmo libertar-se-á espiralado em sons e alado em notas, envolvendo a pessoa do seu criador em minas num halo de refulgência, que seja a moldura a circundar-lhe o nome a grande obra meritória, de que foi realizador.

Sabem todos o grande influxo que o ensino da música exerce sobre a educação popular. Segundo os pedagogos franceses, o ensino de música, longe de constituir um luxo adventício, um mero ornamento, um simples entretenimento, - é um poderoso **fator de cultura moral**. E a prova temo-la nos hinos patrióticos e nos cantos sacros, em que a música desperta, em uns, o censo cívico, **base do amor da pátria e, em outros, o senso místico, principal fundamento da religiosidade**.

clareza à trama que buscamos tecer: “o atual chefe do poder executivo mineiro ficou sendo, para ela [classe musical], o criador da música oficial do Estado de Minas”. O orador lembra que o Presidente Mello Vianna foi responsável pela “criação do Conservatório Mineiro de Música, e a construção do seu prédio já muito adiantada”. Reforçamos que um interesse muito forte das autoridades estava em manter um entendimento e até o uso da música como mediador de educação cívica e linguagem disciplinadora, o que revela um discurso muito difundido na época: “Sabem todos o grande influxo que o ensino da música exerce sobre a educação popular. Segundo os pedagogos franceses, o ensino de música, longe de constituir um luxo adventício, um mero ornamento, um simples entretenimento, – é um poderoso fator de cultura moral. E a prova temo-la nos hinos patrióticos e nos cantos sacros, em que a música desperta, em uns, o censo cívico, base do amor da pátria e, em outros, o senso místico, principal fundamento da religiosidade.”. Em seu discurso, o presidente da SCSBH transitava entre a igreja e o estado.

**Paisagem sonora LXII – terceiro concerto da SCSBH:** Saint-Saëns, Strauss, Westerhout, Rimsky-Korsakov e Carlos Gomes.

O terceiro concerto da SCSBH, dedicado aos trabalhadores realizou-se no Cine Teatro Brasil, sob a regência de Arthur Bosmans. Foram executadas músicas de Saint-Saëns, Strauss, Westerhout, Rimsky-Korsakov e Carlos Gomes. Houve solo de violino do professor Flausino Vale em *Cena de Baile*, de Charles Bériot<sup>279</sup>.

Segundo Brant<sup>280</sup>, os primeiros anos da SCSBH foram de muito trabalho e o maestro Francisco Nunes esteve à frente da orquestra até 1934, ano de sua morte. Faziam parte da primeira formação da Orquestra de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte a orquestra de Achermann, professores do Conservatório Mineiro de Música e outros instrumentistas. Pelas dificuldades apresentadas de todas as naturezas, o trabalho, que era para ter sido realizado com disciplina e regularidade, tornou-se intermitente.

---

Identificado com esses preceitos, o chefe atual da administração lançou os fundamentos da cultura musical em Minas. Bem haja, pois, a sua obra benemerência, di-lo por minha boca a classe musical, que reafirma a s. excia os meus protestos de imorredoura **gratidão**”. (grifos nossos)

<sup>279</sup> *Revista Alterosa*, 1926.

<sup>280</sup> *Revista Acaiaca*, nº 20, junho de 1950.

Entre os políticos que apoiaram o trabalho desse grupo destacam-se: o Prefeito Juscelino Kubitschek, que, em 1944, encampou a sociedade e a apoiou com subvenção municipal, dando-lhe o nome de Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte; o Prefeito Otacílio Negrão de Lima, que possibilitou a sua reorganização; o Governador Milton Campos, que, em 1950, declarou-a de utilidade pública. Apesar do apoio desses governantes, a maioria das fontes mostra que a orquestra viveu em meio a altos e baixos quanto ao apoio do poder público. Os músicos que integraram as primeiras formações viveram momentos de grande instabilidade e, em um deles, a orquestra se dividiu em dois grupos. Um continuava com a mesma direção e a regência do maestro Guido Santórsola, e outro, dissidente, passa a ser gerido pelo governo do Estado e dirigido musicalmente pelo maestro Arthur Bosmans – a Sinfônica Estadual.

Os regentes que trabalharam à frente Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte foram: maestro Francisco Nunes (1925 a 1934), maestro Elviro Nascimento (trabalhou junto do maestro Nunes, nos últimos anos da sua vida), maestro Mario Pastore (1934 a 1944), maestro Guido Santórsola (1944) e maestro Arthur Bosmans (1945), maestro Guido Santórsola novamente e, esporadicamente, os maestros Hostílio Soares, Assis Republicano e Francisco Mignone. A Sinfônica apresentou-se em vários espaços da cidade, como: Teatro Municipal, Palácio da Liberdade, Instituto de Educação, Conservatório Mineiro de Música, Teatro Francisco Nunes, Cine Brasil e estádios.

**Paisagem sonora LXIII – Concerto dedicado aos Empregados do Comércio:** E. Nascimento, *Hymno do Empregado do Comercio* (orquestra e coro de rapazes e senhorinhas do comércio); Mendelssohn, *Concerto*, op. 64, para violino e orchestra e *Scherzo* da suíte *Sonho de uma noite de verão*; Felix Otero, *A água e a fonte*; M. Falla, *Jota* (dois solos de canto); Granados, *Andaluza*; M. Ravel, *Habanera*; D. Popper, *Gavota em ré* (três solos de violoncelo); Beethoven, *A criação de Prometheus*.

#### Sociedade de Concertos Symphonicos

O que Bello Horizonte tem de mais culto e mais entusiasta pela musica são os elementos que formam, mensalmente, a platéa do Municipal por ocasião de seus concertos. E a symphonica merece o apoio e a collaboração da sociedade culta da capital. É uma associação que, sem medir sacrificios, sem auxílios ou subvenções, vence mil difficuldades mas consegue realizar suas finalidades.

Para este mez, a applaudida orchestra nos offerece um esplendido programma e que, num gesto de captivante sympathia, a directoria da Sociedade de Concertos Symphonicos dedica aos Empregados do Commercio, na data em que esta laboriosa classe comemora o seu dia.

Será executado o seguinte programma, no concerto do dia 30 desde mez:

I- E. Nascimento – Hymno do Empregado do Comercio, pela Symphonica e coro formado por vários dos rapases e senhorinhas do Comercio; II – Mendelssohn, Concerto, od. 64, para violino e orchestra. Solista – prof. George Marinusei; III – Mendelsohn, Scherzo da Suíte “Sonho de uma noite de verão”, pela Symphonica; IV – Felix Otero – “A água e a fonte”; V – M. Falla, “Jota”, dois solos de canto pela senhora Carmen Rabello, acompanhados ao piano pela prof. d. Manoelita Rabello; VI – Granados, Andaluza; VII – M. Ravel, Habanera; VIII – D. Popper, Gavota em ré, três solos de violoncello pelo prof. Raphael Hardy, acompanhado ao piano pelo prof. Coloman Sibalsky; IX – Beethoven, A criação de Prometheus, pela Symphonica.<sup>281</sup>

Por trás de toda a história das realizações e dificuldades, dos músicos que sobreviveram às crises e dos dirigentes magnânimos, está a falta de apoio consistente de uma política cultural na época. Coube aos dirigentes da sociedade serem intermediadores junto aos governos ou até mesmo ao contrário, representarem o governo junto à sociedade musical.

A primeira diretoria foi constituída por:

Presidente: professor Carlos Góis;

Vice-presidente: professor Arduino Bolívar;

1º Secretário: Dr. José Monteiro;

2º Secretário: Dr. Marcelo Costa;

Tesoureiro: Dr. Francisco Leal.

Um nome destacado na direção desse grupo foi o Sr. Carlos Vaz de Carvalho, o mecenas da orchestra e seu presidente em dois mandatos.

No ano de 1951 o então Governador, Juscelino Kubitschek, o Prefeito Américo René Giannetti e o vice-governador Clóvis Salgado instituíram um convênio de amparo às atividades artísticas que envolviam a prefeitura e o governo estadual e extinguiram a Sinfônica Estadual. “Entre outras cláusulas este convênio previa que a Sociedade de Concertos Sinfônicos e a Orquestra Sinfônica Estadual passariam a constituir uma só entidade sob a denominação de Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos (SMCS), recebendo subvenções mensais tanto do Estado quanto do Município”<sup>282</sup>. Entre os anos de 1956 e 1963, o maestro Magnani foi o seu diretor artístico e regente.

<sup>281</sup> *Revista Bello Horizonte*, 28/10/1933.

<sup>282</sup> OLIVEIRA, 2008, p.15.

O concerto inaugural da SMCS, no Teatro Francisco Nunes, deu-se no dia 23 de agosto de 1953, sob a regência do maestro Sérgio Magnani. A partir dessa data, a música sinfônica viveu momentos especiais no TFN, entre os quais destacaram-se: o retorno do maestro Guido Santorsola, que regeu uma série de concertos no mês de março de 1956; o concerto de maio de 1958, patrocinado pelo Ministério da Educação e Cultura (MEC) e regido pelo maestro H.J. Koellreutter; o recital de piano do prodigioso Nelson Freire, acompanhado pela orquestra da SMCS, em março de 1959; o concerto de abril do mesmo ano, regido por Isaac Karabtchevsky, com a participação da Sociedade Coral e do Madrigal Renascentista; e a apresentação da orquestra de Washington, *The National Symphony Orchestra*, em junho de 1959, sob os auspícios do programa de intercâmbio cultural Brasil-Estados Unidos. Além desses eventos marcantes, a SMCS realizou inúmeros concertos, quase todos regidos pelo incansável maestro Sergio Magnani.<sup>283</sup>



Maestro Sergio Magnani<sup>284</sup>

<sup>283</sup> MATA-MACHADO, 2002, p.59.

<sup>284</sup> Reprodução feita do site: <<http://www.institutosergiomagnani.org.br/o-instituto/sobre-o-maestro-sergio-magnani/>>. Acesso em: 08/09/2011.





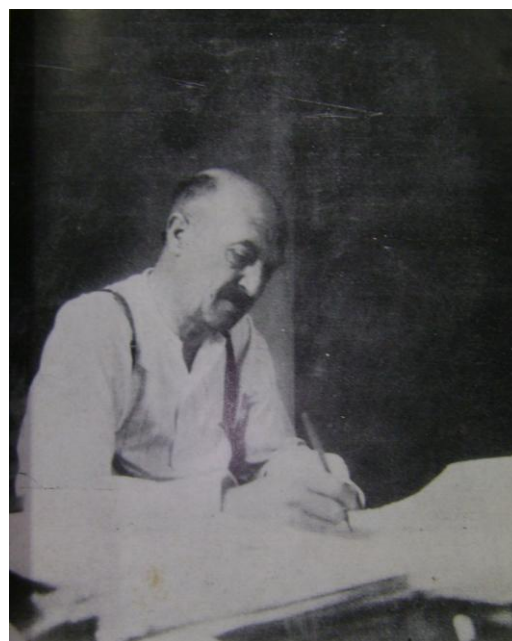
Concerto da SCSBH e seu regente,  
285



Francisco Nunes.



Concerto da SCSBH e seu regente,  
Mario Pastore.<sup>286</sup>



Maestro Mario Pastore<sup>287</sup>

Maestro Francisco Nunes na capa da revista *Acaiaça*, junho de 1950.

<sup>285</sup> Revista *Acaiaça*, nº20, junho de 1950.

<sup>286</sup> Revista *Acaiaça*, nº20, junho de 1950.

<sup>287</sup> Revista *Acaiaça*, nº20, junho de 1950.





Regentes da Sinfônica: Elviro Nascimento, Guido Santórsola.<sup>288</sup>

À primeira formação da orquestra e ao maestro Francisco Nunes coube uma tarefa educativa, uma vez que nos primeiras concertos não havia público. Destacamos na paisagem sonora LXIII, no programa dedicado aos empregados do comércio, o cuidado de incluir o Hino do Empregado do Comércio, e, ainda, entre os músicos a inclusão da orquestra e de coro de rapazes e moças do comércio. Esse tipo de cuidado pode ser entendido como uma forma de educação de público, uma vez que os empregados do comércio, ao assistirem ao concerto, identificariam seus pares e o hino da categoria em meio a outros compositores, tais como Mendelssohn, Felix Otero, M. Falla, Ravel e Beethoven. Nossas fontes revelam que tais cuidados foram frequentes nos concertos da SCSBH. Segundo Bosmans<sup>289</sup>, no começo de sua organização, a Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte apresentava-se de três a quatro vezes ao ano, o que inviabilizava a formação de público – haja vista o concerto do violinista Odnoposoff, em que havia vinte e duas pessoas na plateia – e a disciplina de ensaios dos músicos. O maestro referia-se ainda a programas restritos ao período “Beethoven - Wagner”. O trabalho musical precisou transformar-se em um processo de educação para o público para, então, se tornar regular. Na década de 1950, a situação estava mudada. A orquestra formou um público numeroso com concertos a preços acessíveis e conquistou um

<sup>288</sup> Revista *Acaiaca*, junho de 1950.

<sup>289</sup> *Diário de Notícias*, 31/10/1947. Acervo da professora Sandra Loureiro Reis.

público jovem. Havia um cuidado na divulgação da música sinfônica brasileira, quando se ouviam obras de Villa Lobos, Francisco Mignone, Frutuoso Viana, Hostílio Soares, Lorenzo Fernandes, Elviro Nascimento e outros.

Curt Lange, em entrevista, critica o movimento sinfônico de Belo Horizonte:

Antes de lhe analisar as possibilidades, temos de reconhecer primeiro que sua constituição não foi isenta de enormes dificuldades criadas unicamente pela ausência de uma organização musical e de um Conservatório que tivesse em funcionamento todas as cátedras para formação dos profissionais que integram um conjunto orquestral moderno.

De outra parte o Conservatório não podia formar professores enquanto não tivessem essa possibilidade de atuar. Por essa razão a Orquestra tem falhas que só podem ser eliminadas com o correr do tempo, por motivo de economia, carência de figuras formadas em estabelecimentos adequados, falta de prática e, ainda, por motivos sentimentais e humanos.

A Orquestra Sinfônica não conta em Belo Horizonte com uma elite musical. (...) E se existisse, não passaria ao labor fundamental que ao conjunto compete realizar. (...)

Assisti aos ensaios e aos concertos da OSBH. Só posso dizer que o conjunto tem direito à existência e muito futuro.<sup>290</sup>

**Paisagem sonora LXIV – Um concerto da Sinfônica de Belo Horizonte no ano de 1948<sup>291</sup>:** Handel – Martucci – Suite para cordas, Bach – Santórsola – Prelúdio nº 16 – Fuga nº 21, Mozart – Pequena Serenata Noturna, Grieg – Concerto em la menor (sol.: Vinicius Mancini), Rimski-Korsakov – Capricho Espanhol (op. 34).

Destacamos algumas sonoridades contidas em uma grande paisagem – concertos da Sinfônica de Belo Horizonte em 1948 e 1949 – na qual a paisagem sonora LXIV estaria incluída. Essa grande paisagem apresenta 41 concertos, nos quais, 16 tiveram solos ou participações de pianistas. Em seis ouvimos uma música de compositor brasileiro, e em outros dois ouvimos 2 vezes compositores brasileiros. Enquanto Beethoven foi ouvido 23 vezes; Mozart, 16; Bach e Chopin, nove e Mendelssohn, sete.

**Paisagem sonora LXV – concerto comemorativo dos 25 anos SCSBH (1950):** *Sinfonia nº 4*, em lá maior, op. 90 – *Sinfonia Italiana* –, de Mendelssohn; *Concerto em ré maior*, para violoncelo e orquestra, de Haydn; *Minueto*, de Hostílio Soares; e os *Prelúdios*, de Liszt, discurso, aplausos.<sup>292</sup>

<sup>290</sup> LANGE, Curt. Entrevista dada ao jornal *O Diário*, s/d. Acervo da professora Sandra Loureiro Reis.

<sup>291</sup> Revista *Acaiaca*, junho de 1950. Em anexo: a programação de todos os concertos da orquestra, no período de 1948 a 1949.

<sup>292</sup> Concerto realizado no dia 29 de junho de 1950.

## Orquestra Sinfônica Estadual

A Orquestra Sinfônica Estadual (OSE) foi organizada em 1948, no governo de Milton Campos, e estava ligada ao Serviço de Rádio Difusão do Estado – o diretor da rádio era também diretor da OSE. Seus concertos eram transmitidos pela Rádio Inconfidência. Em um ano de existência essa orquestra apresentou onze concertos da série oficial.

**Paisagem sonora LXVI – um ano da OSE:** Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner, Th. Arne, Boccherini, Berlioz, Grety, Gossec, Carlos Gomes, Tchaikovsky, Ravel, Debussy, R. Strauss, B. Godard, Saint-Saëns, P. Benoit, De Fernandez, B. Britten, R. Bossi, Rossini, Gluck, Van Maldere, Liszt, Copland, Bernstein, Telemann e Ginastera.<sup>293</sup>



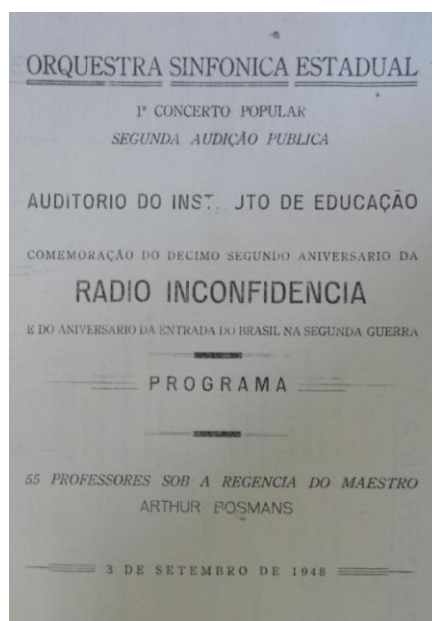
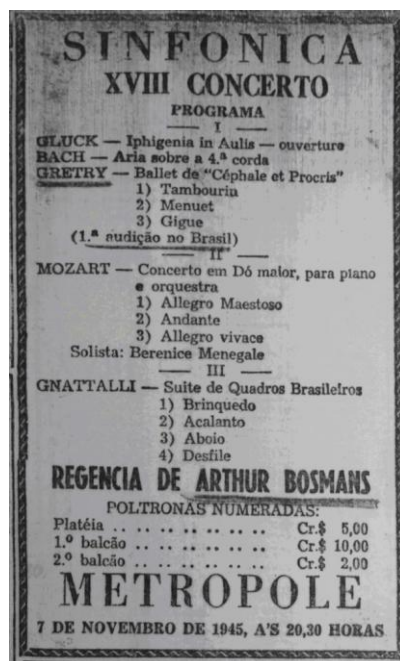
Maestro Arthur Bosmans.<sup>294</sup>

---

<sup>293</sup> Dados retirados do Programa do 1º aniversário de fundação da OSE – 17 de Junho de 1949. Acervo da professora Sandra Loureiro Reis.

<sup>294</sup> Acervo da professora Sandra Loureiro Reis.

Nos programas que seguem destacamos: Gretry, em primeira audição no Brasil; o concerto de Mozart com a solista da cidade – Berenice Menegale –; a Suíte de Quadros Brasileiros de Gnatalli (1906-1988)<sup>295</sup>.



Programas de concertos realizados na Rádio Inconfidência e no Cine Metrôpole sob a regência do maestro Arthur Bosmans.<sup>296</sup>

<sup>295</sup> Radamés Gnattali nasceu em Porto Alegre e transitou com facilidade entre o erudito e o popular. Iniciou seus estudos de piano aos seis anos de idade, com sua mãe. Estudou no Conservatório de Porto Alegre e na Escola Nacional de Música, onde formou-se em piano. Trabalhou durante 30 anos na Rádio Nacional no Rio de Janeiro. Sua obra é reconhecida como a mais vasta entre os compositores brasileiros. In: MARIZ, 2000, p.263-269.

<sup>296</sup> Acervo da professora Sandra Loureiro Reis.

## Cultura Artística de Minas Gerais

A Cultura Artística de Minas Gerais foi criada em 27 de março de 1947, época em que poucos acreditavam no seu futuro, uma vez que não foi fácil para os seus organizadores conseguirem público para os primeiros concertos realizados. Entretanto, cinco anos depois, em 1952, a revista *Acaiaca* registra quase 1000 sócios nessa sociedade.

Eleito vice-governador do Estado, o Sr. Clóvis Salgado usou do alto prestígio de que desfruta nos meios políticos e administrativos para conseguir a aprovação do convênio entre Estado e a Prefeitura de Belo Horizonte para o amparo às atividades artísticas. Esse convênio abre para a Cultura Artística amplos horizontes.

Antes da aprovação do convênio, a Cultura Artística viveu longos anos sem contar com o auxílio dos poderes públicos. Essa continuidade de ação, porém, só foi possível graças ao valioso e espontâneo apoio que lhe deu o Sr. Carlos Vaz de Carvalho, o mecenas da arte mineira. Apaixonado da música, o Sr. Carlos Vaz de Carvalho se dispôs a cobrir os constantes *dificultades* apresentados pela entidade<sup>297</sup>.

A Cultura Artística de Minas Gerais promoveu concertos de grande valor, trazendo músicos e grupos reconhecidos no Brasil e também internacionalmente. Entre esses destacam-se: Walter Giesecking, Claudio Arrau, Guiomar Novaes, Gyorgy Sandor, Friedrich Gulda, Andrés Segovia, Isaac Stern, Wilhelm Backhaus e Quarteto Borgerth. Oliveira registra, ainda, que o primeiro concerto da Cultura Artística realizou-se no dia 27 de maio de 1947, no auditório do Instituto de Educação, e teve como solistas o violoncelista Adolfo Odnoposoff e a pianista Berta Huberman. Em sequência, no mês de julho, a Cultura Artística trouxe a pianista Guiomar Novaes, a qual realizou dois concertos em Belo Horizonte.<sup>298</sup>

O primeiro presidente da Cultura Artística foi o professor Hely Menegale, do qual temos o registro:

Antes da Cultura Artística, ficávamos por aqui de água na boca, ouvindo comentar os eventos musicais, o virtuosismo dos concertistas famosos, postos ao alcance tão apenas do público do Rio e de São Paulo. Tinha havido, não se pode omitir, a série de esplêndidos recitais da Pró-Arte<sup>299</sup>, primeira organização deste gênero que a cidade conheceu.<sup>300</sup>

<sup>297</sup> Revista *Acaiaca* – Revista de Cultura, novembro de 1952, nº44.

<sup>298</sup> OLIVEIRA, 2008, p.16.

<sup>299</sup> Não conseguimos referências relevantes sobre o trabalho realizado pela Pró-Arte em Belo Horizonte.

<sup>300</sup> SMIGAY, Alfred Von. Catálogo comemorativo dos 20 anos da Cultura Artística, 1967, p. 7. In: OLIVEIRA, 2008, p.17.

Apresentamos a seguir o programa de concerto da pianista Laura Virgínia Fonseca<sup>301</sup>. O nosso interesse por esse concerto concentra-se no fato de sabermos que se trata de uma pianista formada em Belo Horizonte e que tivemos poucas referências sobre a sua atuação.

**Paisagem sonora LXVII – concerto (9/10/1947) da pianista Laura Virgínia Fonseca:** *Fantasia I* – Mozart; *Sonata Patética* – Beethoven; *Noturno op. 27 n° 1* – Chopin; *En Automne* – Moszkowski; *Caixinha de Música* – Liadoff; *Valse Impromptu* – Liszt; *Le Cathédrale Engloutie* – Debussy; *Pierrot* – H. Oswald; *Rêve d’amour* – Liszt; *Marcha turca das “Ruínas de Atenas”* – Beethoven.

A paisagem sonora LXVII é parte de outra grande paisagem sonora, constituída de 77 concertos produzidos pela Cultura Artística, no período de 1947 a 1952. Desses 77 concertos, 29 são de piano solo<sup>302</sup>. Outros 31 solistas (cantores, violinistas, violoncelistas) tiveram acompanhamentos de piano. Ao todo, temos 60 concertos em que o piano está no palco como solo ou acompanhamento. Entre os pianistas acompanhadores temos: Pedro de Castro (6), Gertrudes Driesler (9), Maganani (3) entre outros. Entre os solistas: Guiomar Novaes, Madalena Tagliaferro, Walter Giesecking, Noemi Bittencourt, Venício Mancini, Ivy Improta, Piera Brizzi, Oriano de Almeida, Joseph Turczynski, Jorg Demus, Wilhelm Backhaus, Marie Thérèse Fourneau, Velta Vait Zecchi, Luis Fernando Viegas, Berenice Menegale, Homero de Magalhães, Frederich Gulda e Laura Virgínia Fonseca. Nos concertos apresentados, Chopin foi executado 72 vezes; Bach, 22; Debussy, 21; Beethoven, 17; Schumann, 9; Liszt, 12; Mozart, Brahms e Vila Lobos, 8; Schubert, 6; H. Oswald, 3.

## Pró-Música

O grupo Pró-Música se formou com o objetivo de levar os participantes do 1º Seminário de Música de Belo Horizonte (em 1959) que ainda não se identificavam com

---

<sup>301</sup> Pianista nascida em Belo Horizonte, formada pelo Conservatório Mineiro de Música e aluna do professor Pedro de Castro. Tivemos referência do seu trabalho como pianista por meio de seu filho, Ricardo Giannette, entrevistado pela presente pesquisa. Segundo Giannette, sua mãe formou-se em piano e nunca se interessou em ensinar, dedicando-se exclusivamente à performance.

<sup>302</sup> Revista *Acaiaca*, 1952.

a música a compreendê-la melhor e sentir-lhe a beleza. Sua direção era constituída por Ernest Shurmann, Georg Kuhlmann, Hiram Amarante e Altino Pimenta; e no conselho diretor estavam Olívio Tavares de Araujo (presidente), Rosalie Santos, Elza Franco Rothéia, Antônio Silveira.

Não basta para a cultura musical de uma comunidade, a simples audição de concertos. A prova disso aí está, em pequenos grupos que se reúnem, periodicamente, aqui em Belo Horizonte, para trocar idéias, ouvindo a música, como deve ser verdadeiramente apreciada. Não como agradável fundo para palestras ou oportunidade para a exibição do “grand monde”, mas como uma Arte cuja compreensão e cuja apreciação demandam estudos e grande seriedade. A Pró-Música nasceu dessa necessidade: propomo-nos proporcionar a quem se interesse pelo assunto esses estudos e essa seriedade<sup>303</sup>.

Fez parte da programação desse grupo: curso de música moderna e sua apreciação; audições que abordavam a música para teclado de Bach – compreendendo análise formal, histórica e estética –, sob a direção artística do pianista Hiram Amarante; estudo dirigido sobre a música renascentista, realizado pelo professor Shurmann e com participação do coral “Ars Antiqua”; e realização de um ciclo de audições abordando o tema “a evolução da sonata para piano”.

## **Sociedade Debussy**

Segundo Barreto<sup>304</sup>, a Sociedade Debussy foi criada em 1947, com o objetivo de estudar e difundir a música moderna e seus compositores. Os fundadores dessa sociedade foram Marco Aurélio Felicíssimo, José Geraldo, José Renato Santos Pereira, Arnaldo Marchezotti, Geraldo Brasil, Paulo Modesto e Aluísio Campos; e seu primeiro presidente foi o professor Artur Veloso.

Entre as realizações do grupo destaca-se a vinda de Villa Lobos a Belo Horizonte, quando realizou uma série de conferências.

---

<sup>303</sup> Transcrição da fala do presidente da Pró-Música. In: *Revista Alterosa*, 1º de dezembro de 1960, p.14.

<sup>304</sup> BARRETO, 1950, p.293.



## Sociedade Coral de Belo Horizonte



Coro Asdrúbal Lima.<sup>305</sup>

**Paisagem sonora LXVIII – Cavalleria Rusticana:** coro de 60 vozes, orquestra de 35 músicos, um ato da ópera *Cavalleria Rusticana* e um *intermezzo* de *Amico Fritz* de Pietro Mascagni; árias das óperas *Bohemé* de Puccini, *Trovador*, *Traviata*, *Aida* e *Rigoletto* de Verdi; *Sanson e Dalila* de Saint-Saens e Triste canção de Anibal Matos e Pastore.



Programa do concerto *Cavalleria Rusticana*.<sup>306</sup>

<sup>305</sup> Revista *Belo Horizonte*, 30 de novembro de 1933.

<sup>306</sup> Programa do Espetáculo lírico comemorativo do cinquentenário de Belo Horizonte – *Cavalleria Rusticana* – 27 e 28 de agosto de 1947, no Cine Brasil. Acervo da professora Sandra Loureiro.



Segundo Mata-Machado<sup>307</sup>, o período de 1943 a 1947 foi um grande vazio quanto a manifestações artísticas no que se refere às expressões líricas e de coros. A *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni, encenada em 27 de agosto de 1947, no Municipal, registra o fim desse período a que se refere o autor.

A Sociedade Coral de Belo Horizonte (SCBH) era uma iniciativa coletiva, criada por artistas, cantores e entusiastas da ópera com o objetivo de incentivar a arte lírica e realizar temporadas de óperas. O começo das iniciativas para a organização da SCBH se deu a partir do Coro Asdrubal Lima e a produção da *Cavalleria Rusticana* (1947). Após a sua fundação, em 25 de março de 1950, estreou, em 24 de novembro de 1950, a primeira temporada lírica, apresentando a ópera *La Traviata*, de G. Verdi, sob a regência do maestro Mario de Bruno, no Teatro Francisco Nunes. No elenco encontramos os cantores: Lia Salgado, João Décimo Brescia<sup>308</sup>, Pery Rocha França<sup>309</sup> e Asdrubal Lima.

Em sua primeira diretoria eleita faziam parte os senhores Dr. Alexandre Diniz Mascarenhas, Dr. Pery Rocha França, José Geraldo Farias, Oswaldo Coutinho e Paulo Veiga Salles. O Conselho Diretor era representado por Dr. Clóvis Salgado da Gama, Cônsul Valério Valeriani, Professora Eugênia Bracher Lobo, cantor lírico João Décimo Brescia, Professor Levindo Lambert, jornalista Celso Brant, Professor Fernando Coelho, Ermínia Ginnochi, Professora Carmen Sílvia Vieira de Vasconcelos e Professor Hely Menegale. A Comissão Artística era integrada por Asdrúbal Lima, Mário Pastore e Lia Salgado<sup>310</sup>.

Segundo Oliveira<sup>311</sup>, as três sociedades, Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos, Cultura Artística e Sociedade Coral, eram muito semelhantes, pois dispunham de uma irmandade quanto aos mesmos nomes que apareciam em suas diretorias e também quanto seus associados. Constatamos que essas eram empresas culturais em cujas direções conviviam nomes de políticos e empresários que tinham a cultura como negócio oficial.

Embora muitos tenham contribuído para a construção dessas entidades, três pessoas merecem ser destacadas como verdadeiros melômanos: Clóvis

<sup>307</sup> MATA-MACHADO, 2002, p.27.

<sup>308</sup> Cantor e professor do CMM.

<sup>309</sup> Pery Rocha França nasceu em Belo Horizonte, em 1910. Colaborou com a criação da SCSBH, da Cultura Artística, da Sociedade Coral de Belo Horizonte. Idealizou e organizou a Universidade Mineira de Arte (1954) e, como presidente da Sociedade Coral de Belo Horizonte, implantou as Temporadas Líricas oficiais. Atuou como cantor em várias óperas encenadas na cidade e ganhou o prêmio “Orfeu” como baixo da Temporada Lírica de 1958.

<sup>310</sup> OLIVEIRA, 2008, p.18.

<sup>311</sup> OLIVEIRA, 2008, p.18.

Salgado, médico e político, presente na quase totalidade das articulações culturais do período; Carlos Vaz de Carvalho, homem de negócios e mecenas da música erudita de Belo Horizonte e Celso Brant, jornalista, político, crítico de arte e musicólogo<sup>312</sup>.

Alguns desses grupos, tais como a Sociedade Debussy, a Pró-Música e outros a que possivelmente não tivemos acesso, podem ter sido criados em resposta a outros já existentes na cidade. A fala do diretor do grupo Pró-Música<sup>313</sup> remete a uma crítica ao ambiente musical que tínhamos naquela época: “Não basta para a cultura musical de uma comunidade, a simples audição de concertos”. Outro aspecto relevante nessas possíveis respostas é o espaço reservado ao que chamavam “música moderna”. A reportagem *O fracasso dos modernistas*, assinada pelo respeitado Celso Brant, revela um possível olhar, um tanto generalizado e preconceituoso, mesmo para a época, sobre essa música moderna. Provavelmente tenha cabido a uma pequena minoria revelar novos olhares e novos ouvidos para a música contemporânea. Incluímos o texto de Brant no corpo do nosso texto, pois o entendemos como uma escuta importante daqueles que criticavam, criavam argumentos e formavam opinião.

Ainda se discute a razão de ser do fracasso da música modernista. (...) Antes de mais, é preciso não esquecer que arte é intuição, o que quer dizer que nada tem a ver, diretamente, com a inteligência. (...) É justamente onde para a inteligência que começa a arte. E o erro dos modernistas está justamente aqui: em pretender erguer obras de arte nos domínios da inteligência quando, sabidamente, o seu mundo é o da intuição. (...) A arte moderna é uma arte intelectualizada, o que quer dizer: uma arte falsa e sem substância. Desconhecendo o papel importantíssimo do inconsciente na gênese da obra de arte, os modernistas imaginam fazer uma arte ‘ersatz’, e o resultado é o que vemos... (...) A criação artística é espontânea e independente, pois, dos nossos pontos de vista. (...) O engano essencial dos modernistas está no desconhecimento do processo da criação artística. Pensam fazer uma arte segundo esquemas devidamente traçado pela inteligência<sup>314</sup>

É reveladora a crítica feita à música moderna em 1949 como “obras de arte nos domínios da inteligência”, e mais, “o engano essencial dos modernistas está no desconhecimento do processo da criação artística”. Percebe-se um tom autoritário quanto ao entendimento do que é ou não arte (falsa e sem substância). Destacamos que esse texto foi escrito pelo crítico musical Celso Brant, que assinava a grande maioria das matérias referentes à música na cidade.

---

<sup>312</sup> *Idem*, p.18.

<sup>313</sup> *Revista Alterosa*, 1º de dezembro de 1960, p.14.

<sup>314</sup> *Revista Acaiaca*, setembro de 1949, p.80 e 81.

A qualidade do suporte de divulgação da música e do trabalho musical realizado na cidade, na década de 1950, tornou-se, mais eficiente. Não queremos, com isso, dizer que esse suporte abrangia todo o tipo de música, haja vista o desprezo pela música moderna. Destacamos, em alguns números da revista *Acaiaca*, como os números dedicados aos compositores Chopin, Bach e Carlos Gomes, à Sociedade de Concertos Sinfônicos e a outros que também nos interessaram, que tais matérias são assinadas geralmente pelo seu diretor Celso Brant, mas temos também: Sérgio Magnani, Flausino Vale, Mario de Andrade e algumas traduções. Nos anos 1950 ocorre, portanto, uma expansão da vida musical em Belo Horizonte – representada pelo crescimento no número de associações, pelo desenvolvimento da imprensa local e pela crescente circulação da música e de informações por meio do rádio e de boas gravações – e o começo de uma postura crítica quanto à produção e execução musicais.

**Segunda Parte**  
**Uma sonoridade em expansão**

## Capítulo I

# Ensino de piano: um espaço social em formação

Considerar música e educação como parte de uma rede cultural e social de crenças e práticas sugere que os educadores musicais precisam entender esses contextos e integrar seu trabalho dentro deles. Se música é parte da vida, ao invés de ser à parte dela, não pode ser estudada isoladamente. Ao contrário, ela precisa ser vista como um aspecto da cultura.<sup>315</sup>

Toda a segunda parte do presente trabalho está ligada ao entendimento de um tecido em que não seria possível separar professor de piano, aluno de piano, pianista, escola de música, concertos, interpretação musical, famílias, críticos, contexto cultural, salas de concerto e público. Bourdieu afirma que procurar a lógica do campo literário ou do campo artístico significa trazer para a própria obra aquilo que ela é.<sup>316</sup>

Pesquisamos a formação do espaço social<sup>317</sup> do ensino de piano em Belo Horizonte desde que o arraial – que se chamava Curral Del Rey – recebeu a denominação atual, em 1890, até o ano 1963, quando, na cidade, começa um novo período de crescimento diversificado e quando as questões sociais, culturais e musicais se abrem e desenvolvem em novos rumos.

Ao longo do estudo da formação do espaço social do ensino de piano em Belo Horizonte, abrimos o foco da pesquisa para compreendermos a vida de uma população

---

<sup>315</sup> JORGENSEN, Estelle R. *In search of music education*, 1997.

<sup>316</sup> BOURDIEU, A ilusão biográfica, in *Usos e Abusos da História Oral*. Organizadoras: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, 1996, p15.

<sup>317</sup> Buscamos, com base no conceito de campo, o entendimento de um período determinado de parte da vida musical de Belo Horizonte que liga produção, circulação e consumo da matéria música. Trata-se de uma hipótese traçada desde o começo desta pesquisa. Enquanto não se define, trataremos esta parcela de tecido social pesquisado por espaço social. AUGUSTO (2008) traz uma discussão (p.1 a 16).

recém chegada a uma capital inventada – retalhos em construção –, de uma população que migrou com a mudança da capital e que buscava a música como mediadora de uma possível socialização inicial. Trata-se, aqui, de um conceito de música e uma função social interligados ao espaço e tempo estudados.

Dentre as Artes, é a música a que mais congrega, organiza e exalta os sentimentos coletivos. A sua aplicação consciente no exercício dos cultos, nas celebrações sociais, nos trabalhos coletivos produz aquele efeito acima assinalado<sup>318</sup> e que interessa particularmente a um país como o nosso, ainda em formação e em que as manifestações individualistas tendem a exagerar-se.<sup>319</sup>

Bourdieu, antes de qualquer argumentação, afirma que a arte e a sociologia não fazem um bom par. Segundo o autor, o sociólogo quer compreender, explicar e tornar compreensível, enquanto a arte desenvolve-se em um universo permeado de crenças.

A arte não pode revelar a verdade sobre a arte sem a dissimular, fazendo desse desvelamento uma manifestação artística. E é significativo, ao contrário, que todas as tentativas para colocar em questão o próprio campo de produção artística, a lógica de seu funcionamento e as funções que ele cumpre, ainda que vias altamente sublimadas e ambíguas do discurso ou das “ações artísticas”(…) ao recusar jogar o jogo, contestar a arte nas regras da arte, seus autores põem em questão não uma maneira de jogar o jogo, mas o próprio jogo e a crença que o funda, única transgressão inexplável.<sup>320</sup>

Partilhamos da dificuldade de revelar uma verdade, ou até mesmo padrões de verdades, sobre a arte. Acreditamos que o universo da educação musical se aproxima mais da sociologia do que da própria arte, pois busca explicações e não comunga com teorias sobre a arte no que se refere às crenças exclusivas no dom inato e no criador incriado. Entre muitas particularidades, a criação artística apresenta mais reflexões do que explicações, sendo que muitas vezes essas reflexões são muito específicas para o processo de determinado artista. Há alguns artistas que se debruçam sobre a questão reflexiva da criação e trazem alguns esclarecimentos, como: Fayga Ostrower<sup>321</sup>, nas

<sup>318</sup> O efeito acima assinalado refere-se ao ensino de música que interessa ao Estado enquanto a música constituir uma função de cultura, organizando, traduzindo, dando forma, expressão e estilo a estados da alma coletiva.

<sup>319</sup> “Decretos ns. 19.850, 19.851 e 19.852 de 11 de abril de 1931” da “Organização Universitária Brasileira” – Precedida da exposição de motivos apresentada ao Exmo. Sr. Chefe de Governo Provisório pelo Sr. Ministro de Estado Dr. Francisco Campos” (páginas 28/29 da exposição de motivos) “Instituto Nacional de Música”. In: PAOLA e GONZALEZ, 1998, p.67.

<sup>320</sup> BOURDIEU, 1996, p.195.

<sup>321</sup> A artista plástica Fayga Ostrower escreveu sobre os processos criativos principalmente nas artes plásticas: *Criatividade e processos de criação*, Editora Imago Ltda, Rio de Janeiro, 1976. Já na Introdução do livro, a autora revela nosso interesse na sua obra: “o criar só pode ser visto num sentido global, como um agir integrado em um viver humano”.

artes plásticas; Borges<sup>322</sup>, na literatura; e John Cage<sup>323</sup> e Koellreutter<sup>324</sup>, na música. Buscamos os problemas e os possíveis caminhos que possibilitaram um trabalho esclarecedor sobre a formação do ensino de música e mais especificamente do ensino de piano. Destacamos nosso interesse pelas condições histórico-sociais em que se produziu e reproduziu o trabalho musical em Belo Horizonte, no decorrer da última década do século XIX e da primeira metade do século XX, e pelo desenvolvimento da percepção estético-musical que se impunha<sup>325</sup>.

A educação musical apresenta uma produção de conhecimento por meio de autores como Koellreutter<sup>326</sup>, Schafer<sup>327</sup>, Swanwick<sup>328</sup>, Santos<sup>329</sup> Penna<sup>330</sup> que busca esclarecimentos sobre os processos de produção musical de forma mais abrangente e livre de crenças fundadoras no talento e no dom inato. Buscamos esclarecer a formação do músico e a sua produção, em uma simultaneidade de ações e de olhares através da sociologia, da antropologia, da história e da educação. Os processos artísticos de criação partilham de tensões, expectativas e forças de universos sociais comuns, e a formação do artista se dá na busca de autonomia desses universos. Para tanto, nos baseamos em um espaço comum de atuação, que Bourdieu chama de “campo”:

Os campos se apresentam para a apreensão sincrônica como espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (em parte determinadas por elas).<sup>331</sup>

Um campo pode ser reconhecido na interseção e interação com outros. Assim o fizemos no reconhecimento e na tentativa de discorrer sobre o ensino de piano, a

---

<sup>322</sup> Jorge Luis Borges, em seu livro, *Esse ofício do verso* (Companhia das Letras, São Paulo, 2007), revela: “passei minha vida lendo, analisando, escrevendo (ou treinando minha mão na escrita) e desfrutando”. (p.10).

<sup>323</sup> CAGE, John: documentário exibido no canal de TV Bravo/Brasil, Profiles. John Cage (1912— 1992) nasceu em [Los Angeles, Califórnia](#). Foi definido por Augusto de Campos como músico-poeta-pintor. Teve profunda influência na música do século XX.

<sup>324</sup> Koellreutter (1915-2005), compositor, maestro, educador e esteta, nasceu em Freiburg (Alemanha), e veio para o Brasil em novembro de 1937.

<sup>325</sup> BOURDIEU. *A ilusão biográfica*, in: *Usos e Abusos da História Oral*. Organizadoras: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, 1996, p.320.

<sup>326</sup> KOELLREUTTER, H. J. A educação musical no terceiro mundo: função, problemas e possibilidades. In: *Cadernos de Estudo: Educação Musical*, nº 1, Atravez, São Paulo, agosto de 1990.

<sup>327</sup> SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*, UNESP, São Paulo, 1991.

<sup>328</sup> SWANWICK, Keith. 2003.

<sup>329</sup> SANTOS, Regina Márcia Simão. Repensando o ensino de música. In: *Cadernos de Estudo: Educação Musical*, nº 1 Atravez, São Paulo, agosto de 1990.

<sup>330</sup> PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. Editora Sulina, Porto Alegre, 2008.

<sup>331</sup> BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*, 1983, p.89.

produção musical e sua circulação. No caso do campo do ensino de música<sup>332</sup> em Belo Horizonte, poderíamos dizer de famílias, igrejas, escolas, clubes, bandas de música, escolas de música, entidades musicais, rádios, orquestras, “classes”<sup>333</sup> de professores entre outros. Pretendemos, ainda, não ignorar as políticas públicas ou o campo político, atuando simultaneamente em todos esses campos. Elegemos as escolas de música que tinham o ensino de piano em seus currículos e buscamos o máximo de nomes que trabalharam como professores, em Belo Horizonte.

## História e sociologia

Para Marrou<sup>334</sup> o instrumento essencial empregado nas operações mentais que transforma fragmentos do passado em história é o uso de conceitos, trata-se de “substituir um dado bruto, por si só inapreensível, por um sistema de conceitos elaborados pelo espírito, e isso desde que o conhecimento histórico aparece no historiador, antes de toda preocupação de adaptar a um molde, de expressão literária para uso de um público”.

Ao buscarmos na escrita da história o empréstimo do conceito de “campo”, da sociologia, deixamos registrado minimamente o nosso respeito para com esse passado sem o peso crítico do futuro. Tal empréstimo se justifica como estratégia para não cairmos na armadilha de uma análise recorrente em que o olhar crítico do músico contemporâneo se fez seguro no seu tempo presente, e como estratégia para não desprezarmos as possíveis incertezas próprias da história. Essa é uma questão paradoxal que esperamos resolver. Sem dúvida, ser professor de piano em Belo Horizonte em 1901 é diferente de ser professor de piano em Belo Horizonte em 1960.

O problema definido pela presente pesquisa, em consonância com as afirmações citadas de Marrou, está ligado e adequado à realidade aqui estudada e à determinação da validade do conceito bourdieiano de “campo”. Orientamo-nos de forma mais livre e não nos limitamos a perguntar para nossas fontes se elas se definiam como uma possível comprovação da formação de campo; e esse não foi um critério de interesse ou seleção.

---

<sup>332</sup> Aqui substituímos campo do ensino de piano para campo do ensino de música, propositalmente.

<sup>333</sup> É comum encontrar na música a expressão “classe de um professor determinado”, principalmente de instrumento, como referência a uma metodologia e desempenho específicos desse professor.

<sup>334</sup> MARROU, 1987, p.118.



O conceito de campo não foi uma categoria utilizada para relacionarmos inicialmente nossas fontes.

“Tal coisa não pode ser diferente; sempre foi assim...” Creio que um dos atos mais perspicazes de sua pesquisa consiste em mostrar que o evidente é sempre construído, a partir de interesses diferenciados e de relações de força. E é, aliás, deste ponto de vista que – salvo os sociólogos – os historiadores e outros especialistas podem tirar um justo proveito de seu trabalho em uma relação, ao mesmo tempo, de adesão e de crítica, de distanciamento e de respeito.<sup>335</sup>

Assim como Chartier, baseamo-nos no conceito bourdieusiano de campo, e valemo-nos de uma ferramenta que permitiu desmontar o mecanismo de dominação ou mesmo de disputa de poder, em que o vencedor é quem analisa e que funciona como divisão normal e ancestral – os mais competentes criticando os menos competentes.

Ao empregarmos os conceitos de campo e de música, buscamos nossas perguntas como guias do texto que segue. Como e quem fazia música nos primeiros anos da capital? Quais foram as primeiras professoras e os primeiros professores de música da cidade e de onde vieram? Entre esses mesmos músicos, quais eram pianistas e professores de piano? Quem foram seus alunos? Havia alguma distinção entre eles? Quais as primeiras escolas de música e como seus professores e alunos se organizavam? Como se constituiu o ensino de música e especialmente o ensino de piano em Belo Horizonte?

## O ensino de piano e seus professores em Belo Horizonte

Segundo Heitor<sup>336</sup>, a vida musical no Brasil, em 1944, continuava centrada nas cidades – Rio de Janeiro e São Paulo – e o ensino do piano, desde o Segundo Reinado, desenvolve-se em torno de dois grandes nomes: Artur Napoleão<sup>337</sup>, e Luigi Chiaffarelli.<sup>338</sup> Em Belo Horizonte, o cuidado com o ensino de música era preocupação de poucos instrumentistas, desde o começo da construção da cidade. Camarate comenta

<sup>335</sup> BOURDIEU e CHARTIER. *O sociólogo e o historiador*. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. 2010.

<sup>336</sup> HEITOR, 1956.

<sup>337</sup> Concertista e compositor, chegou ao Rio de Janeiro em 1866, onde dedicou-se ao comércio de instrumentos musicais, partituras e edição de músicas, fundando a Casa Artur Napoleão. Associou-se a Leopoldo Miguez e juntos fundaram a Casa de Piano e Música no Rio de Janeiro. Foi professor de Chiquinha Gonzaga.

<sup>338</sup> Fundador da educação pianística em São Paulo, estabeleceu os fundamentos de uma escola de piano reconhecida em toda a América do Sul, tendo Guiomar Novaes como maior realização dessa escola. Chiaffarelli veio para o Brasil em 1883, viveu 40 anos em São Paulo e participou da fundação do Conservatório Dramático Musical em 1906.

em suas crônicas como ele acreditava ser o perfil de um bom professor de música para uma escola de professores e afirma que não basta ser um músico, “embora muito habilitado nas transcendências do contraponto e da fuga; é necessário um artista muito instruído e ilustrado; que tenha estudado a música”. O conteúdo a ser ensinado por esse professor, apresentado a seguir, mostra o que Camarate considerava ser um conhecimento básico de música para uma pessoa comum.

Duas claves, a de sol na segunda linha e a de fa na quarta, bastam para um alumno de escola normal; umas noções geraes de arte. Muito pouco decoradas e muito raciocinadas; o conhecimento dos tetracordes pythagoricos, nome que assusta um pouco os alumnos; mas, que, em duas lições, os põem ao facto das escala diatonicas de todos os tons, da ordem e da collocação dos accidentes e igualmente da causa da sua disposição na armadura do pentagrama. O solfejo rezado e nunca cantado no primeiro anno; conhecimentos vagos sobre a contextura da nossa escala temperada, sobre a nomenclatura e corte de peças, sobre a constituição das grandes e pequenas orquestras, sobre a formação das bandas e fanfarras; sobre a historia, estylos e epochas da musica; de maneira que um homem possa ter noções exactas, si bem que limitadas, sobretudo quanto respeita a musica e saiba fallar, ouvir e apreciar um trecho, com o gozzo sereno, completo e consciente daquelles que conhecem a matéria de que fallam, a obra artística que apreciam<sup>339</sup>.

Desde o começo da cidade a leitura musical se mostra definidora de conhecimento musical. O solfejo rezado<sup>340</sup> mostra-nos o quanto saber decifrar os signos da escrita musical era importante.

Começamos este capítulo dizendo de músico e professor de música de escola normal e já vamos entrar com outras “funções”, com as quais se lida no dia a dia da vida musical com certa naturalidade, mas que será necessário especificá-las melhor e, para tanto, diferenciar professor de piano e pianista. Tanto um professor de música quanto um professor de piano e um pianista são, a princípio, músicos. Alguns, ao se dedicarem especificamente ao estudo do instrumento e à performance musical e, sobretudo, por se apresentarem como pianistas em concertos públicos ou viverem profissionalmente de tocar seu instrumento, são considerados essencialmente pianistas. Percebe-se que o *status* de um pianista é bem mais ressaltado do que o de um professor de piano, como ocorre em outras profissões, haja vista a situação das modalidades de formação universitária – bacharelado e licenciatura. Em geral, é quase impossível viver como pianista, sem ministrar aulas de qualquer assunto referente ao domínio de conhecimento

<sup>339</sup> RIANCHO, Alfredo. Colaboração/ O ensino da musica nas escolas normaes. Anno II, n.173, 28 de junho de 189, p.3.

<sup>340</sup> Solfejo rezado significa falar o nome das notas musicais escritas no pentagrama ao invés de cantá-las.

desenvolvido na música, nesse caso temos um pianista e professor. Quanto à performance, o professor obrigatoriamente tem de saber tocar muito bem seu instrumento; Giesecking (1930) afirma que é “necessário que o professor seja ou tenha sido um bom pianista, e que as vantagens dos diferentes toques sejam pessoalmente por ele experimentadas e dominadas”<sup>341</sup>. Na história de D. Clara, ela se refere recorrentemente a essa necessidade de o professor ou a professora saberem realizar o que ensinam. Mas nem sempre foi assim. D. Maura Palhares comenta que começou seus estudos de piano com uma senhora que não podia tocar e mesmo assim acompanhou toda a sua iniciação ao piano. Acreditamos que há um receio em criticar o professor, ao mesmo tempo que há uma grande cobrança no trabalho de performance dos professores de instrumento. Mignone, em vez de dizer “professor de piano” refere-se à mesma função como “ensinante”<sup>342</sup>; criticar um ensinante é menos problemático do que um professor. Atualmente, há duas formações diferentes nas universidades: licenciatura e bacharelado, tornando-se mais fácil reconhecer a formação do professor e do instrumentista, respectivamente. Ao se afirmar que o maestro Magnani foi um grande músico, no entanto, entende-se que seja impossível definir o que caracterizou melhor o seu trabalho musical, dada a vastidão de seu conhecimento e o domínio do fazer musical. Há, ainda, o professor particular de piano – ou de qualquer outro instrumento – , que pode variar do mais alto conceito – se for um pianista reconhecido – ao mais baixo – caso não seja reconhecido o seu trabalho de pianista e ainda não goze de qualquer reconhecimento de uma instituição a que possa usar como referência.

## O começo do ensino de piano em Belo Horizonte

As primeiras referências a professores particulares de piano a que tivemos acesso estavam ligadas a Camarate, que veio de Ouro Preto, onde atuava como professor. Em seguida, nossas referências estão ligadas à Escola Livre de Música, em que Alfredo Furst era professor de piano e dava aulas particulares desse instrumento. Além das referências institucionais, há os relatos de alunas das irmãs D. Mariquinha e D. Malvina Gomes de Souza.

<sup>341</sup> GIESECKING, Karl Leimer. *Como devemos estudar piano*. E. S. Mangione, São Paulo, 1930, p.35.

<sup>342</sup> “Os nossos ensinantes, presos pelo exaustivo trabalho da pedagogia, abandonam, salvo raras exceções, lenta e progressivamente o inadiável estudo diário do próprio instrumento. E essa falta de exercitação inibe-os a tocar, para os alunos, peças até de media dificuldade.” (*Revista Brasileira de Música*, março de 1934)

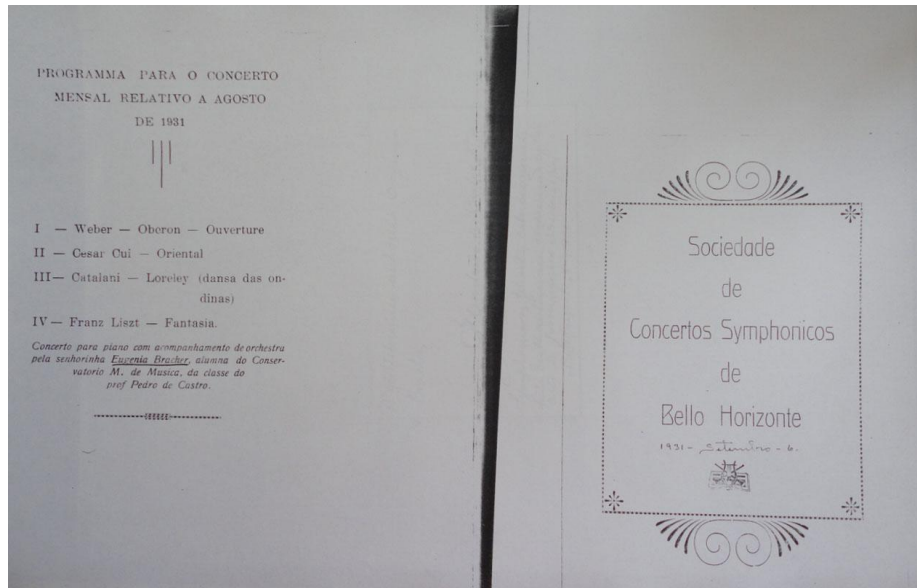
A partir da inauguração do Conservatório Mineiro de Música (CMM) em 1925, nas décadas de 1930 e 1940, os dois professores de piano mais reconhecidos na cidade foram Fernando Coelho e Pedro de Castro. Estes formaram toda a segunda geração de professores e professoras que constituíram o quadro docente dessa instituição. Eram inquestionáveis! O poder do artista vinha assegurado pela instituição, que, por sua vez, assegurou-se no poder político. Todos os dois eram maravilhosos na memória de todos que entrevistamos. Muito timidamente, D. Clara revela a forma como o professor Fernando Coelho considerava que um Estudo de Chopin estivesse bem estudado, ou, diríamos, “pronto”: “notas certas nos tempos certos, mas não podemos perder de vista como sendo a forma de ensinar da época”. Oscar Tibúrcio comenta como foi recusado como aluno pelo professor Pedro de Castro:

Seu Pedro de Castro, que na época era assim o professor badalado, tinha sido o professor da Berenice Menegale (...) Quando eu fui procurar o Seu Pedro, ele falou assim: “Quanto você tirou na prova?” Aí eu falei: “9,9”. “Então não, não dou aula para quem... para estudar comigo tem que tirar 10” ele disse. Aí eu falei: “Oh Seu Pedro, mas um décimo?”. “Não, de jeito nenhum. Nem!”, ele reafirmou.<sup>343</sup>

A formação profissional desses dois professores, berço de toda uma geração de pianistas e professores de piano de Belo Horizonte, foi a mesma. Ambos estudaram no Instituto Nacional de Música e foram alunos do pianista e compositor Henrique Oswald. Yara Coutinho Camarinha, assim como Pedro de Castro e Fernando Coelho, também o foi. A base inicial da formação pianística do CMM – e porque não da cidade de Belo Horizonte – saiu da sala de aula de piano do professor Henrique Oswald<sup>344</sup>. É interessante perceber esse hibridismo, em que o poder da instituição assegura o poder da classe dos professores e professoras. Ora usa-se um, ora outro, ora os dois, como vemos nos programas de recitais que seguem.

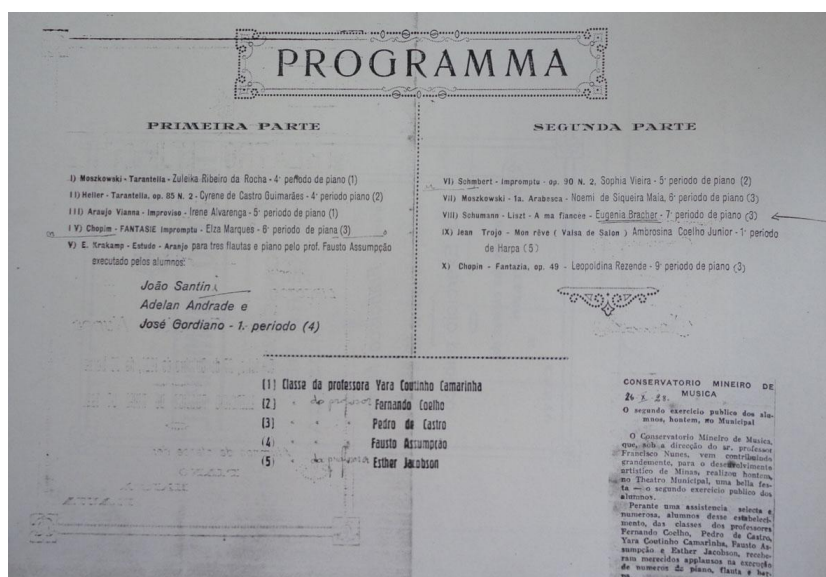
<sup>343</sup> Entrevista realizada com Oscar Tibúrcio.

<sup>344</sup> Nasceu no Rio de Janeiro, em 1852, e foi batizado sob o prenome de Henrique José Pedro Maria Carlos Luiz. Seus pais, europeus, deram-lhe uma educação europeia, mesmo morando no Brasil. Oswald estudou piano com sua mãe desde muito cedo. A partir de oito anos, em São Paulo, passou a estudar com Gabriel Giraudon, até mudar-se para a Europa. Estudou na Itália com o professor Giovacchino Maglioni. Voltou, em 1903, para dirigir o Instituto Nacional de Música (INM), no Rio de Janeiro. Henrique Oswald traduzia, na sua trajetória musical, como compositor, pianista e professor, um modelo europeu bem pronunciado. Isso fica bem claro, ao notarmos que, mesmo com um nível de elaboração musical bem profundo, não participou das discussões que envolviam as questões nacionalistas que começaram a surgir na música brasileira de seu tempo.



1931 – Programa de concerto.

Concerto para piano com acompanhamento de orquestra pela senhorinha Eugenia Bracher, alumna do Conservatório M. de Música, da classe do prof. Pedro de Castro.

Programa de audição de alunos do CMM.<sup>345</sup>

No programa de audição de alunos do CMM de 1928, há referência às classes dos professores: Yara Coutinho Camarinha, Fernando Coelho, Pedro de Castro, Fausto Assumpção e Esther Jacobson – piano, flauta e harpa.

<sup>345</sup> Acervo da professora Sandra Loureiro.



Henrique Oswald.<sup>346</sup>



Pedro de Castro.<sup>347</sup>



Fernando Coelho.<sup>348</sup>

---

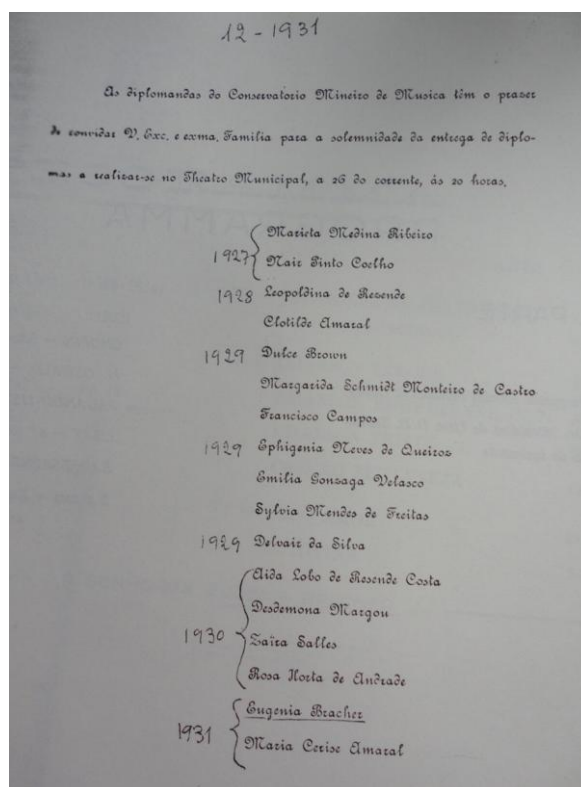
<sup>346</sup> Foto disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Henrique\\_Oswald](http://en.wikipedia.org/wiki/Henrique_Oswald)>. Acesso em 10/10/2011.

<sup>347</sup> Acervo da professora Sandra Loureiro Reis.

<sup>348</sup> Acervo da professora Sandra Loureiro Reis.



Yara Coutinho Camarinha.<sup>349</sup>



Os diplomandos do Conservatório Mineiro de Música têm o prazer de convidar V. Exc. E exma. Família para a solenidade da entrega de diplomas a realizar-se no Theatro Municipal, a 26 do corrente, às 20 horas. 1927{ Marieta Medina Ribeiro e Nair Pinto Coelho. 1928{ Leopoldina de Resende e Clotilde Amaral. 1929{ Dulce Brown, Margarida Schmidt Monteiro de Castro, Francisco Campos, Ephigenia Neves de Queiroz, Emilia Gonzaga Velasco, Sylvia Mendes de Freitas e Delvaiz da Silva. 1930{ Aida Lobo de Resende Costa, Desdemona Margou, Zaira Salles, Rosa Horta de Andrade. 1931{ Eugenia Bracher e Maria Cerise Amaral.<sup>350</sup>

<sup>349</sup> Minas Gerais em 1925, p.558.

<sup>350</sup> Acervo da professora Sandra Loureiro Reis.

Destacamos que no programa do recital de formatura dos primeiros alunos do CMM, somente pianistas:

1ª parte

I – Entrega de diplomas

II – Discurso pela diplomanda Margarida Schmidt Monteiro de Castro

III – Discurso do paranympho, Dr. Noraldino de Lima D.D. Secretário da Instrução.

2ª Parte

Chopin – Scherzo em si bemol – Leopoldina de Resende

H. Oswald – 1º Estudo – Rosa Horta de Andrade

Paganini-Liszt – Thema e variações – Eugenia Bracher

Liszt – 8ª Rhapsodia – Delvair da Silva

Saint-Saëns – Variações sobre um thema de Beethoven – 2 pianos – Zaíra Salles e Margarida Schmidt Monteiro de Castro

Acreditamos que todos esses nomes passaram pelo CMM como forma de legitimação de um saber constituído em outro espaço, provavelmente o do professor particular, uma vez que se formaram em tempo muito reduzido para a época. Sabemos que a formação de D. Aida Lobo de Resende Costa se deu dessa forma. Ligado à solenidade de entrega de diplomas da primeira turma de formandos, encontramos o programa musical da apresentação de alguns alunos. Na lista de formandos de 1931, todos eram pianistas, e uma parte significativa desses nomes compôs o novo quadro de professores de piano, quando o CMM realmente se caracteriza como uma escola de piano.

## Ensino particular de música em Belo Horizonte

O ensino particular de música era uma prática muito comum<sup>351</sup>. Para termos a dimensão dessa afirmação, todos os pianistas entrevistados no presente trabalho, em algum momento de suas vidas, dedicaram parte de seu tempo a essa atividade, assim como também estudaram com um professor ou professora particular durante algum tempo de suas vidas e se referem a ele ou a ela com grande respeito. Esses professores particulares definiram a escola em que os estudantes de piano faziam suas graduações, para não interromperem o trabalho começado por esses mesmos professores. Essa prática de ensino de música vem de Ouro Preto, onde havia ofertas de aulas particulares (como a de Camarate) em jornais. Tais ofertas atravessaram toda a história da cidade e até hoje estão presentes na vida dos músicos. Deve-se destacar que, mesmo tendo sua

---

<sup>351</sup> O ensino de música por meio de aulas particulares é bem comum até hoje.



origem em Ouro Preto, não se trata de uma atividade exclusivamente local, ao contrário, encontramos-la em todo o país e fora dele.

Bozzetto revela que dentro do contexto em que desenvolveu sua pesquisa, o professor particular precisaria:

ter um amplo conhecimento geral, uma boa formação musical, domínio e conhecimento do seu instrumento, enfim, ter noção do campo da música, incluindo experiências e conhecimentos dos mais variados gêneros, como ópera, música de câmara e música sinfônica. Em relação aos conhecimentos específicos que o professor particular de piano deve possuir, foi considerado como fundamental ter conhecimentos de harmonia, contraponto, análise e teoria musical.<sup>352</sup>

Acreditamos que uma das raízes que sustentam o ensino particular de música seja uma suposta abertura que essa forma de trabalhar possibilita na relação com as necessidades musicais do aluno. O diálogo professor-aluno é direto, sem mediação de qualquer instituição, assim os alunos podem ser mais ouvidos acerca de suas facilidades, dificuldades e interesses e, dessa forma, todo o processo didático pode ser desenvolvido em função de particularidades de suas vidas. Encontramos nas entrevistas, a referência a professores com os quais os estudantes fizeram aulas particulares para o concurso de admissão do conservatório. Em contrapartida, a escolha do professor é também uma formação de identidade musical e o processo de formação do estudante se dá em função das habilidades e do prestígio desse professor. Apesar de percebermos o quanto a relação aluno-professor é relevante para a formação do aluno, muitas vezes este, ao entrar no Conservatório Mineiro de Música, não podia escolher seu professor, ao contrário, o professor é que escolhia esse ou aquele aluno por categorias: talento, nota de exame de admissão, gênero, *status* social, idade, entre outros. Era comum, no começo de seu estudo, que o aluno escolhesse um professor que morasse perto de sua casa, mas, à medida que ia se formando, esse mesmo aluno era capaz de atravessar a cidade para ter aulas com aquele professor com quem se identificava, mesmo que por pouco tempo.

Eu tive uma professora que me iniciou no piano, foi uma vizinha nossa da Rua Silva Jardim, mas eu já morava na Antônio de Albuquerque. Então eu ia de bonde e subia a Silva Jardim para ter aula com ela. Depois, quando ela viu que eu tinha um adiantamento assim melhor, ela falou comigo: “Você vai ter que entrar para o conservatório, mas o meu professor de conservatório foi o professor Fernando Coelho. Eu vou te passar para ele. Vou conversar com

<sup>352</sup> BOZZETTO, Adriana. *Ensino particular de música – Práticas e trajetórias de professores de piano*, Editora UFGS e editora da Fundarte, 2004, p.82.

ele, ele é muito exigente!?. Hoje é que eu sei disso, muito tempo depois que eu sai, que ele não recebia qualquer aluna! Então, eu devia ser um pouco boa, não é? Porque, se não, ele não recebia.<sup>353</sup>

Com relação ao professor, vemos muitos motivos que faziam com que se dedicassem ao ensino particular de música. Um deles era a facilidade de não ter de se locomover até a escola, uma vez que a maioria dos professores particulares lecionava em suas casas. Outro era o fato de que o valor do seu trabalho vinha diretamente para ele, não tendo de pagar aluguel, intermediação da escola e, muitas vezes, impostos sobre aquele trabalho. Além disso, essa atividade podia se adequar a todos os momentos de vida profissional do professor: iniciante, intermediário ou avançado. Temos como exemplo a D. Clara<sup>354</sup>, que aos 90 anos ainda trabalha com aulas particulares em sua casa, e ainda D. Jupyra, que revela:

Deixa eu te contar. Lá em Paquetá eu tinha uma vizinha que o pai comprou um piano muito bom para ela. E ela falou: "Ah, eu só quero estudar com a Jupyra!". Eu mal tinha começado a estudar piano e já comecei a lecionar para vizinhas e para as minhas primas que queriam estudar. Assim eu já estava ensinando!<sup>355</sup>

## Primeira geração de professores de Belo Horizonte

- **Alfredo Camarate** – Nasceu em Lisboa, em 1840 e morreu no Brasil em 1924. Ele tinha carta de engenheiro-arquiteto e uma boa formação musical e foi premiado como flautista pelo Conservatório de Lisboa. Sua escrita impecável valeu a atuação como jornalista – foi crítico de música no *Jornal do Comércio* e autor das primeiras crônicas a que tivemos acesso sobre os primeiros anos da construção de Belo Horizonte. Suas crônicas são muito bem escritas e, quando o assunto é música, percebe-se grande sensibilidade, conhecimento e crítica. Foi professor de piano, no Rio de Janeiro, em Ouro Preto e em Belo Horizonte.<sup>356</sup>
- **Trajano de Araújo Vianna** – Foi transferido de Ouro Preto, onde era maestro, para Belo Horizonte, mas não há referências acerca de ter ou não dado aulas na capital. Nascido em Curral Del Rey, era músico e compositor e foi responsável,

<sup>353</sup> Entrevista realizada com Maria Alice.

<sup>354</sup> Professora de piano a quem nos referiremos na História de vida.

<sup>355</sup> OLIVEIRA, Flávio Couto e Silva de. *O Canto Civilizador: Música como disciplina escolar nos ensinos primário e normal de Minas Gerais, durante as primeiras décadas do Século XX*. (2004)

<sup>356</sup> BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte - Memória Histórica e Descritiva*. Vol 2, capítulo XVIII, p.538 e *Por Montes e Vales*.

tocando violoncelo, pelo primeiro concerto em Belo Horizonte. Seu filho e seus netos foram músicos e atuaram em Belo Horizonte nos anos de 1960. Ele foi o primeiro professor dos netos, que hoje estão na quarta geração de músicos na família, em Belo Horizonte.<sup>357</sup>

- **José Nicodemos** – Veio de Ouro Preto e atuou como músico nos primeiros anos da capital. Fez parte do quadro de professores na Escola Livre de Música de 1901 a 1923 e criou a “Orquestra padre João de Deus”.<sup>358</sup> Provavelmente era, também, professor de piano. (Sua foto junto à orquestra do antigo Cine-Teatro Comércio, aparece na p.121.)
- **José Ramos de Lima** – Era compositor e veio, já pianista clássico, do sul de Minas. Atuou como professor na Escola Livre de Música e seu nome aparece nas atas dessa escola. Criou a primeira orquestra em Belo Horizonte a qual animava as reuniões do Clube das Violetas<sup>359</sup>. Compôs a música para a revista de costumes locais *O Gregório*, grande sucesso no Teatro Soucasseaux, onde se apresentou numa temporada de dez sessões, fato inédito até então.<sup>360</sup>
- **Alfredo Furst** – Era professor de piano e funcionário público em Ouro Preto e veio, transferido, para Belo Horizonte. Fez parte do quadro de professores de piano na Escola Livre de Música desde a sua fundação até 1923.<sup>361</sup>
- **Vera de Lima** – Era cantora e professora de piano nos primeiros anos da cidade. Era esposa do Sr. Augusto de Lima<sup>362</sup>.
- **Ester de Carvalho** – Era professora de piano nos primeiros anos da cidade.<sup>363</sup>
- **Dona Amneris Flores** – Filha do maestro Francisco Flores, estudou na Escola Livre de Música, mais precisamente, na primeira turma da escola, em 1901. Provavelmente D. Amneris tenha sido a primeira pianista formada em Belo Horizonte, tendo sido aluna do professor Alfredo Furst ou do professor José Nicodemos. Estudou também violino na mesma escola.<sup>364</sup> Foi professora

<sup>357</sup> Disponível em: <<http://www.viannamusicais.com.br/vianna/detalhe.php?id=2>>. Acesso em 07/02/2011.

<sup>358</sup> Minas Gerais, 12/12/1947. Acervo da Família Flores.

<sup>359</sup> *Idem.*

<sup>360</sup> *Revista do Inst. Histórico e Geográfico de Minas Gerais*, vol.VII, 1960. Acervo da Família Flores e *Minas Gerais em 1925*, Música em Belo Horizonte, Augusto de Lima Júnior, p.345

<sup>361</sup> *Revista do Inst. Histórico e Geográfico de Minas Gerais*, vol.VII, 1960. Música em Belo Horizonte, Augusto de Lima Júnior.

<sup>362</sup> Minas Gerais, 12/12/1947. Acervo da Família Flores.

<sup>363</sup> *Idem.*

<sup>364</sup> Atas e cadernetas da Escola Livre de Música, do Acervo da Família Flores.

particular do pianista Halley Horta, formado na classe do professor Pedro de Castro do CMM.<sup>365</sup>

- **Dona Mariquinha Gomes de Souza** – Foi professora de Gabriela Costa Cruz Ribeiro Pinheiro Moreira, mãe de D. Clara (na década de 1910), e também da D. Clara e de sua filha, Mônica Pinheiro Moreira. Outras duas entrevistadas, D. Geralda Lima e Isabel Pires, também estudaram com D. Mariquinha. Segundo D. Clara, “D. Mariquinha era uma velhinha muito esperta e viva”.
- **Dona Malvina Gomes de Souza** – Foi professora de Aída Lobo Rezende Costa, de sua filha D. Marília Resende Costa e da irmã de D. Geralda Lima, entrevistadas na presente pesquisa. “Tinha duas professoras antiquíssimas aqui em Belo Horizonte, Dona Mariquinha e Dona Malvina Gomes de Souza. Já ouviu falar? Duas irmãs solteiras.”
- **Amélia Júlia Coutinho** – Foi professora em Belo Horizonte durante o período de construção da cidade.<sup>366</sup>
- **Aracy Coutinho Camarinha** – Foi professora do CMM e era filha dos professores Lima Coutinho e Laura Navarro Coutinho, professores do Instituto Nacional de Música (INM). Formada pelo INM, no Rio de Janeiro, apresentou-se inúmeras vezes no Teatro Municipal de Belo Horizonte, como solista ou acompanhadora. Foi professora de teclado do CMM e professora de Ziná Coelho Júnior<sup>367</sup>.
- **Yara Coutinho Camarinha** – Nasceu no Rio de Janeiro, em 1903. Formou-se pelo INM, com prêmio de primeiro lugar. Depois de formada, aperfeiçoou seus estudos com Henrique Oswald. Seu primeiro concerto público data de 1921, no salão nobre do *Jornal do Comércio*, no Rio de Janeiro. Em 1924 fez um recital no Teatro Municipal, em Belo Horizonte. Ela foi professora do CMM desde a sua fundação, em 1925, e teve entre suas alunas: Zuleika Ribeiro da Rocha e Graciema Spinola dos Santos, que tocaram na inauguração do prédio do CMM.<sup>368</sup>
- **Alice Alves da Silva** – Estudou com a professora Amélia Mesquita, professora de órgão do Instituto Benjamin Constant, no Rio de Janeiro. Formou-se em

<sup>365</sup> Informação obtida por meio de Lúcia Horta Figueiredo Goulard, também aluna de D. Amneris e prima do pianista Halley Horta.

<sup>366</sup> BARRETO, Abílio. *Belo Horizonte - Memória Histórica e Descritiva*. Vol 2, capítulo XVIII, p.538.

<sup>367</sup> *Minas Gerais em 1925*, Imprensa Oficial, 1926, p.555.

<sup>368</sup> *Minas Gerais em 1925*, Imprensa Oficial, 1926, p.558.

piano, pelo INM e estudou no Conservatório de Genebra de 1912 a 1917. Estudou com os professores Behenrens e Vianna Motta. Foi professora do INM antes de ser convidada pelo governo de Minas Gerais para lecionar no CMM.<sup>369</sup>



Foto de Alice Alves da Silva.<sup>370</sup>

- **Pedro de Castro** – Pianista e compositor, nasceu em Barbacena, em 1895, e morreu em Belo Horizonte, em 1978. Iniciou seus estudos em Barbacena, com o professor José Mendes de Castro. Formou-se, com prêmio de primeiro lugar, em 1920, no INM, onde estudou piano com Henrique Oswald. Atuou como solista e camerista, apresentando-se inúmeras vezes. Integrou o Trio Pedro de Castro com sua esposa, a violoncelista Olga Zecchina de Castro, e a violinista Fernanda Zecchina Schoeder. Foi professor do CMM desde a sua fundação até 1963 e seu diretor de 1957 a 1962. Entre seus alunos e alunas estão: Arnaldo Marchesotti, Berenice Menegale, Hiram Amarante, Laura Virgínia Fonseca Giannetti, Pequetita Gonzaga Velasco, Eugênia Bracher Lobo, Judite Rabelo, Helena Barreto, Peggy Pinheiro Chagas, Desdêmona Magnon Severo, Dulce Brown de Lima, Maria Cerise Tolendal Pacheco, Maria Aparecida Santos Luz, Francisco Campos e Haley Horta.<sup>371</sup>
- **Fernando Coelho** – Nasceu no Rio de Janeiro, em 1904. Iniciou seus estudos de piano na cidade do Porto, em Portugal, em 1912. Voltou para o Brasil em 1914 e, em 1922, formou-se, com medalha de ouro, pelo INM, no Rio de Janeiro, onde foi aluno do professor Henrique Oswald. Recebeu o prêmio Alberto

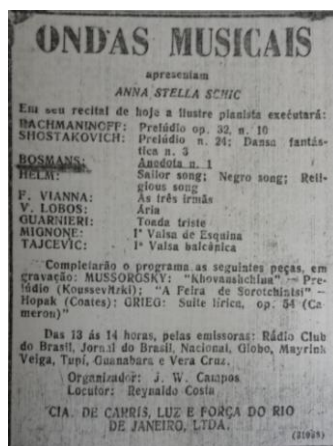
<sup>369</sup> *Minas Gerais em 1925*, Imprensa Oficial, 1926, p.554.

<sup>370</sup> Acervo da professora Sandra Loureiro.

<sup>371</sup> Relatos de entrevistas e REIS, 1993.

Nepomuceno. Em 1926 veio para Belo Horizonte, a convite do governo, para lecionar no CMM. Em 1954, assumiu a Reitoria da Universidade Mineira de Artes (UMA). Ocupou vários cargos na Diretoria da Cultura Artística e das Sociedades Sinfônica e Coral de Belo Horizonte. Entre seus alunos estão: Maria Clara Paes Leme, Venício Mancini, Helena Lodi, Iolanda Lodi, Carmem Vasconcelos, Ludmila Konovalof e Aída Lobo Rezende Costa.<sup>372</sup>

- **Jupyra Duffles Barreto** – Foi muito conhecida no meio musical de Belo Horizonte como professora particular de piano. Foi também professora de canto orfeônico do Grupo Escolar Flávio dos Santos. Estudou e trabalhou com Villa Lobos na regência de coros orfeônicos no Rio de Janeiro. Foi professora da UMA e do CMM, onde lecionou Morfologia e Harmonia. Dedicou-se também à composição, tendo várias músicas de sua autoria. Foi professora do maestro Carlos Alberto Pinto da Fonseca, de Eliane Marta Teixeira Lopes e de Márcia Kubitschek.<sup>373</sup>
- **Stella Schic** – Foi pianista e professora, além disso, há referências sobre seu trabalho como acompanhadora.<sup>374</sup>



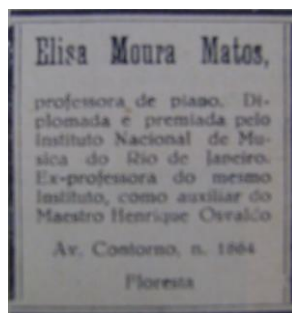
Notícia de concerto da pianista Stella Schic.<sup>375</sup>

<sup>372</sup> Arquivo da Escola de Música da UEMG.

<sup>373</sup> Entrevista realizada com D. Jupyra, em 16 de novembro de 2010 e depoimentos in: OLIVEIRA, 2004 – *O canto civilizador*.

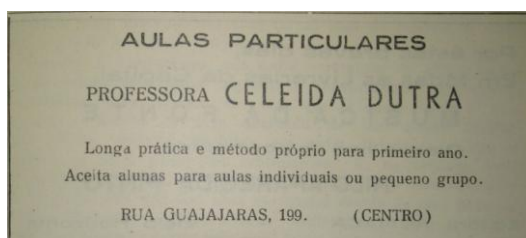
<sup>374</sup> *Revista do Inst. Histórico e Geográfico de Minas Gerais*, vol. VII, 1960. Música em Belo Horizonte, Augusto de Lima Júnior.

<sup>375</sup> *Correio da Manhã*, 27/03/1945. Destaque ao programa contemporâneo tocado pela pianista e o diálogo música ao vivo e gravação, utilizado pela rádio.



Anúncio de professora de piano.

- **Elisa Moura Matos** – Foi professora de piano, diplomada e premiada pelo INM, no Rio de Janeiro. Foi professora do mesmo instituto, como auxiliar do maestro Henrique Oswald.<sup>376</sup>



Anúncio de professora de piano.

- **Celeida Dutra** – Apresentava-se como uma professora que tinha longa prática e método próprio para primeiro ano. Aceitava alunas para aulas individuais ou pequenos grupos.<sup>377</sup>
- **Achille Perotti** – Formado na Itália, era maestro e pianista. Morou em Belo Horizonte nas primeiras décadas da capital, onde se dedicou ao ensino de música.<sup>378</sup>
- **Nazinha Prates** –  
 Depravação de gosto  
 O maestro Aschermann, violinista,  
 Dirige o requintado quinteto de cordas.  
 Guadagnin, segundo violinista. Gioglia na viola.  
 O violoncelo é de Targino.  
 Ao piano, Nazinha Prates.  
 Haydn flutua no ar da Rua da Bahia.  
 Por que maligna inclinação,  
 Vou ver o melodrama dos Garridos  
 No palco-poeira do Cinema Floresta?<sup>379</sup>

<sup>376</sup> Revista *Belo Horizonte*, 28/10/1933.

<sup>377</sup> Revista *Acaíaca*, julho de 1949.

<sup>378</sup> *Minas Gerais em 1925*, Imprensa Oficial, 1926.

<sup>379</sup> ANDRADE, Carlos Drummond. *Esquecer para lembrar – Boitempo III*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1979, p.143. In: FREIRE, 2001, p35.

- **Arrigo Buzzachi** – Era regente, compositor e pianista formado na Itália. Em Belo Horizonte, dedicou-se ao ensino de piano.<sup>380</sup>
- **Carlinda Tiquintella** – Nasceu em Belo Horizonte, em 1898. Foi indicada para lecionar no CMM pelo maestro Oscar Guanabara. Foi professora de harmonia, teclado e piano. Fez aulas de aperfeiçoamento pianístico com o pianista Guilherme Fontainha, apesar de não se apresentar em público. Formou-se em piano pelo INM, com medalha de ouro. No CMM foi professora de Ziná Coelho Júnior e Jilka Nastasy.<sup>381</sup>

Temos notícia de professores que vinham a Belo Horizonte especialmente para dar aulas particulares de piano, como Maria da Penha e Arnaldo Estrela, que vinham regularmente e formaram uma geração de professores. Outros vinham e davam cursos sem regularidade ou continuidade, era o caso de Hans Graff e de Madalena Tagliaferro.

Como se trata de um campo informal, tornou-se impossível encontrar uma fonte que revelasse alguma possível organização dos professores particulares. Temos notícia desse grupo de profissionais porque todos os entrevistados citam professores particulares como responsáveis por suas formações iniciais, antes de procurarem as escolas em que realizaram suas formações profissionais ou como aperfeiçoamento de técnica depois de formados.

Segundo Bozzetto, os professores particulares que foram pesquisados por ela – e pode-se entender isso quase como uma regra – vão “misturando materiais, elaborando metodologias próprias de acordo com o progresso e crescimento do aluno, buscando de cada método, compositor ou peça musical o que combina mais com o perfil do seu aluno”<sup>382</sup>. Consideramos, em grande parte dos casos, o professor particular como um mediador entre o estudante de música e a instituição ou ainda aquele que facilita o acesso a uma instituição musical, adaptando o percurso técnico às dificuldades de cada estudante.

<sup>380</sup> *Minas Gerais em 1925*, Imprensa Oficial, 1926.

<sup>381</sup> REIS, Sandra Loureiro. *Um estudo histórico: Escola de Música da UFMG (1925-1970)* 1993.

<sup>382</sup> BOZZETTO, Adriana. *Ensino particular de música – Práticas e trajetórias de professores de piano*, p.64.



## Comércio de pianos e partituras

Destacamos a importância de o piano e as partituras se tornarem produtos relativamente acessíveis no comércio da cidade, pois os professores se recusavam a dar aulas para alunos que não tivessem o instrumento e que não pudessem praticar diariamente. O professor Oscar Tibúrcio menciona em sua entrevista como seu pai conseguiu comprar um piano e ver o desejo do filho realizado:

tem que comprar o piano logo, assim, sem o piano, ela não vai dar aula. Aí foi aquela briga lá em casa, porque a minha mãe falava: “Ah, mas como vai comprar piano? Esse menino não sabe nada! Como vai comprar piano? A gente não tem dinheiro para comprar isso, aquilo”. Coisas que estávamos precisando. E ele falou: “Não, mais...”  
Aí ele deu um jeito lá, ele se virou e comprou um piano, assim: não sei quantos milhões de prestações; mas ele comprou o piano.

A primeira “casa” especializada na fabricação de pianos em Belo Horizonte foi a Casa de Pianos, fundada em 1921. Seu proprietário era Mario Pastore, descendente do premiado fabricante de pianos italiano Frederico Pastore. A Casa de Pianos funcionou durante 4 anos e fabricou mais de 40 pianos. Depois de transformada em oficina, em 1925, Mario Pastore dedicou-se a conserto, reforma, compra e venda de pianos. Após sociedade com o ouro-pretano Afonso Franco de Avelar, passou a se chamar Casa de Piano Ideal.<sup>383</sup>

Encontramos uma loja especializada na venda de pianos Brasil anunciada na revista *Risos e Sorrisos*, a Casa Pratt.<sup>384</sup>

A Casa das Músicas, aberta em setembro de 1940, fazia pedidos de músicas brasileiras e estrangeiras e divulgava métodos de música. Seus proprietários foram: Armando Más Leite e Terêncio Leite.<sup>385</sup>

<sup>383</sup> *Revista Social Trabalhista*, edição especial do Cinquentenário de Belo Horizonte (1897-1947), p.228.

<sup>384</sup> *Revista Risos e Sorrisos*, edição especial dos vinte e cinco anos de Belo Horizonte. Nº 6, Bello Horizonte, 17 de dezembro de 1925.

<sup>384</sup> *Revista Social Trabalhista*, edição especial do Cinquentenário de Belo Horizonte (1897-1947), p.252.

<sup>385</sup> *Revista Social Trabalhista*, edição especial do Cinquentenário de Belo Horizonte (1897-1947), p.252

**FÁBRICA DE PIANOS «J. C. VIANNA»**



Lindos modelos de apartamento, armário e de cauda.

**GRANDE FACILIDADE DE PAGAMENTO**

Preços de rara ocasião. —  
Amplas garantias de uma casa especializada.

PREÇOS ESPECIAIS PARA REVENDEDORES

**J. CARVALHO & VIANNA**

Fabricantes, importadores e distribuidores  
Rua Pernambuco, 853-861 — Fone 4-1686 — B. Horizonte

Anúncio de fábrica de pianos em Belo Horizonte.<sup>386</sup>

Sabemos que a loja *A Musical*<sup>387</sup> foi fundada em 1947 e funcionava na Rua da Bahia. Seu dono, Luiz Strambi, era violinista formado pelo CMM.

**CASA PIANO IDEAL**  
**PASTORE & FRANCO**

CAIXA POSTAL, 80 — RUA TAMOIOS, 663 ESQ. AV. PARANÁ — TELEFONE, 2-3063  
BELO HORIZONTE — BRASIL

Pianos — Harmoniums, Autopianos  
e Organs  
Compra, vende e troca

Reformas completas - concertos,  
afinações, materiais de qualidade

TODOS OS SERVIÇOS DE PIANO, SÃO EXECUTADOS COM A MÁXIMA  
PERFEIÇÃO E ESCRUPULO

— PREÇOS MÓDICOS —

Propaganda recolhida na contracapa do espetáculo lírico comemorativo do cinquentenário de Belo Horizonte.<sup>388</sup>

<sup>386</sup> Revista *Alterosa*, dezembro de 1960.

<sup>387</sup> Procurei a loja *A Musical* para saber se tinham referências dos livros de piano mais vendidos até o começo da década de 1960. Uma das vendedoras, D. Wanda Maria Cordeiro, a responsável pelas vendas de partituras desde 1952, tinha de memória alguns nomes, tratando-se exatamente dos mesmos livros mencionados pelos nossos entrevistados.

<sup>388</sup> Acervo da professora Sandra Loureiro Reis.

## Capítulo II

### Tocar piano: uma função social

Se o escritor e o artista são intérpretes da vida e criadores de vida, se eles arrogam essa missão e a ela têm direito, que também saibam conduzir-se à altura de suas responsabilidades, definindo os próprios deveres e obrigações segundo a influência de seu papel como guias num mundo obscuro e atormentado.<sup>389</sup>

Até aqui havíamos tratado a literatura como fonte de paisagens sonoras. Buscamos, neste capítulo, um diálogo com a literatura para uma possível ampliação da percepção referente à história da música e, mais especificamente, do piano, no começo do século XX no Rio de Janeiro, a fim de que as reflexões sobre ações musicais e musicalizadoras dos músicos, estudantes e professores de música possam ser situadas e entendidas no tempo e espaço dessa mesma ação.

atribuir aos objetos de arte um significado cultural é sempre um processo local; o que é arte na China ou no Islã em seus períodos clássicos, ou o que é arte no sudeste Pueblo ou nas montanhas da Nova Guiné, não é certamente a mesma coisa, mesmo que as qualidades intrínsecas que transformam a força emocional em coisas concretas (e não tenho a menor intenção de negar a existência destas qualidades) possa ser universal. (...) na maneira de estar no mundo que encorajam e exemplificam, também se aplica a suas batidas de tambor, a seus entalhes, a seus cantos e danças.<sup>390</sup>

A partir do conto *O Piano*, do escritor mineiro Aníbal Machado, propomos uma misteriosa articulação sugerida por Lopes<sup>391</sup>, procurando, na história do ensino de piano em Belo Horizonte, a possibilidade de ampliar uma percepção social, com um olhar para o estudo da música como uma construção de conhecimento histórico. Escolho esse

<sup>389</sup> Pronunciamento no I Congresso Brasileiro dos Escritores, presidido por Aníbal Machado em 1945. In: AZEVEDO, Márcia. Tese de doutorado, USP, São Paulo, 2009, p.11.

<sup>390</sup> GEERTZ, Clifford. *O saber local*, 1983, p.146.

<sup>391</sup> Texto de aula da disciplina *A educação é um romance*: "... a literatura é tanto uma fonte rica para a pesquisa em (história da) educação, quanto nos permite ir ao encontro de outros espaços e tempos trabalhando essa misteriosa articulação entre o original, o singular, o particular e o universal".

conto como uma possível “articulação de um singular, um particular e um universal”<sup>392</sup>, constituindo uma forma de pesquisar a história da educação musical com uma lente sócio-histórica, na percepção de uma rede de significados que vão se tecendo em torno do ato de fazer e ensinar música, por meio da relação com esse instrumento revelado no conto, *O Piano*.

O autor, Aníbal Monteiro Machado, nasceu em Sabará, Minas Gerais, em 1894, e morreu no Rio de Janeiro em 1964. Era integrante do grupo dos modernistas mineiros, juntamente com Carlos Drummond de Andrade, Emílio Moura, Abgard Renault, Ciro dos Anjos e Pedro Nava. É reconhecido como contista, mas escreveu também romances, peças teatrais, ensaios cinematográficos e poemas. Machado publicou pouco, mesmo assim, sua importância na vida literária e cultural ficou marcada. Segundo Azevedo<sup>393</sup>, ele foi um “arregimentador – animador cultural, introdutor das vanguardas políticas, intelectual empenhado e partidário”.

Toda a trama tecida a partir da leitura desse conto vem impregnada de um encantamento com a sensibilidade com que o autor trata de um tema quase oculto às percepções desavisadas das delicadezas da história.

## A história do conto

O conto *O Piano* retrata a grande aflição de uma família em que a única filha, já em idade de se casar e com o casamento marcado, deseja e precisa de lugar na casa dos pais para morar. A casa é pequena para receber o novo casal e a solução encontrada é vender o velho piano da família de João de Oliveira, pai de Sara, e assim transformar a saleta de música em quarto de casal. Há muito tempo não se tocava e nem mesmo estudava música no seio da família Oliveira, classe média dos anos 1930, no Rio de Janeiro. O que aconteceu para tamanho silêncio?

Foi penoso para os Oliveira vender o piano da família e só o fizeram quando a precisão determinou. Tratava-se de um patrimônio, uma herança cultural. Apesar de Aníbal Machado não descrever a vizinhança com detalhes, pode-se entender que não se tratava de um bairro rico, ao contrário, como é possível perceber com a análise de alguns elementos do texto: outras famílias vizinhas desejam comprar o instrumento mas, como João de Oliveira, não têm espaço em suas casas; alguns compradores vêm de

---

<sup>392</sup> Idem.

<sup>393</sup> AZEVEDO, 2009, p.10.

longe e têm de andar muito até a casa dos protagonistas para avaliarem o piano; e, o que chama a atenção, a família tem de se desfazer de um bem para receber o novo casal.

## Textura da história

É interessante perceber que um piano conseguiu resistir por algum tempo, sem ser tocado por ninguém, numa família remediada da capital. Mesmo percebendo a falta de recursos da família, João, um trabalhador comum, dirige-se à filha e pede-lhe que toque um trecho do Chopin.

Em Belo Horizonte (1945), Sr. Antônio de Castro, trabalhador comum, podia dirigir-se à filha Maria Alice, numa festa de aniversário e pedir uma peça favorita:

15, 18 e 21 anos. Esses foram comemorados. Agora os outros não, mamãe fazia um jantarzinho e chamava alguém e tudo. Então sentava, e papai: “Que tal o estudo de Bach?” Então eu sentava e tocava, mas era uma coisa pequena, era pouca gente e tudo. (Tocava) Aquilo que eu sabia e que eu gostava. Mas as Valsas de Chopin eram apaixonantes!<sup>394</sup>

João de certa forma protege o piano, acaricia-o, fala baixinho com ele, e o descaso dos compradores atinge-o em cheio na sua memória do feminino familiar. Seus antepassados parecem estar enterrados ali na caixa de ressonância daquele móvel ou, mais duramente, naquele “elefante branco”. Ele fica lá, fechado... Sara só quer saber da sua vitrola. Na época em que se passa o conto, todos só queriam saber de escutar os rádios e os discos nas suas vitrolas. O espaço que Sara reivindica é concreto, onde fica o piano vai entrar sua cama de casal e o espaço da música viva já foi ocupado pelas gravações no rádio e na vitrola.

Trata-se de uma família protagonizada por um pai, João de Oliveira, que centraliza as decisões e ações, com diálogos constantes com a esposa, que parece influenciá-lo em alguns momentos e apoiá-lo em todos os outros. A filha também tem voz nos diálogos familiares. A esposa parece saber mediar as vontades da filha, uma jovem cujo desejo de se casar desencadeia toda a trama do conto: a família decide vender o piano como forma de acomodar o casal em quarto mais amplo, e ainda aferir um dinheiro que possibilitasse a compra do enxoval.

---

<sup>394</sup> Entrevista realizada com Maria Alice.

Toda vez que o olhar de Sarita pousava sobre o piano, transformava-o em cama de casal em que ela se revia abraçada ao seu tenente de artilharia. (p. 186)<sup>395</sup>

Custear o enxoval de Sara com a venda; transformar a saleta em quarto para o futuro casal – teriam que dispor dele de qualquer maneira. (p.181)

Com esse fim, João põe um anúncio no jornal e aguarda os interessados. O argumento, “custear o enxoval”, cai por terra, logo no início, quando percebem que se tratava de um instrumento sem valor de venda.

O primeiro candidato a aparecer foi uma senhora acompanhada da filha. Esta, mal avistara o móvel, avançou logo para ele, abriu-o, tentou uma frase no teclado.

– Ih, mamãe, mas está todo estragado...

A senhora levantou-se, olhou para as teclas descascadas. Escandalizou-se, pegou a filha e retirou-se resmungando.

–Andar tanto para ver uma porcaria dessas!... (p.182)

e

Era como o julgamento do piano. A moça continuava a tocar, como se o estivesse pondo em confissão. Falhavam as notas, algumas teclas não existiam, outras se apresentavam descortaçadas. Nem as cordas vocais de cantora decrépita ou de velho cardíaco soariam com aquele timbre. (...) A moça agora parecia tocar por maldade, acentuando cacofonias, martelando teclas mortas. Situação aflitiva. (...) – Nem sei como o senhor teve coragem de pôr anúncio para essa carcaça, disse lançando olhar de desdém para Rosália, como se fosse Rosália a carcaça. (p. 182)

Como vender revela-se impossível, tentam dar o piano para um primo, com o consolo de deixá-lo na família.

Tu não serás rejeitado, ficarás na família, no mesmo sangue. As filhas de minhas filhas te respeitarão, ainda tocarás para elas. Sei que não ficarás constrangido na casa do Messias, continuação da nossa. (p.187)

Nesse diálogo de João de Oliveira com o piano, percebe-se, o quanto, mesmo no silêncio, o instrumento tem voz, uma voz que não se escuta mais, mas que João conhece muito bem e que povoou sua vida em muitos momentos. Tudo muito misturado com a voz de sua mãe, sua avó e suas tias. Percebo na frase “ainda tocarás para elas” um entendimento da força do tocar para dançar e alegrar as festas, para entrar em contato com o mundo musical, e a função social do tocar piano na geração de sua mãe e avó.

---

<sup>395</sup> Todas as citações da obra *O Piano* se referem a: MACHADO, 1965. Utilizaremos somente a indicação de número de página do lado de cada citação.

Encontramos o momento da venda do piano, descrito por D. Maria Ângela, em uma das histórias vividas em Belo Horizonte:

Há uns 5 ou 6 anos, ele ficava ali na sala e eu olhava pra ele e ele olhava para mim, e eu fiquei com um incômodo! Aí eu ofereci na família! – Quem quer um piano? Ninguém quis. Então eu mandei reformar o piano e a pessoa que o reformou acabou por vendê-lo. No dia em que o piano ficou pronto, não fui lá ver, e ele hoje está lá... na Secretaria de Educação, ali onde era a antiga FAFICH. Está lá, o meu piano! Ele estava me incomodando e eu achei que ele estava incomodado comigo também. (...) Ele me olhava assim... eu disse: “Olha, vamos acabar com essa disputa, vai para um lugar que alguém vai cuidar de você, vai te abrir...” é, foi isso! Então, atualmente eu nem tenho piano em casa! Eu toco uma calimba... (risos) E brinco, toco muito bem discos. Muito bem, só você vendo! (risos)

Tanto a casa da família Oliveira quanto a de seu primo não comportavam um piano, o qual já não afinava mais e tinha teclas quebradas, ou seja, um simples móvel. No final do conto, vemos outros interessados, mas que precisariam de tempo para organizar um novo espaço em suas casas para receber um piano, e João não tem mais espaço nem tempo para esperar.

– Ó parente, não imaginas como estamos desolados aqui. Ganhamos o presente e não podemos recebê-lo. Pedem um dinheirão pelo transporte. E por cima de tudo, nós aqui também não temos espaço. É um desespero essa falta de espaço! Somente agora pensamos nisso. (...)  
– Está vendo, Rosália! Nem dado querem saber do nosso piano, nem dado! (p.188)

Quando todas as tentativas parecem se esgotar e a pressão de se ver livre daquele móvel vai aumentando, em um crescendo insuportável, João de Oliveira, transtornado resolve lançá-lo ao mar. Não é de forma alguma uma decisão fácil de se tomar no uso de plena lucidez.

– Eu quero que ele saia quanto antes, mamãe. Faltam poucos dias e meu quarto nem está arranjado ainda! Não vejo nada para o casamento. Só esse piano enjoado para atrapalhar a minha vida, esse piano que ninguém quer...(p.188)

João de Oliveira passou a noite quase em claro a meditar sobre a vida. Reflexões confusas, melancólicas em geral. Saiu cedo. Deixou-se ficar num botequim próximo a conversar com um e outro indivíduo. “Que andaria seu marido fazendo por lá?” indagava Rosália a si mesma. João nunca tivera esse hábito. (p.189)

A mistura do real e imaginário correndo livremente possibilita o delírio que aparece na narração do sonho à mulher, na procissão de enterro do lançamento do piano ao mar e na confusão mental de João de Oliveira no final do conto. Um fantástico que

foge a João, mas que interessa muito à nossa dimensão histórica. O inventário da história apresenta dimensões que possibilitam entender todo o embaraço mental de João de Oliveira.

Poderíamos ligar toda a trama frustrada da venda do piano, criada por Aníbal Machado, com a dimensão de uma mudança no cenário musical, a qual faz com que o dono de um piano quisesse se desfazer desse patrimônio que há gerações pertenceu à sua família, e faz, também, com que o deixe completamente fechado por anos, até que não valha mais como piano. Mas, no universo de João não cabe a mudança proposta pelo mundo musical, e o seu piano não é um qualquer, e muito menos o motivo para vendê-lo é fútil, ao contrário, é profundamente significativo.

Três gerações tocaram ali. À quanta gente fez sonhar, fez dançar! Tudo passava. O piano ficava. O único objeto que falava da presença dos antepassados. Meio eterno. Ele e o oratório. (p.186)

E em Belo Horizonte, na família de Lígia Ferretti:

Tocava (em família)! Exatamente! A tia Silvia cantava aquela música que é antiquíssima, mas que todo mundo acha linda! Esqueci agora. Mas assim era na casa da tia Silvia, e a primeira coisa era abrir o piano e aí, quando a gente chegava no piano, minhas irmãs, porque a gente estava estudando piano: toca fulano e fulano! Tocava. Toca o outro... sabe como? É isso que era...né? Isso perdemos!<sup>396</sup>

Encontramos indícios valiosos do mundo pianístico do cotidiano do Rio de Janeiro, espelho para belo-horizontinos da primeira metade do século XX. Podemos entender que João de Oliveira fala dos antepassados por meio de uma história musical tocada e ouvida por sua família. Em seu ouvido ainda soa a expressão cunhada no piano pelos pianistas que tocaram o instrumento: “Certos acordes as mãos mortas tocavam melhor que as vivas”(p.194). Com essa frase, algumas perguntas se fizeram inevitáveis: tocamos as mesmas músicas tocadas por nossos antepassados? Que música será que não tocamos mais? Que música seria essa que João de Oliveira, por mais que quisesse, não conseguia enterrar? Que voz seria esta? E, trazendo para meu tema de estudo: quais seriam as mãos brancas e mortas, ditas pelo autor, da cidade de Belo Horizonte, que tocavam melhor que as vivas? Porque será que, no conto, João não conseguia vender e nem dar o piano de sua família?

---

<sup>396</sup> Entrevista realizada com Lígia Ferretti.



É que ela só deixava tocar música clássica. Isso até, eu considero hoje, um defeito! Porque, por exemplo, chego numa sala, numa visita, eu não vou tocar uma ópera! Então, às vezes, eu toco um pedacinho da ópera Norma, não é? Um pedacinho da Traviata, mas não é uma coisa boa! Eu não toco nenhuma música popular. Isso, francamente, eu vejo que não é bom, e ela dizia que queria aproveitar, porque eu tinha muito jeito e tudo, só me dava música clássica. E isso é uma pena. Porque eu chego numa sala e fico olhando... mas eu vou tocar o quê? (...) Então eu não me conformo de não tocar popular. Não gostavam (os professores), a questão é essa.<sup>397</sup>

Mario de Andrade<sup>398</sup> narra a expansão extraordinária e necessária que teve o piano, dentro da burguesia, no período imperial, como mediador da “profanização da nossa música”.

Era o instrumento por excelência da música do amor socializado com casamento e benção divina, tão necessário à família como o leito nupcial e a mesa de jantar. Mais, eis que, contradizendo a virtuosidade musical de palco, que durante o Império esteve muito principalmente confiada entre nós a cantores, flautistas e violinistas, o piano pula para o palco e vai produzir os primeiros gênios do nosso virtuosismo musical.<sup>399</sup>

D. Luiza Ignez comenta como o pai e a mãe se conheceram e se apaixonaram, ao lado do piano tocado pelo pai, e como a família até hoje se une na paixão pela música:

Eles se conheceram num baile na casa de uma pessoa, se não me engano Carlos Antonini, e eles se conheceram com o papai tocando piano e a mamãe apaixonada por ele, e ficaram ali ao piano, e tudo terminou em casamento. Depois, parece que foi numa época de carnaval que tinha uma música do *Pierrot apaixonado* e essa música seguiu-os por toda a vida. (...) Eu acho importante essa família musical que nós tivemos. Foi uma bênção nas nossas vidas, porque a gente até hoje curte a música, a gente está aqui, eu estou lá desgarrada em São Paulo, a Eliane aqui, meu irmão com a vida dele também difícil, mas a gente está sempre unido pela música. Quando um vê uma notícia diferente manda pro outro, vê que tem um disco que interessou já divide com o outro aquilo. Eu acho que a gente, como dizia o Artur Moreira Lima, né: “Quem tem música nunca está sozinho”, o que é uma verdade.<sup>400</sup>

No conto, fica claro que o desejo do palco e do virtuosismo não era aspiração da família Oliveira, como um mundo possível. O autor deixa transparecer um lugar ouvido por inúmeras pianistas quando a mãe de Sara, Rosália, pergunta:

– Um marido ou um piano? Escolhe.  
– Ah, um marido, respondeu Sarita com voluptuosa convicção. Lógico....  
E abraçando-se ao travesseiro: – O meu maridinho, uai! (p.184)

<sup>397</sup> Entrevista realizada com D. Lebasi.

<sup>398</sup> ANDRADE, 1991, p. 11.

<sup>399</sup> ANDRADE, 1991, p.12.

<sup>400</sup> Entrevista realizada com Luiza Ignez.

Diante da desvalorização conferida ao velho móvel pela filha, Sara, pelos parentes, pelos compradores e, diante da pressão da filha, João de Oliveira opta por jogar no mar o piano que pertenceu *às mãos brancas* de sua família. Jogar o piano no mar,<sup>401</sup> no conto, pode ser entendido como um ritual de se desfazer de uma história ou de sua própria memória, em que o particular se articula com o universal e que traz profundo embaraço mental a João de Oliveira. Interessa-me esse embaraço, pois percebo também um embaraço no tecido da história do ensino de piano em Belo Horizonte. O desejo de inovação e de expressão faz calar uma voz impossível de silenciar, a memória que tece a história do piano em Belo Horizonte.

Depois de interrompido por um guarda, o “funeral” do piano, alegando o horário não ser próprio para tanto, João de Oliveira deixa o instrumento parado entre o meio fio e o asfalto, como se estivesse estacionado à espera da luz do dia, e volta para casa. Apesar de não conseguir dormir, tem um sonho que revela à esposa:

E começou a contar à mulher que ouvira o próprio piano repetir tudo o que se havia tocado nele... Mas com muito mais alma!...—Uma porção de mãos, Rosália... Mãos diferentes, de diversas mulheres. As de minha avó, as de minha mãe; as tuas; as de minhas tias, as de Sara. Mais de vinte mãos, mais de cem dedos brancos ferindo o teclado. Nunca ouvi músicas tão bonitas. Uma coisa sublime, Rosália. Certos acordes as mãos mortas tiravam melhor que as vivas. Muitas moças de outras gerações estavam atrás a ouvir. Perto, nossos parentes se namoravam, pediam-se em casamento. Não sei porque, todos olhavam para mim com certo desprezo. De repente, os dedos se retiraram; ouviu-se a “Marcha Fúnebre”; o piano se fechou a si mesmo... tomou a enxurrada... deslizou para o oceano... eu gritei... mas já era tarde, não me atendeu mais. Parece que partiu ressentido, Rosália!... E me deixou na rua, só, com vontade de soluçar. (p. 194 e 195)

Percebo na voz de vários músicos o desejo de jogar ao mar o mesmo passado pianístico de Belo Horizonte. Busco na voz de João de Oliveira, “Ninguém está compreendendo o valor dele, comentou João de Oliveira com tristeza”, o olhar que não separa o piano da vida de uma cidade que se construiu de retalhos que, ao serem transferidos de outros contextos, parecem engessados. Acredito até que os velhos pianistas são vistos pelos mais novos como um objeto sem valor. Posso entender que a mudança de função social da música e do ensino não se fez possível num estalar de dedos. Os remissivos ou mais velhos eram desprezados pelos mais novos, ávidos de uma transformação da vida musical.

---

<sup>401</sup> SHAFER, 1977, p.240.

Havia uma programação regular de concertos, que incluía **os inevitáveis recitais de piano**, espetáculos líricos e também grupos de câmara.<sup>402</sup> (grifo meu)

E no conto:

- Você já reparou, Rosália, como a gente custa a se desembaraçar das coisas antigas? Como elas agarram.
- Não só as coisas antigas, respondeu Rosália. Também as velhas idéias. (p.197)

João de Oliveira revela seu amor pelo passado na voz silenciosa do velho piano, totalmente descartado da vida da família.

- Meu piano! Disse baixinho, correndo-lhe a mão pelo verniz da madeira, como se acariciasse o pelo de um animal. (p.185)

Novos tempos:

- Tão silencioso, atalhou a mulher. Tu mesma o abandonaste. **Vives na vitrola**. A velha abriu a porta do quarto para falar mais de perto à filha. (grifo meu) (p. 184)

A frase, “vives na vitrola”, no conto, tem uma força muito especial para o desenvolvimento deste trabalho, porque explicitou um grande desconforto que sentia, de modo geral, tanto nas narrativas de músicos conhecedores da história de Belo Horizonte quanto nos textos de pesquisas do passado musical da cidade. A frase definiu um entendimento e, decifrei uma hipótese quanto ao desprezo ou uma menos valia do trabalho dos pianistas do começo da cidade.

Um ponto que eu avalio como muito importante, e que moveu muitas das minhas buscas, foi uma gravação em disco que eu ouvi, de uma menina de doze anos tocando o Primeiro Concerto de Chopin. Eu fiquei tão impressionada, alguma coisa tinha que ter nessa técnica desenvolvida na Europa que nós ainda não sabíamos aqui, entendeu? Porque doze anos tocar um concerto de Chopin! Era justamente o concerto que eu estava estudando com o Sr. Fernando. Você sabe que os concertos de Chopin eram muito difíceis porque eles trabalhavam mais o piano, a orquestra ficava em segundo plano e não era tão importante como para o Beethoven ou Haydn, por exemplo. De maneira que aquilo me impressionou muito e eu comecei então a me interessar por uma formação que permitisse um maior domínio técnico na performance.<sup>403</sup>

No conto, Sarita trocou o piano da família por uma vitrola. Entendemos que a mudança social do ato de fazer música, de tocar e de ensinar a tocar está intimamente

<sup>402</sup> FREIRE, BELÉM, MIRANDA, 2006, p.23.

<sup>403</sup> História de vida de D. Clara.

ligada à importância dada ao ouvir música – e em que lugar se ouvia. As gravações musicais chegam no Brasil de forma diferenciada com relação às regiões e ao poder aquisitivo, mas também chegaram pelos rádios e televisões. A indústria musical se desenvolveu e não precisamos mais de um piano em casa. As festas familiares passam a ser animadas e alegradas pelos sons gravados, e os grandes intérpretes passam a inspirar o virtuosismo desconhecido até então. A vida familiar que acontecia em torno do piano trazia alegria.

Mamãe, como teve essa formação assim mais livre, me passou isso, então, por exemplo: até uma certa fase lá em casa não tinha televisão. Então, depois do jantar, a gente ia pro piano. Tocava muito de ouvido, mesmo por música, assim mal mal lendo assim... tocava muito, eu tocava muito... tocava a quatro mãos, a gente brincava muito no piano. Ela tocava, papai gostava muito de dançar, então, ele ficava com a história de ter que me ensinar a dançar, que fazia parte da boa educação; o que ele queria era curtir dançar e a mamãe tocava e eu dançava... eu lembro, quando, a primeira vez que me convidaram para uma festa de 15 anos, mamãe ficou lá tocando uma porção de valsas e papai me ensinando... eu peguei e pus o salto, que eu nunca tinha usado, e papai me ensinando a dançar. Eu tive uma educação que eu não posso me queixar. Foi bem solta mesmo! Mamãe gostava muito de cantar, a gente cantava muito!<sup>404</sup>

Percebemos que em algumas famílias duas gerações se reúnem em torno do piano. A família dos pais de D. Aída Rezende Costa revelou uma formação musical dos filhos em geral. Depois de casada, as filhas de D. Aída cresceram ouvindo o piano e passaram a tocar de ouvido, o que, apesar de ser bem próprio para os encontros familiares, era reprovado pelos professores da época.

Tinha umas duas tias maternas lá que não tocavam. Ela teve nove filhos, perdeu dois pequenos. Mas ela teve sete filhos. De todos, só uma é que não tocava. Eles todos tocavam. Antonieta não tocava piano, mas tocava violão. A Anita e a Naíde tocavam... A Anita tocou piano, a Naíde era poetisa. E a Anita tocava também, um pouco. A Aurete, não sei o quê era, acho que era piano mesmo.(...) A mãe dele (Leo) tocava muito bem. Tocava também... A minha irmã mais velha tocava bem. É, a minha irmã, a outra irmã mais nova não toca assim, muita coisa não, mas toca também. Conhece muita música. Minha mãe tocava e nos ensinava a dançar. Ela ia pro piano e tocava, e a gente aprendeu a dançar com os primos, com os vizinhos. Só vinha gente da família, gente chegada, né? Não era festa grande. Então a gente dançava muito em casa, assim, saindo, brincando. A gente brincava mesmo. Minha mãe era uma pessoa muito assim, muito alegre, sabe? E muito comunicativa, conhecia todo mundo, assim, muito alegre!<sup>405</sup>

Voltando ao conto: questionado sobre que tipo de carga João de Oliveira havia jogado ao oceano e ele, depois de tantos problemas com o dar fim ao piano, se

<sup>404</sup> Entrevista realizada com Lina Márcia.

<sup>405</sup> Entrevista realizada com D. Marília Resende Costa.

questiona se era mesmo um piano. Entendendo a confusão de João de Oliveira, questiono, da mesma forma: será que foi realmente só um piano.

–Mas foi um simples piano, meu senhor!...

–Pouco importa. E teria sido mesmo um piano? O senhor está bem certo disto?

– Eu acho que estou, balbuciou inseguro de si mesmo, a olhar para a filha e para a mulher. Não foi um piano, Rosália? Não foi, Sara?

– Onde é que estás com a cabeça, João? Exclamou Rosália. Então não sabes que foi um piano?

A dúvida do marido surpreendeu a todos. Oliveira ficou sismando. (p,197)

O final do conto traz a saudade de João de Oliveira e a libertação do piano do ambiente familiar, o que representaria a mudança do próprio cenário musical e da função social do tocar piano.

Estava longe agora, viajando milhas... Longe... A caminho dos mares do Sul... E livre. Mais que ele, que Sara, que Rosália. Quem se sentia abandonado agora era ele, João de Oliveira. Ele e sua família. O piano, não. Partira para a aventura. Mudara de ambiente. De caráter, com certeza... Antes, era de casa, só para a família. Agora, já não é mais seu piano. Uma coisa solta no mundo. Cheia de vida, de orgulho... Que se move debaixo dos mares. Que ressoa... Que é abraçada por todas as águas e pode ir para qualquer direção. (p.198/199)

Destacamos que esse conto foi escrito depois da Semana de Arte Moderna, e mais, que os literatos se envolveram de forma mais profunda com os ideais modernistas. A música precisou de mais tempo, o que podemos constatar nas crônicas de Mario de Andrade, nas *Revista Brasileira de Música* e na revista *Klaxon*. A situação da música, em relação ao Movimento Modernista, era alarmante, e muitos músicos se manifestavam em seus desesperos. Possivelmente a mudança social do criar, do tocar e do ouvir assustava a todos. O compositor brasileiro Luciano Gallet, em 1930, em grande desabafo, revela a situação da vida musical no Rio de Janeiro:

A música atravessa entre nós um período de mal-estar visível.

A prova mais palpável é esta: o comércio de música está se debatendo nas garras da crise. Não vende mais piano; a saída da música séria é fraquíssima e por isso atiram-se ao disco e à música de dança. Esta, já não dá mais nada, e o disco cáe dia a dia, depois que a Prefeitura impediu a propaganda de porta-de-rua.

A impressão que se tem é que daqui a pouco a música vaee acabar, como acabou o *tilburi* e o bonde-de-burro.<sup>406</sup>

<sup>406</sup> GALLET, Luciano. Reagir. Weco, Anno II, nº 2, Mar/1930, p,3-7. In: KATER, Carlos, 2009. Anexo, p.209.

## Semana de Arte Moderna

Segundo autores como Kater<sup>407</sup>, Contier<sup>408</sup>, Wisnik<sup>409</sup> e Andrade<sup>410</sup>, o ambiente musical brasileiro, no começo da República, era acanhado e provinciano. Andrade e Kater destacam a capital do país, Rio de Janeiro, como única cidade em que se encontrava, então, um pouco das modas e costumes europeus, e Kater refere-se a essa fase como o começo de uma nova consciência do entendimento de que nem tudo que chegava da Europa era “a melhor música do mundo”. Começa, então, em alguma instância, a ser diferenciado: “internacional” e “moderno”.<sup>411</sup> Com essa consciência do moderno, inaugura-se uma rota Brasil-Europa na cidade de São Paulo, atrelada a uma mudança de ordem econômica, uma transformação cultural – de província à metrópole.

São Paulo é a máquina, o tear, a polia, a vertigem das energias novas, uma das forças propulsoras da nacionalidade. Já via surgindo, ali, uma raça vigorosa, cheia de juventude e coragem, índice do que será amanhã o brasileiro perfeitamente apurado e constituído.<sup>412</sup>

A Semana de Arte Moderna foi realizada em São Paulo, por um grupo de artistas – entre eles Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Manuel Bandeira, Tarsila do Amaral, Villa Lobos – em fevereiro de 1922, e é considerada o marco oficial do movimento modernista brasileiro nas artes. Segundo Contier<sup>413</sup> “o objetivo central de Mário de Andrade e de seus partidários prendia-se a uma possível fuga da tradição européia a qual fundamentava-se em pesquisa das tradições populares brasileiras”.<sup>414</sup> Entretanto, para alguns participantes, esse evento seria considerado como uma comemoração de aniversário do “Centenário da Independência do Brasil” (1822-1922). Talvez, por essa diferença na compreensão, a música, em plena Semana de Arte,

<sup>407</sup> KATER, Carlos. *Música Viva* e H. J. Koellreutter – movimentos em direção à modernidade. Musa Editora e Atravez, 2009.

<sup>408</sup> CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. Editora Novas Metas Ltda, São Paulo, 1985.

<sup>409</sup> WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários – a música em torno da semana de 22*. Livraria Duas Cidades Ltda, São Paulo, 1983.

<sup>410</sup> ANDRADE, Mário. *Aspectos da música brasileira*. Villa Rica editoras reunidas Ltda, Belo Horizonte – Rio de Janeiro, 1991.

<sup>411</sup> KATER, Carlos. *Música Viva*, 2009, p.17.

<sup>412</sup> ANDRADE, M. de. Os “independentes” de São Paulo (1922?), reproduzido em KATER (2009), p.19.

<sup>413</sup> CONTIER. 1985.

<sup>414</sup> CONTIER, 1985, p.31.

se mostrasse romântica, e nossos modernistas buscassem alternativas em novos diálogos e no trabalho de construção de uma nova mentalidade crítica e reflexiva.

A luta começou de verdade em princípios de 1921 pelas colunas do “Jornal do Commercio” e do “Correio Paulistano”. Primeiro resultado: “Semana de Arte Moderna” – especie de Conselho Internacional de Versalhes. Como este, a Semana teve sua razão de ser. Como elle: nem desastre, nem triumpho. Como elle: deu fructos verdes. Houve erros proclamados em voz alta. Pregaram-se ideais inadmissíveis. É preciso refletir. É preciso esclarecer. É preciso construir.<sup>415</sup>

Percebemos que a *Semana de Arte Moderna*, antes de ser uma mostra da nossa arte de vanguarda, foi o começo de uma nova e frutífera discussão sobre a arte no Brasil, sob uma dupla regência – Rio de Janeiro e São Paulo. Carlos Drummond de Andrade revela como os modernistas mineiros conseguiam participar desse movimento, ainda muito restrito, principalmente ao Rio de Janeiro, no que se refere à música.

Havia uma livraria muito boa lá em Belo Horizonte, que era a Livraria Alves na rua da Bahia. Era uma grande Livraria. Depois apareceu uma de um português, Livraria Moraes, na avenida Afonso Pena. Mas então éramos freqüentadores das livrarias e assistíamos às famosas aberturas dos caixotes das novidades, a gente disputava aquilo. (...) Então a gente comprava aquilo, lia o jornal do Rio e o de São Paulo lia menos porque o único que aparecia por lá, o *Estadão*, o *Estado de São Paulo* que não era muito simpático ao Modernismo. Nós vivíamos ao lado do Rio e procurávamos nos informar sobre o movimento literário, de modo que isso fazia com que estivéssemos mais ou menos em dia com as coisas.<sup>416</sup>

Segundo Contier<sup>417</sup>, a criação musical no Brasil, no período de 1922 a 1965, acontece em um grupo restrito de estudiosos que se filiam a correntes estéticas partidárias ao sistema tonal, ou ao dodecafonismo ou às experiências eletroacústicas.<sup>418</sup>

Em Belo Horizonte, o meio musical não conseguiria acompanhar a discussão aberta por Mario de Andrade, apesar de encontrarmos o violinista George Marinuzzi como intérprete do Quarteto Terceiro de Renato de Almeida e Otteto – (Três danças africanas) de Vila Lobos. Para termos ideia da possibilidade de diálogo entre as

<sup>415</sup> Klaxon, mensário de arte moderna, nº 1, maio de 1922, São Paulo.

<sup>416</sup> CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes Modernistas – o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*, 1998, p.155.

<sup>417</sup> CONTIER. 1985.

<sup>418</sup> CONTIER, 1985, p.21.

propostas discutidas na Semana de Arte Moderna e os músicos de Belo Horizonte, temos a resposta do Dr. Clóvis Salgado:<sup>419</sup>

E a Semana de Arte Moderna?

Houve muita repercussão na imprensa naquele tempo, sobretudo o que se chamava Modernismo. Falava-se muito em Modernismo. Quando apareceu o Canaã, quando apareceu o Graça Aranha. O Canaã tinha aparecido um pouco antes, mas o Graça Aranha era o mestre dessa corrente. O Mario de Andrade em São Paulo, e essa gente toda que o acompanhou na Pintura, nas Artes Plásticas etc.

Isso era visto, quer dizer, no conjunto, era visto com uma certa reserva pela população em geral. Tanto que eles são pioneiros, não é? Pioneiros por isso, porque os outros não aceitavam. Eles sentiam mais, dentro de si mesmos, a necessidade de renovar, de o Brasil se encontrar consigo mesmo. Na Literatura, na Música, nas Artes Plásticas. Quer dizer, eles representavam mais a consciência da nação que queria se afirmar.

Mas o conjunto do povo não compreendia isso, achava tudo aquilo extravagância. Sobretudo a Pintura Moderna, achava uma extravagância muito grande. Quanto aos escritores não tanto, porque os escritores sempre eram pouco lidos, não tinham grande penetração. As Artes Plásticas sim, porque estavam a vista de todo mundo. E a música, que era tocada também, recebia as mesmas restrições.

De modo que só aos poucos é que esse movimento de 1922 foi se impondo à intelectualidade brasileira. Mas de início não, houve bastante resistência. É claro que depois eles triunfaram, 10, 15 anos depois, o movimento da Semana de Arte acabou se impondo em todos os setores da cultura.

(...) O Brasil começou a acreditar em si mesmo. Quer dizer, essa idéia de vencer o complexo colonial, esse nosso namoro com a Europa, a Literatura toda era voltada para a Europa, no século XIX. É a necessidade de criarmos uma cultura própria, porque a nossa era transplantada, tudo isso teve uma repercussão enorme no sentimento do brasileiro em relação a seu país.<sup>420</sup>

Para seus idealizadores, a Semana de Arte Moderna não chegou a ser aquilo que projetaram, porém algumas obras aí apresentadas foram marcos da nossa modernidade. Destacamos *A escrava que não era Isaura*, conferência de Mario de Andrade lida na escadaria do saguão, algumas músicas de Villa Lobos e algumas obras nas artes plásticas. Os programas dos recitais anunciados nos jornais da época<sup>421</sup> estão apresentados em anexo como possibilidade de reconhecimento do que tínhamos de melhor no panorama da música brasileira e na arte em geral, em fevereiro de 1922, Semana de Arte Moderna, em São Paulo.

Destacamos Villa Lobos como o compositor brasileiro de maior representatividade na arte moderna dos anos 1920, e Mario de Andrade responde a esse

<sup>419</sup> Clóvis Salgado foi um político mineiro de grande destaque na vida pública do estado de Minas Gerais e do Brasil. Nasceu em Leopoldina em 1906 e sua formação era de médico. In: MONTEIRO. 2007. *O Brasil de Clóvis Salgado*.

<sup>420</sup> MONTEIRO, Norma de Góes. *O Brasil de Clóvis Salgado*, 2007, p.35.

<sup>421</sup> WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários – a música em torno da semana de 22*, 1983, p. 67.



movimento com desespero em relação a um apoio no “desenvolvimento” musical do Brasil.

Possuimos nossa escola de piano como, certo, a América do Sul não apresenta outra. Mas não é o progresso implacável do piano, aqui uma das causas do nosso atrazo musical? E'. Dizer musica, em São Paulo, quási significa dizer piano. Qualquer audição de alunos de piano enche salões. Qualquer pianista estrangeiro tem aqui acolhida incondicional... Mas é quási só. Certo: ha na cidade virtuosi e professores de canto, violino, harpa etc. de seguro valor. Mas não ha o que se poderia chamar a tradição do instrumento. Não ha uma continuidade de orientação firme e sadia. E, principalmente, não ha alunos. O violinista com estudo de 6 annos é rarissimo. O flautista ainda o é mais. No entanto um Figueras, um Mignone, que dignos, cuidadosos mestres!... Mas quall ha uma fada perniciosa na cidade que a cada infante dá como primeiro presente um piano e como único destino tocar valsas de Chopin!...<sup>422</sup>

Mario de Andrade, na crônica *O Pianismo*, acima citada, estabelece uma comparação, já bem acirrada em outras áreas, entre a vida musical do Rio de Janeiro e a de São Paulo. O pianista, professor de piano, musicólogo e escritor continua sua crítica à mentalidade musical paulista: “E no Rio ha tudo isso. Ha tradição de violino, de violoncelo, de canto...”.<sup>423</sup> O autor implora por uma proteção à música sinfônica como única opção de São Paulo se ver livre de um pianismo sufocante. Mario, na revista *Klaxon* nº 2, faz uma análise crítica de Guiomar Novaes, como intérprete da música contemporânea. Em 1922, percebemos as primeiras preocupações com a relação do intérprete moderno com a obra moderna.

Em primeiro lugar: não é necessário provar a decisiva simpatia que ela (Guiomar Novaes) dedica aos compositores românticos. Chopin, Schumann e Liszt formam o núcleo dos seus programas. Inda mais: nestes músicos a grande intérprete sente-se á vontade. E' sempre maravilhosa, sempre perfeita. Já o mesmo não se dá quando executa clássicos ou modernos. Falo dos que são **espiritualmente** modernos. Sem dúvida nestes Guiomar Novaes é sempre interessante. Por mais que uma interpretação sua contraste com o espírito dum autor ou dum trecho, ela interessa sempre, atrai e encanta. Mas não comove nem entusiasmo como quando executa a Barcarola ou a Dansa dos Duendes. (...) Entre o misticismo do abade Liszt e o misticismo de Franck ha uma distinção cabal que explica perfeitamente o romantismo da nossa grande artista. Liszt é um religioso dos sentidos. Franck, um católico intelectual. Liszt sofre e resa. Franck pensa e prega. (...) E, embora admirável num estudo de Scriabine, embora atraente numa fuga de Bach, é sempre em Schumann, Liszt e especialmente Chopin que atinge sua maior força de expressão. Foi por isso que, antes de mais pormenorizadamente estudá-la como intérprete e virtuose (o que farei num segundo artigo) insisti em proclamar a senhorinha Guiomar Novaes uma pianista romântica.<sup>424</sup>

<sup>422</sup> Klaxon, mensário de arte moderna, nº 1, maio de 1922, São Paulo, p.8.

<sup>423</sup> Klaxon, mensário de arte moderna, nº 1, maio de 1922, São Paulo, p.8.

<sup>424</sup> ANDRADE, Mario. Klaxon 2, junho de 1922. São Paulo.

Segundo Heitor, todos os compositores brasileiros do começo do século XX compuseram para piano, ou mesmo cultivaram a música para piano. Em alguns deles a produção pianística revela importância significativa, no entanto, na Semana de Arte Moderna esse traço não aparece, deixando a cargo quase que exclusivamente de Villa Lobos representar aquilo que teríamos de moderno ou de brasileiro para os modernistas. Teríamos ainda Mignone, que era um excelente pianista, Lorenzo Fernandez, com obra menos expressiva, Camargo Guarnieri e outros compositores.<sup>425</sup> Entendemos que o espaço da Semana de Arte Moderna foi usado, no que se refere à interpretação pianística, com exceção de Villa Lobos, como um concerto de piano como outro em qualquer contexto, e não como uma mostra da música brasileira para piano, principalmente quanto ao repertório executado por Guiomar Novaes. É relevante a reação de Guiomar Novaes quanto à orientação irreverente do movimento, quando se manifesta publicamente:

Em virtude do caráter bastante exclusivista e intolerante que assumiu a primeira festa da arte moderna, realizada na noite de 13 do corrente, no Teatro Municipal, em relação às demais escolas de música, das quais sou intérprete e admiradora, não posso deixar de declarar aqui o meu desacordo com esse modo de pensar. Senti-me sinceramente contristada com a pública exibição de peças satíricas à música de Chopin. Admiro e respeito todas as grandes manifestações de arte, independente das escolas a que elas se filiem, e foi de acordo com esse meu modo de pensar que, acedendo ao convite que me foi feito, tomei parte num dos festivais de Arte Moderna.<sup>426</sup>

Wisnik conclui que “os intérpretes participantes da Semana deram sua contribuição musical ao movimento (assinalada em seu brilhantismo pela crônica jornalística de maneira geral), sem participar no entanto, da defesa polêmica do programa modernista”.<sup>427</sup> Fica claro para nós que, de maneira geral, as músicas modernas estão ainda nas partituras e no ouvido de seus criadores no Brasil dos anos 1920. Poderíamos concluir que não há uma cota mínima de legitimidade ou entendimento do discurso musical que se faz entre compositor/intérprete. Segundo Wisnik “o Romantismo tende a ver na música a arte privilegiada, na qual os sentimentos

---

<sup>425</sup> HEITOR, Luiz. 1956, p.226.

<sup>426</sup> “Semana de Arte Moderna” (Artes e artistas), O Estado de São Paulo, 15 de fevereiro de 1922. In: Wisnik (1983), p.77.

<sup>427</sup> WISNIK. 1983.

encontram a via mais adequada à sua expressão”<sup>428</sup>. Ela é frequentemente concebida como a linguagem original, a linguagem primeira, a forma de expressão mais “natural” entre todas, oferecendo-se como o canal próprio para a espontânea expansão da sensibilidade.

Essa concepção de música implica numa hierarquia: a música é a arte superior, é a linguagem natural, a linguagem dos sentimentos, e infunde a uma determinada visão do país um caráter natural e mágico. Ou seja: é o estágio acabado da conversão de uma visão de classe, histórica e cultural, em uma visão “natural”. Como diz Coelho Neto: “não (...) o símbolo de um regime, mas a voz da Nação que (...) vai seguindo vitoriosa para o futuro (...).”<sup>429</sup>

Tais concepções são encontradas entre autoridades musicais da primeira metade do século XX, em Belo Horizonte, e divulgadas nas poucas revistas e demais órgãos de imprensa nos quais circulavam notícias e matérias musicais.

#### A música

Nada mais afastado da inteligência do que a música. O seu domínio é o da emoção pura. O sentimento é o seu mundo. Nasce como fermentação do substrato da alma, das regiões profundas do inconsciente, em que o homem carrega o legado de sua experiência milenar. E é ao que existe de mais íntimo e de mais simples no nosso coração que se dirige. Na poesia, na pintura, na escultura, não podendo usar a sua própria linguagem, o inconsciente utiliza o simbolismo para comunicar-se com os homens. Aqui, as palavras, as linhas, as cores e os volumes não valem pelos mesmos, mas pelas imagens que acordam nos recessos da nossa alma. Já na música, essa comunhão se faz mais diretamente no meio de uma linguagem cuja essência a nossa razão ainda não pode alcançar.<sup>430</sup>

O movimento modernista, na primeira metade do século XX, tem ressonância em Belo Horizonte, na literatura, com Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Emílio Moura e João Alphonsus. Entre os músicos que atuavam em Belo Horizonte, encontramos o violinista George Marinuzzi, participante dos concertos da Semana de Arte Moderna. Faltava em todo o país, e não somente em Belo Horizonte, uma escola de composição, instância musical em que se suscitaria algum diálogo estético a partir das propostas dos modernistas. Como resposta ao início desse movimento, novos concertos foram realizados com seus organizadores cientes da necessidade de afinação, criação/interpretação.

<sup>428</sup> Idem: p. 26.

<sup>429</sup> Idem: p.26/27.

<sup>430</sup> BRANT, Celso, Revista *Acaiaca*, junho de 1949.

## Música Viva



Professor Koellreutter<sup>431</sup>

Em 38, na Pinguim, loja de música na rua do Ouvidor, no Rio, reunia-me com interessados: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Egydio de Castro e Silva, Brasília Itiberê, Luis Cosme, Otávio Bevilacqua. E aí vieram Aldo Parizot, Oriano de Almeida e meus alunos Cláudio Santoro, Edino Krieger, Guerra Peixe, Geni Marcondes, Eunice Katunda. Foi um movimento de compromisso com o desconhecido, o contemporâneo e a renovação. Villa-Lobos era o presidente de honra. A pauta era educação, criação, conferências, concertos, programas de rádio, edições. Em 39, houve o Primeiro Concerto Música Viva e, em maio de 40, lançamos a primeira revista "Música Viva". No "Primeiro Manifesto", de 1º de maio de 44, afirmamos que "a obra musical é a mais elevada organização de pensamentos e sentimentos humanos da vida" e a "música é expressão do tempo, novo estado de inteligência". O "Manifesto 1946" é a "Declaração de Princípios": a música como traço de cultura, sociedade e época, reafirmando a necessidade de se educar para o novo e criar a postura revolucionária essencial. O nome vem da revista que Scherchen editava na Suíça, e a forma inspirava-se na Sociedade para Apresentações Musicais Privadas ("Verein für Musikalische Privat-Aufführungen"), que Schoenberg, Berg e Webern regeram de 1917 a 1921.<sup>432</sup>

Segundo Kater<sup>433</sup>, o movimento Música Viva foi criado por H. J. Koellreutter, recém chegado ao Brasil, entre 1938 e 1939, com a participação de vários músicos do Rio de Janeiro e se firmava em três pilares: formação, criação e divulgação. Segundo o autor, embora as participações tenham se modificado quanto à contribuição e entre os próprios participantes, dois nomes se destacaram: Egydio de Castro e Silva e Luiz Heitor Corrêa de Oliveira.

Entre o nacionalismo musical que se desenvolveu desde o final do século XIX e o universalismo proposto pelo movimento "Música viva" existia um mundo alheio às discussões conceituais e filosóficas.<sup>434</sup>

<sup>431</sup> Cleo Velleda/Folha Imagem. *In*: Folhamais! 07/11/1999.

<sup>432</sup> ADRIANO e VOROBOW, 1999. Entrevista com o professor Koellreutter, em *Folha mais de 07/11/99*. Trata-se da resposta do professor à pergunta (Folha): – *O que foi o grupo e o movimento Música Viva?*

<sup>433</sup> KATER. 1994, p.60.

<sup>434</sup> BUSCACIO, Cesar Maia. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lang e Camargo Guarnieri, 1934-1956*, 2010.

Percebemos que Belo Horizonte se encontrava nesse lugar, alheio aos movimentos musicais que aconteciam no Brasil e no mundo, referidos por Buscacio. Até então, em Belo Horizonte, assistia-se a movimentos e instituições que se apropriavam de parte da vida musical – ou do ensino, ou da produção de concertos e divulgação de maneira geral, ou ainda da elaboração e discussão de concepções estéticas. As discussões conceituais e filosóficas não tocaram nossos músicos, críticos e produtores musicais.

Segundo Kater<sup>435</sup>, a grande contribuição do movimento Música Viva se concentra no trabalho de “instalação da segunda fase da modernidade musical brasileira”. Vamos nos ater um pouco mais a esse grupo, uma vez que entendemos que a mescla de originalidade e intensidade na produção da proposta foi capaz de alterar o panorama da vida musical no Brasil. Quando dizemos “no Brasil”, pela primeira vez podemos incluir Belo Horizonte em um movimento de autonomia e criação musical, dando prazos mais largos dos que os que ocorreram nas outras cidades – Rio de Janeiro e São Paulo –, uma vez que em Belo Horizonte teve-se de começar pela criação de uma escola de composição. É importante perceber que nesses prazos mais largos do mesmo movimento encontramos o trabalho incansável do professor Koellreutter.

Lembramos que a situação no Rio de Janeiro, aos olhos de Luciano Gallet, por volta do começo dos anos 1930, era desesperadora para os músicos. Gallet revelava a ausência de organizações sociais em torno da música. Faltava, segundo o compositor, uma Sociedade de Música, uma Sociedade de Música de Câmara, uma Sociedade de Coral, uma Sociedade de Compositores Brasileiros, uma Sociedade Sinfônica realmente atuante, um Teatro de Ópera ou de Opereta, conferências sobre música e mais, até os críticos de música avaliavam o cenário como desolador.

Entendemos que o movimento Música Viva possibilitou discussões em torno da criação musical, com reações favoráveis e contrárias, o que acreditamos gerar uma vida musical mais interessante e ativa. O movimento Musica Viva alterou o cenário musical brasileiro, com a sensibilidade de ampliar a discussão e dar voz a novos centros produtores de conhecimento, principalmente no trabalho individual, que se funde à vida do professor Koellreutter, dedicada à educação e abertura de espaços para uma nova música.

---

<sup>435</sup> KATER. 1994, p.60.

O primeiro Manifesto do movimento Música Viva, datado de 1º de maio de 1944 e assinado por Aldo Parisot, Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Egydio de Castro e Silva, João Bretinger, Mirella Vita, Oriano de Almeida e Koellreutter, afirma:

Manifesto:

O *Grupo Música Viva* surge como uma porta que se abre à produção musical contemporânea, participando ativamente da evolução do espírito.

A obra musical, como a mais elevada organização do pensamento e sentimentos humanos, como a mais grandiosa encarnação da vida, está em primeiro plano do trabalho artístico do *Grupo Música Viva*.

*Música Viva*, divulgando, por meio de concertos, irradiações, conferências e edições a criação musical moderna de todas as tendências, em especial do continente americano, pretende mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência.

A revolução espiritual, que o mundo atualmente atravessa, não deixará de influenciar a produção contemporânea. Essa transformação radical que se faz notar também nos meios sonoros, é a causa da incompreensão momentânea frente à música nova.

Idéias, porém, são mais fortes do que preconceitos!

Assim o *Grupo Música Viva* lutará pelas idéias de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro.<sup>436</sup>

Ao chegar no Brasil em 1937, Koellreutter encontrou uma vida musical concentrada nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, cidades onde morou, porém, foi um músico viajante, uma vez que tocou e dedicou-se ao ensino de música em várias cidades brasileiras. Destacamos o trabalho de Koellreutter realizado em Salvador, Bahia, onde fundou e dirigiu os Seminários de Música,<sup>437</sup> de 1954 a 1962, onde alguns músicos mineiros se formaram e trouxeram para Belo Horizonte certa inquietação musical muito bem vinda em terra de *pianolatria*. Essa escola se tornou referência para todo o Brasil desde a sua criação e é lembrada por aqueles que passaram por lá com muito respeito.

Segundo Kater,<sup>438</sup> o movimento Música Viva pode ser entendido em diversos momentos. Até 1963, data do Manifesto da Música Nova, assinado por oito músicos, encontramos um compromisso total com o mundo contemporâneo.

Reafirma-se neste documento alguns dos princípios do movimento, com ênfase na criação moderna, compromisso com a contemporaneidade, música como arte coletiva e refutação do “mito da personalidade”, importância da educação musical, da contribuição de outras áreas do saber, dos meios de

<sup>436</sup> KATER, 2009, p.54.

<sup>437</sup> Posteriormente se transformam em Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBa).

<sup>438</sup> KATER, 2009, p.351.

informação, da comunicação, internacionalização da cultura e uma nova postura e tomada de posição frente à realidade.<sup>439</sup>

O movimento Música Viva estabelece inúmeras metas, alcançadas por meio de diversificadas frentes de atuação, uma delas, com foco bem aguçado, era o ensino de música, o que gerou uma alteração efetiva no ambiente musical brasileiro.

Entendemos que esse movimento, a partir dos anos 1940, era constituído por músicos que pretendiam tomar posse do movimento musical erudito e contemporâneo no Brasil, principalmente por parte dos compositores. Tratava-se de um número pequeno de participantes com grande reflexão e estudo em música em um país quase desconhecido nas suas proporções físicas e culturais, nas quais uma coisa era certa, não existia abertura para a música moderna. Não imaginavam, os professores dos conservatórios, os diretores das sociedades musicais, os donos das gravadoras e das rádios, a força da criação e do criador. Cada região se envolveu de acordo com seus artistas organizados em novos grupos, e a música contemporânea conheceu, aos poucos, novos espaços, na voz dos seus compositores e intérpretes. Poderíamos dizer que a forte ligação proposta pelo movimento – música, compositor, intérprete e pedagogia – abriu novas perspectivas de circulação e de consumo de uma nova estética musical – uma construção a partir da consciência, do estudo e da análise da música e do novo “campo musical” que se abriu.

Entendemos que uma nova pedagogia começou a ser desenvolvida em Belo Horizonte por um grupo muito restrito, simultaneamente à nova função social da linguagem musical contemporânea; é a esse momento que D. Clara, em entrevista, refere-se, quando menciona seu trabalho com Susy Botelho, na UMA, no grupo de músicos envolvidos na criação da Fundação de Educação Artística e na produção dos Festivais de Inverno de Ouro Preto. Tratava-se de muito estudo, de novas referências de formação de intérpretes e do começo de uma escola de composição.

Em contrapartida ao trabalho de reduzido número de músicos representantes de uma nova escola, a imprensa que divulgava ao mesmo tempo filtrava o que lhes convinha ou o que esteticamente não lhes agradava. Percebemos que em Belo Horizonte os anos 1940 e 1950 havia poucos nomes que centralizavam o movimento da música erudita e que também escreviam nas revistas de cultura da época. Sendo assim, além de produzirem a música, em sociedades como a Cultura Artística, Sociedade de Concertos Sinfônicos e Sociedade de Coral de Belo Horizonte, divulgavam críticas na imprensa

---

<sup>439</sup> KATER, 2009, p.350.

gerando um movimento fechado em seus conceitos de arte, cultura e música. É o que acontece na matéria “O fracasso da Música Modernista”, em que o redator se refere à arte com um único significado – intuição: “arte é intuição”. E mais: o erro dos modernistas está em “pretenderem erguer obras de arte nos domínios da inteligência quando, sabidamente, o seu mundo é o da intuição”.<sup>440</sup>

Foi exatamente esse fundamento romântico da música que o movimento Música Viva combateu. Destacamos que o fundamento romântico é importante para entendimento da música romântica. A partir de novos fundamentos, que firmavam as bases do movimento Música Viva, novas escolas puderam ser aspiradas e concretizadas com novos paradigmas de criação, interpretação, ensino e aprendizagem de música. Atravessando fases diferentes nas duas décadas de envolvimento com os compromissos firmados desde a sua concepção, e participando da revolução tecnológica, com programas de rádio e cuidando do mercado editorial, o movimento Música Viva se expandiu em todo o país.

Em 1963, o Manifesto Música Nova reafirma alguns princípios do movimento de praticamente duas décadas. Destacamos um dos seus parágrafos, onde encontramos a definição de uma nova função social do ensino e aprendizagem da música. “Educação musical: colocação do estudante no atual estágio da linguagem musical; liquidação dos processos prelecionais e levantamento dos métodos científicos da pedagogia e da didática: educação não como transmissão de conhecimentos mas como integração na pesquisa”.<sup>441</sup>

---

<sup>440</sup> BRANT, Celso. Revista *Acaiaca*, setembro de 1949.

<sup>441</sup> KATER. 2009, p.352.



## Capítulo III

### Escolas de Música em Belo Horizonte

No período de tempo estudado pela presente pesquisa encontramos três escolas de música que tiveram o ensino de piano em seus currículos: A Escola Livre de Música, o Conservatório Mineiro de Música e a Universidade Mineira de Arte. Estudamos cada uma delas com seus professores, diretores e disciplinas como forma de entendermos como se formava um músico em instituições de ensino de música em Belo Horizonte. Foi nosso interesse reconhecer tais instituições e conhecer como e quem fazia música dentro dessas escolas.

Estudamos da Escola Livre de Música com especial interesse por ser o primeiro espaço “livre” para a música no começo do século XX em Belo Horizonte. No estudo da história da Escola Livre de Música utilizamos, como fonte central, o seu Livro de Atas, aberto em 24 de novembro de 1901.

Buscamos também a literatura, jornais, revistas e manuscritos do maestro Flores. Entendemos que a Escola Livre de Música foi silenciada, assim todos os seus documentos viveram esse mesmo silêncio. Pouco se escreveu, infelizmente, sobre essa instituição, portanto, em concordância com Le Goff, trata-se de “uma montagem, consciente ou inconsciente, da história da época, da sociedade que o produziu, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio!”<sup>442</sup>

Para estudarmos o Conservatório Mineiro de Música, utilizamos as seguintes fontes: livro de matrículas da instituição (de 1943 a 1961), acervo da professora Sandra

---

<sup>442</sup> LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Editora Unicamp, 1994, p.103.

Loureiro Reis, acervo da família Lambert, relatos de entrevistas, notícias e artigos de revistas e jornais da época, programas de concertos, fotos e reportagens.

A Universidade Mineira de Arte foi estudada com base em seu arquivo, que contém livros de atas, relatos de entrevistas, artigos de jornais, fotos e programas de concertos. Todos esses documentos ficam guardados em uma pequena sala onde pude escolher quais livros e pastas continham material de interesse para nossa pesquisa. Também, na sala da diretoria, tivemos acesso a um armário com outras pastas, catalogadas por datas e que foram escolhidas por nós e devidamente fotografadas. Como o período estudado na presente pesquisa se encerra em 1963, pegamos o início dessa escola e o começo de sua organização institucional.

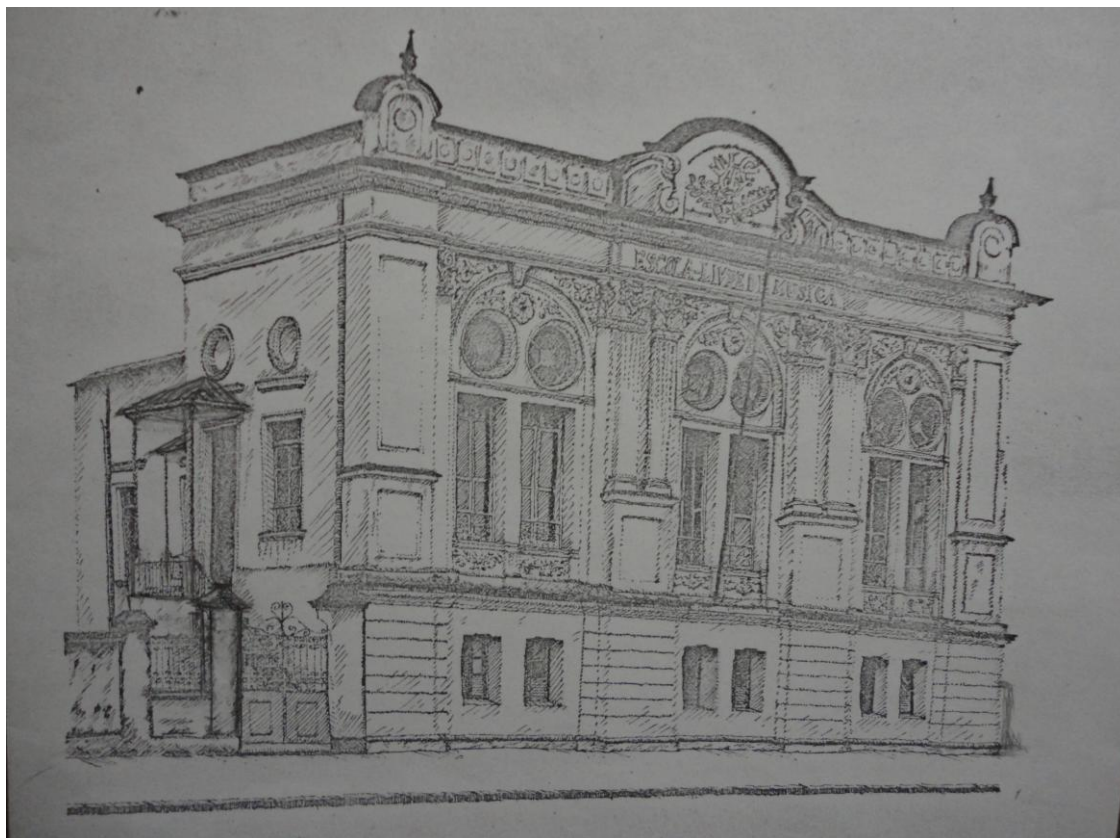
## Escola Livre de Música

Num palacete próximo da pensão, uma castelã entreteve também os sonhos do visionário. Era neta de falecido prócer, figurão do princípio do século. O distante mundo dos patriarcas da Republica, eu só o concebia como matéria morta, nas amarelecidas páginas de compêndios. Surpreendeu-me vê-lo, de súbito, vinculado ao presente, de forma palpável, através daquela coisa viva, aquele soberbo produto que punha a pensão toda em alvoroço, quando, com as tranças negligentemente atiradas sobre o colo, ia a caminho da aula de música, num passo que a mim, analista compulsório de *Os Lusíadas*, lembrava o de Vênus, a avançar para Júpiter e implorar-lhe proteção para os portugueses, contra as ciladas de Baco: “Andando, as lácteas tetas lhe tremiam”...

Meus suspiros esqueciam Priscila, traíam as donzelas Albornoz e seguiam a nova diva Rua Timbiras abaixo, dobrando pela Rua Sergipe, depois pela Guajajaras, para, enfim, entrarem na Avenida e se perderem dentro da escola do Maestro Flores, cujo interior eu tanto gostaria de conhecer, por causa das náiades e sílfides que ali deslizavam entre **violinos e violões**. A Vênus do Palacete nunca percebeu, creio, esse pobre amor que se estendia a seus pés, como um tapete se oferecendo a ser pisado.<sup>443</sup>

---

<sup>443</sup> ANJOS, Cyro dos. *A menina do sobrado*, p.243. O destaque para violinos e violões dado por mim no texto, vem do desejo de afinar os ouvidos do leitor para os sons que povoavam a imaginação sonora de ANJOS.



Reprodução feita de cópia de desenho original.<sup>444</sup>

A Escola Livre de Música (ELM), idealizada, criada e dirigida, de 1901 a 1923, pelo maestro Francisco José Flores, foi a primeira escola de música de Belo Horizonte. Essa instituição foi responsável pela formação organizada e estruturada da primeira geração de músicos da capital. Seu prédio, localizado na Avenida Afonso Pena nº 1577, era ao lado de onde foi construído, mais tarde, o Conservatório Mineiro de Música, e que ocupou parte considerável de seu terreno inicial entregue à prefeitura como pagamento de uma multa.<sup>445</sup>

Por proposta do Snr Ramos de Lima e de acordo com as disposições dos Estatutos, foi eleito Director da Escola o Snr Francisco José Flores. Com poderes conferidos pelos membros presentes à reunião, as primeiras nomeações de professores serão feitas pelo Director, independentes das formalidades exigidas pelos Estatutos, uma vez que ainda não existe a Congregação da Escola.<sup>446</sup>

<sup>444</sup> A cópia do desenho leva a assinatura de Graziela Selmi Falci /79. Acervo particular da Família Flores

<sup>445</sup> Este assunto será tratado pouco a frente.

<sup>446</sup> Ata da 2ª reunião para aprovação da redacção final dos Estatutos da Escola Livre de Musica de Bello Horizonte - 1º dia do mez de Dezembro de 1901 – Acervo Família Flores.

Em 1901 o maestro Francisco José Flores, recém chegado a Belo Horizonte, vindo do Rio de Janeiro com a esposa, Ana Carlota Gérin Flores, os filhos e o sonho de construir a vida junto de uma nova capital, fundou a ELM<sup>447</sup>. Localizada provisoriamente, na Avenida Paraopeba, hoje Avenida Augusto de Lima, reunia sob a direção do maestro um grupo de músicos e intelectuais que se envolviam com a música e a educação musical na cidade. A ELM começou a funcionar em 9 de janeiro de 1902, com três alunos.

De acordo com as atas da escola, no corpo docente da ELM havia alguns moradores ilustres de Belo Horizonte e, à medida que novos músicos e intelectuais vão se estabelecendo na cidade, seus nomes passam a fazer parte da congregação da escola, “espaço” muito atuante em que os problemas eram discutidos. Esses músicos e intelectuais constituíam as bancas de provas e o quadro de professores e sugeriam e decidiam sobre as ações musicais da escola. Encontramos entre os professores e membros da congregação: José Ramos de Lima<sup>448</sup> e Branca Carvalho Vasconcelos<sup>449</sup> (violino para rapazes e moças, respectivamente), Alfredo Furst<sup>450</sup> (piano), José

---

<sup>447</sup> Ata da 1ª reunião para a fundação da Escola Livre de Musica de Bello Horizonte.

Aos 24 dias do mez de Novembro de 1901, a 1 hora da tarde, em casa do professor José Nicodemos, à rua Claudio Manoel, a convite do professor Francisco José Flores, compareceram os seguintes senhores professores: - José Nicodemos, José Ramos de Lima, Francisco José Flores, Alfredo Furst e Vicente Ferreira do Espírito Santo. Deixaram de comparecer, justificando as suas faltas, os senhores Dr. Ismael Franzen, Francisco Fonseca, José Felicissimo e Octavio Barreto, que também haviam sido convidados. Pelo senhor Flores foi mostrada e lida uma carta do Snr Francisco Moreira dando os motivos pelos quais justificava o seu não comparecimento. Acclamado presidente da reunião o Snr Flores, assumiu a presidência e convidou para secretário o Snr Ramos de Lima. Pelo presidente foram expostos os fins da presente reunião e consultados os presentes sobre a conveniência e utilidade da fundação de uma Escola Livre de Musica em Bello Horizonte, modelada pelas melhores da república, foi a idéia recebida afirmativamente e com geral aprovação. Em seguida foi apresentado pelo presidente o projecto de Estatutos, o qual foi lido e discutido. Após algumas emendas apresentadas pelos Snrs Furst, Ramos de Lima e Nicodemos, foi o mesmo aprovado. Às 4 horas da tarde levantou-se a sessão e foi convocada para o dia 1º de Dezembro nova reunião para aprovação da redação final dos Estatutos.

O presidente – Francisco José Flores

José Nicodemos da Silva

Vicente Ferreira do Espírito Santo

Alfredo Furst

O secretário – José Ramos de Lima.

<sup>448</sup> Nasceu em Itajubá em 1866 tendo grande atuação na vida musical mineira como compositor, regente, cronista musical e professor de música. Foi funcionário da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Em 1901, José Ramos de Lima musicou a primeira revista de costumes locais, representada em Belo Horizonte e escrita por Artur Lobo. <<http://musicacolonialbrasileira.blogspot.com>>. Acesso em 25 de outubro de 2010 e acervo da Família Flores.

<sup>449</sup> Veja nota de rodapé nº 187.

<sup>450</sup> Procurei alguma referência deste músico com a pianista Patrícia Furst que, por sua vez buscou referências na sua família. Segundo a pianista, não se trata de parente direto, como avô ou tio. “*Meu primo disse que há mais de uma família Furst, em Itabirito, no Rio também. Infelizmente, não consegui mais do que isto, mas vou continuar atenta.*”

Felicíssimo de Paula Xavier (clarinete), José Nicodemos da Silva<sup>451</sup> (solfejo secundário), Vicente Felicissimo do Espírito Santo (canto coral), Dr. Ismael Franzem de Lima<sup>452</sup> (história e estética da música), Dr. Antonio de Prado Lopes (aritmética), Dr. Leon Renault (português e francês), Dr. Boaventura Costa (italiano), maestro Francisco Flores (teoria, solfejo, harmonia e contraponto), Esther Franzen de Lima<sup>453</sup> (canto coral e canto solo feminino), Flausino Rodrigues do Valle<sup>454</sup> (violino), Pedro de Castro<sup>455</sup> (piano). A diretoria da escola era composta por: maestro Flores, diretor; José Nicodemos da Silva, vice-diretor; José Ramos de Lima, secretário; Vicente Ferreira do Espírito Santo e o Sr. Capitão Francisco Pinheiro, tesoureiros; e Anna Carlota Gérin Flores, inspetora interina.

As notas das provas dos alunos eram dadas por meio de números e conceitos como: distinção com louvor grau 15; distinção 15 e 14; plenamente grau 13, 12, 11, 10, 9 e 8; e semiplenamente 6 e 7. Nos registros da ELM, os primeiros exames (datados de 7/12/1902), realizados por banca examinadora, tiveram a presença registrada, de oito alunos: Andréa Ferranh, Honorina Flores, Amneris Flores, Carmen Barroso, Francisco do Nascimento, Rogério Flores, Alfredo Peccioli, Petrino Alves Pereira. Todos foram aprovados pela banca nas disciplinas: Teoria e Solfejo<sup>456</sup>. Essa foi a primeira turma de alunos da ELM. O currículo, que não aparece explícito em nenhuma ata pode ser esboçado, ao se acompanhar o percurso de duas de suas alunas, que fizeram parte da primeira turma. Inferimos, assim, o currículo da formação musical proposto pela escola, sujeito a algumas possíveis variações: primeiro ano – rudimentos e solfejo; segundo ano

---

<sup>451</sup> Natural de Sabará, onde iniciou seus estudos musicais, desenvolveu intensa atividade musical como regente, violoncelista, compositor e professor. Lecionou no Gymnasio de Barbacena e na Escola Normal de Ouro Preto. Em 1872, foi nomeado regente da Banda Musical do Corpo Policial. Em Belo Horizonte, assumiu a direção musical da Banda Musical do 1º Batalhão da Brigada Policial. Criou o Coral e a Orquestra Padre João de Deus, participando de importantes eventos religiosos e culturais da nova capital. <http://musicacolonialbrasileira.blogspot.com> - acesso em 25 de outubro de 2010.

<sup>452</sup> Ismael Franzen de Lima foi um dos literatas da Sociedade Literária “Jardineiros do Ideal” do Clube Violetas, primeira associação artística da capital, onde nasceram nossas atividades literárias. Seu nome está presente nos concertos e atividades culturais da época. Dirigiu a revista de jurisprudência, *O Fórum*.

<sup>453</sup> Esther Franzen de Lima era esposa de Ismael Franzen de Lima e sabemos que era cantora e tinha uma voz muito bonita.

<sup>454</sup> Compositor e violinista mineiro, nasceu em Barbacena no dia 6 de janeiro de 1894. Viveu em Belo Horizonte desde os 18 anos de idade até sua morte em 1954. Foi considerado por Villa-Lobos o “*Paganini brasileiro*”. Atuava também como advogado, jornalista, professor de História da Música, poeta e escritor. Colaborava com vários jornais do país como cronista musical, publicou poesia, obras teóricas sobre música e debates sobre questões brasileiras. In: <http://flausinovale.blogspot.com> Acesso em: 18/12/2011.

<sup>455</sup> Referência na p. 193 e foto na p.186.

<sup>456</sup> Livro de Atas da Escola Livre de Música. Acta da 8ª reunião da congregação da Escola Livre de Musica de Minas, effectuada aos 7 dias do mez de Dezembro de 1902, em o edificio da Escola, à avenida Paraopeba.

– solfejo secundário; terceiro ano – canto coral e instrumentos (piano, violino, violoncelo, flauta, clarinete, contrabaixo e saxofone, que entram no currículo a partir do terceiro ano); quarto ano – canto coral superior. Destacamos que, além do piano, violino e violoncelo, os outros instrumentos são característicos de nossa tradição de bandas. Fora o curso regular de formação musical a ELM oferecia: caligrafia e curso noturno de primeiras letras para operários.

Com um terreno doado pela prefeitura de Belo Horizonte, um empréstimo público de RS. 5\$000<sup>457</sup> e a extrema dedicação do maestro Flores, o prédio da ELM na Avenida Afonso Pena 1577 foi construído. Para tanto, todos os professores participavam de concertos regulares e populares, quermesses e produções que visavam constituir um fundo para a construção do novo prédio da ELM. Não havia comemoração cívica ou religiosa, congressos ou reuniões que escapassem a uma comemoração na escola. A pedra fundamental do edifício foi lançada no dia 3 de maio de 1905 e tocaram na cerimônia as bandas de música do Primeiro e Segundo Batalhão de Polícia, a Lira Mineira da Escola Livre de Música e de São José, as quais executaram o *Hino da República*, sob a regência do maestro José Nicodemos.

Percebemos que muitos alunos são irmãos, começando pelos Flores que encontramos: Honorina, Amneris, Henrique, Rogério, Yvone, Altino, Cezar, Nair, Sylvia, Cecy, Syrene, Célia. Assim como os Flores, outras famílias têm mais filhos estudando na Escola: encontramos dois irmãos da família Lodi, outros como Alves Pereira, Gomes Pereira, Vaz de Mello, Miranda Michaeli, Gomes de Souza etc. O fato de todos os filhos do maestro Flores estudarem na escola provavelmente o tenha tornado um crítico mais atento e próximo do currículo e do processo de estudo dos alunos. Segundo sua neta, ele ouvia ou mesmo vigiava todos os filhos estudando, por trabalhar embaixo da sala principal – como um porão – da escola e por ser extremamente exigente “batia com um cabo de vassoura no teto da sua sala de estudos e chão da sala principal onde os filhos estudavam e, quando erravam, impunha a repetição de todo o estudo”. O maestro estava atento às mudanças ocorridas no cenário musical do Rio de Janeiro, tanto que na quadragésima ata, de 28 de dezembro de 1913, ele sugere mudanças no trabalho organizado pela escola, inspirado nas últimas notícias do Instituto Nacional de Música.

---

<sup>457</sup> Em anexo, cópia da nota de empréstimo.

Adaptar nos diversos cursos da Escola as mesmas disposições do regulamento do Instituto Nacional de Musica, no que concerne ao tempo de estudo, isto é, no que diz respeito a subdivisão dos períodos e das épocas, ficando assim alteradas as actuaes disposições da secção instrumental (cap.II) dos estatutos.<sup>458</sup>

Em setembro de 1906, celebrando a posse do Presidente João Pinheiro, a ELM realizou, no edifício da escola que estava ainda por terminar, um concerto de alunos, ao qual todas as autoridades da cidade estiveram presentes, inclusive o presidente. Segue o programa do concerto:

1. R. Wagner – Os maestros cantores – coral a 4 vozes.
  2. B. Fauconier – Vision – Quinteto – Pelas meninas Adília Amador, Ana Fulgêncio, Amneris Flores, Honorina Flores e Nair Flores.
  3. G. Ludovic – Rêve d'un ange – Piano – Ana Fulgêncio.
  4. L. Beethoven – Souvenir a Elise – Piano – Amneris Flores.
  5. A. Durand – Chacona – violino – Adélia Amador.
  6. L. Ganne – Invocation – Trompa – Altino Flores.
  7. A. Bloch – Au matin rose – Violoncelo – Honorina Flores.
  8. B. Fauconier – Reverie – Quinteto.
  9. G. Rossini – La charité – coro a 3 vozes brancas com solo.
- A segunda parte do programa foi uma conferência do Dr. Leon Renault<sup>459</sup>.

Destacamos a variedade de instrumentos e grupos vocais que se apresentaram no concerto em homenagem ao presidente. Há, ainda, uma reportagem de jornal que se refere a alguns dos músicos como ainda muito crianças, os alunos da ELM.

Segundo Celso Brant, o maestro Flores foi o primeiro músico a lutar por um espaço de educação musical em Belo Horizonte. “Não obstante o descaso do governo, por esse estabelecimento que viveu graças ao sacrifício do maestro Francisco Flores, a Escola Livre de Música foi um marco decisivo na nossa educação musical.” Além da sala de aula e do estudo que envolvia muita disciplina, o professor de música deveria fazer audições de alunos e concertos em homenagem aos dirigentes do estado.

Os primeiros alunos da escola passam a constituir o corpo docente a partir de 1911, quando Honorina Flores passa a fazer parte de banca de exames. Amneris Flores também aparece na 37ª ata, em 1912, como secretaria, e na 44ª ata dos exames realizados no dia 12 de dezembro de 1914 é incluída na banca de examinadores.

Nada mais houve, de tudo lavrando eu, secretario ad-hoc abaixo assignado a presente acta, que também vae assignada pelos membros da banca examinadora. Bello Horizonte, 30 de dezembro de 1911.

<sup>458</sup> Livro de Atas da Escola Livre de Música. Acta da sessão extraordinária da congregação. 28 de Dezembro de 1913, 40ª Ata.

<sup>459</sup> Acervo da Família Flores.

Cesário Pedrosa de Santa Anna  
 Honorina Flores  
 Francisco José Flores  
 O secretario, Otavio Marra<sup>460</sup>

A Escola Livre de Música funcionou até 1923, quando uma multa por obras inacabadas – falta de jardins – foi aplicada pela prefeitura de Belo Horizonte. A Escola perdeu grande parte de seu terreno como forma de pagamento da multa e não conseguiu mais se manter.

Acta da Reunião especial da Congregação da Escola Livre de Música de Bello Horizonte. Aos quinze dias do mez de novembro do anno de mil novecentos e vinte e tres, no predio nº 1577 da avenida Affonso Penna, em Bello Horizonte, onde funciona a Escola Livre de Música, reuniram-se os Snrs: Francisco José flores (diretor), Henrique Passos (secretario), Eugênio Guadagnin (pelo Sr. Arthur Sardinha) Dr. Boaventura Rodrigues da Costa, Dr. José Antonio da Costa Junior, (pelo Sr. Dr. Antonio do Prado Lopes Pereira), Sr<sup>a</sup> Esther Franzen de Lima, Targino da Matta, Flausino Rodrigues Valle, Pedro de Castro, Emilio Felix (pelo Sr. Ismael Franzen) e d. Branca de Carvalho Vasconcellos, (faltando apenas, por motivos imperiosos, o Sr. Dr. Leon Renault para que se achasse completa a Congregação da Escola) para o fim de serem tomadas medidas attinentes a salvar os compromissos da mesma. Aberta a sessão o Sr. Presidente Francisco José Flores expoz a situação afflictiva do estabelecimento e declinando a Presidência da Congregação, propoz fosse eleito um novo Presidente que gerisse novamente os trabalhos da sessão, visto elle se achar com pouca aptidão e energia para resolver problema tão serio para a vida do estabelecimento. Os membros da Congregação, desse modo, aclamaram o Sr. Dr. Boaventura Rodrigues da Costa, Presidente da Assembléa, no sentido de agir como melhor lhe parecesse, para o que a Congregação lhe delegou amplos poderes. O Sr. Dr. Rodrigues da Costa, então empossado do cargo e Presidente, propoz que cada membro da Congregação sugerisse idéas no sentido de se chegar a uma solução satisfactoria di assumpto. Logo depois dessa medida o Sr. Emilio Felix, representando o Sr. Dr. Ismael Franzen, propoz o seguinte: - Proposta – A Escola Livre de Bello Horizonte, seguindo a precisa e minuciosa exposição que acaba de fazer o seu Director, o Sr. Francisco José Flores, acha-se em precária situação para se manter, pela falta de verba própria, ou auxilio necessário por parte dos poderes competentes; há necessidade que a Escola se movimente pelo que proponho o seguinte: Considerando que os poderes públicos têm se mostrado inteiramente indifferentes às diversas solicitações que a Escola lhe tem feito, e que, conforme expressão recente do actual Prefeito da capital, o Sr. Dr. Flavio dos Santos, que declara que o Governo absolutamente não cogita da fundação de nenhum conservatório, como se supunha; considerando que em virtude das ultimas imposições da Prefeitura, o imóvel da Escola ficou consideravelmente desvalorizado, visto terem sido alienados nada menos de 622 m<sup>2</sup> do respectivo terreno, cuja parte alienada foi avaliada em mais de 15:000,000; considerando que o respectivo prédio, para que possa ser concluído, requer ainda vultuosas somas, assim como imprescindível se torna a aquisição de moveis e utencilios escolares, bem como um piano para concertos e reforma do actual, despesas essas que de modo algum convem sejam lançados novos empréstimos para custeal-as; Considerando que o dito imóvel está hoje ameaçado e sujeito á penhora, visto achar-se vencido e não pago (e sem fundos para fazel-o) o empréstimo effectuado por meio de acções ao portador, em um total de 16:200,000,

<sup>460</sup> Livro de Atas da Escola Livre de Música Acta dos exames realizados em 30 de dezembro de 1911, 35<sup>a</sup> ata.



constando até que indivíduos menos escrupulosos acham-se a cota dos referidos títulos adquirindo-os com maus intuitos e para fins que não o da execução; Considerando que o Sr. Professor Francisco José Flores, Director fundador da Escola, é em face dos nossos estatutos, o responsável directo pelo referido empréstimo sendo certo que a escola já lhe deve aproximadamente a avultada somma de 20:000,000, divida resultante de vários supprimentos feitos pelo referido professor, para a manutenção e conservação da dita Escola; Considerando finalmente, que a Escola poderá continuar a funcionar como dantes sem assumir novos compromissos, os quaes a impossibilitam de cumprir as suas obrigações e deveres para com a Prefeitura; Os membros da Congregação abaixo assignados resolvem abrir mão e desistir, como de facto desistem, dos seus direitos de acção e domínio sobre o referido imóvel em favor do Sr Professor Francisco José Flores, pelo que, propunha se escolhesse dentre os congregados acima citados, um com poderes para assignar, em nome da Escola, a escriptura de cessão do dito imóvel, em favor exclusivo e nominal do referido Professor Sr. Francisco José Flores, não só por ser o mesmo o Director e maior responsável pelos destinos da Escola, como também com a devida justiça seja dito, ser elle o mais entusiasmado e incansável propulsor do ensino musical no nosso meio. A proposta acima depois de discutida e explicada pelo seu relator, foi posta em votação sendo unanimemente approvada. Em seguida o Sr. Flausino Rodrigues Valle propôs fosse o Sr. Emilio Felix o escolhido pela Congregação para assumir o encargo referido no proposto acima. O Sr. Emilio Felix, fazendo alguns considerados, agradeceu a grande honra que lhe acabava de conferir a congregação e pediu permissão para indicar o nome de seu digno amigo Sr. Eugenio Guadagnin que se achava muito mais em condições de assumir compromisso de tal natureza. A Congregação approvou essa proposta e nomeou o Sr. Eugenio Guadagnin com poderes para assignar a escriptura di imóvel a favor exclusivo do Sr. Professor Francisco José Flores, dando tudo por bem feito e valioso. Nada mais havendo a tratar-se foi a sessão encerrada, pelo que, para constar, eu, Henrique Passos, secretario da Escola, lavrei a presente acta qual fica assignada por mim e por todos os membros da Congregação que se achavam presentes. Bello Horizonte, 15 de novembro de 1923. O Secretario da Escola Livre de Musica, Henrique Passos.

Assinaturas:

Francisco José Flores

P.P. Dr. Sr. Antonio Arthur Sardinha, Eugênio Guadagnin

Boaventura Rodrigues Costa

P.P. do Sr. Antonio do Prado Lopes Pereira, José Antonio da Costa Junior

Esther Franzen de Lima

Targino da Matta

Flausino Rodrigues Valle

Pedro de Castro

P. P. Ismael Farnzem, Emilio Felix

Branca de Carvalho Vasconcellos

Se o poder público teve pouca influência na criação e manutenção dessa escola, definiu o seu fim. O fechamento dessa escola está directamente relacionado à estruturação inicial de um campo de ensino de música ligado ao poder político, em que a sua força e fiscalização deveriam estar bem definidas e reconhecidas na história da música da cidade.

No projeto inicial da ELM estava o que, musicalmente, havia de melhor na cidade, uma vez que não era possível contratar nenhum professor de outra cidade.

Lembramos que a paisagem sonora da capital, em relação a gênero musical, era, até então, constituída de coros da igreja e bandas de música, espaços que até então não se caracterizam como escolas. A ELM oferecia estudo do piano, violino e violoncelo, – como vimos no currículo –, que poderiam ser estudados ao mesmo tempo. Havia, em muitas orquestras e conjuntos da capital um professor ou aluno da ELM.

Apesar da força de atuação que teve a escola, sabemos que o desejo inicial do maestro Flores era de criar um conservatório, e, para tanto, procurou as autoridades locais que estavam completamente envolvidas com a finalização do projeto inicial da capital. Pelo currículo e capacidade de trabalho revelados pelo maestro Flores, o qual soube criar um movimento musical numa cidade entediada, empoeirada e vazia, não havia motivos para não apoiá-lo no seu empreendimento. Toda a criatividade era empregada pelos professores e pelo diretor, que se desdobravam para inventar atividades lucrativas e, assim, conseguir erguer a nova escola. Destacamos que as disciplinas da ELM focalizavam sobretudo o ensino de música, em detrimento de qualquer outro tipo de instrução, apesar de encontrarmos a aritmética e o português na sua grade curricular. Além disso, em 1901, data de inauguração da ELM, o poder público ainda não tinha construído nenhum grupo escolar em Belo Horizonte, o que viria a acontecer apenas em 30 de outubro de 1906, quando foi criado o Barão do Rio Branco, primeiro grupo escolar da cidade, com a matrícula de 180 alunos.

O maestro Flores tinha consciência de qual seria a formação musical “ideal” no começo do século passado. O discurso do maestro era crítico quanto ao que se realizava musicalmente na época e aparentemente estava bastante afinado com o pensamento de Mário de Andrade.

“A parte científica da música está muitíssimo abandonada no ensino” – disse ele (Maestro Flores). “Educam-se no Brasil instrumentistas, mas não músico”, e, profético, acrescentou: “Belo Horizonte tem um grande futuro. Quanta coisa já fizemos nestes poucos anos! Será a cidade mais moderna do Brasil, e se Deus me conceder ainda alguns anos de vida, pretendo contribuir com o meu quinhão para a glória de Belo Horizonte, enviando daqui para o mundo afora músicos de verdade e não apenas virtuosos, acrobatas que arrebatam a platéia mas não a comovem!”<sup>461</sup>

Por fim, entendamos o uso do nome “Escola Livre de Música”. Ao buscarmos referências sobre o que seria uma escola livre, encontramos inúmeros exemplos de escolas desse tipo em formações variadas: dança, teatro, artes plásticas, administração,

---

<sup>461</sup> LACHMUND, Charley, 1946. *Como vi nascer Belo Horizonte*. In: *Vozes de Petrópolis*, maio e junho de 1946, p.350, Rio de Janeiro.

etc. O traço comum entre elas é a possibilidade de se criar um currículo de acordo com as necessidades locais naquele momento específico de funcionamento da escola. Diríamos que esse é um tipo de escola que focaliza, sobretudo, o presente. Esse mesmo currículo poderia ser alterado pelos colegiados dessas escolas em momentos em que se fizessem necessários ajustes. Essa autonomia da escola livre por meio da autoridade máxima de seu colegiado ou fórum similar é a característica que une quase todas as escolas dessa categoria. Uma segunda característica comum é a não interferência do governo na formação dessas instituições.

## Alunos da escola



Orquestra do Cinema Avenida, composta pelos músicos: maestro Vespasiano dos Santos, Mario Viegas e Mozart Conceição (violinos) Cesar Gerin Flores (violoncelo e aluno da ELM). Varela (contrabaixo), Djalma Pimenta (Piston). Obs. Os outros instrumentistas (flauta, clarineta e bateria) não foram identificados. Reprodução feita do livro: *Memória Musical de Belo Horizonte*. – Data aproximada 1920. Acervo particular da Sra. Célia Flores Nava.

Entre os alunos da Escola Livre de Música que seguiram a carreira musical e atuaram como músicos em Belo Horizonte estão: Amneris Flores, primeira professora

de piano formada em Belo Horizonte<sup>462</sup>; Honorina Flores, primeira violoncelista formada em Belo Horizonte; Célia Flores; primeira violinista formada pelo Conservatório Mineiro de Música; Pery da Rocha França, cantor e diretor da Sociedade de Corais de Belo Horizonte.



Foto do piquenique realizado pelos alunos da Escola Livre de Música. (22/05/1904)<sup>463</sup>

Destaquemos os instrumentos que aparecem na foto do piquenique da Escola Livre, em 1904: trombone de vara, trompete, saxofone, tuba, clarinete, trompa, caixa clara e bombo. Formava-se uma banda de música. Percebemos que o começo da escola está ligado à tradição de banda da cidade e também a uma grande experiência do maestro Flores à frente das bandas, mesmo que a formação do maestro tenha sido bem diversificada, não se restringindo à experiência com bandas.

<sup>462</sup> Acompanhamos a formação da estudante de piano Amneris Flores, filha do maestro Flores, por meio das atas da ELM. Provavelmente ela tenha sido primeira pianista formada em Belo Horizonte.

<sup>463</sup> Acervo da Família Flores.



Reprodução feita do original (sem data).<sup>464</sup>

O maestro Francisco José Flores nasceu em Mar de Espanha, Minas Gerais, em setembro de 1860. Ele estudou no Rio de Janeiro e formou-se no Imperial Conservatório do Rio de Janeiro, onde estudou clarinete, harmonia, contraponto, composição instrumentação e regência<sup>465</sup>. Sua vida profissional começou aos 16 anos já se dedicando a formar e dirigir bandas e cursos de música, dirigir concertos para o Clube Dramático Gonçalves Leite e atuar em orquestra – por exemplo, como membro da Orquestra do Clube Mozart. Ainda no Rio de Janeiro, publicou o livro *Compêndio de Música* (em 1880), dirigiu concertos no Congresso Brasileiro e foi organista da Matriz de Santa Rita. Uma peça de sua autoria, a *Barcarola*, foi tocada no Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, por uma orquestra de 70 músicos, sob a regência do maestro Cernicchiaro<sup>466</sup>. Segundo o jornal *O País* de 22 de maio de 1892, a Baronesa do Sobral cantou uma *Ave Maria* composta pelo maestro, o qual regeu a orquestra,

<sup>464</sup> Acervo particular da Família Flores.

<sup>465</sup> Em anexo, o currículo do maestro Flores, escrito por ele. Acervo da família Flores.

<sup>466</sup> *Estado de Minas*, 15/08/1965. Acervo da Família Flores.

constando ainda do programa a execução do *Hino a Santa Rita*. Sua dedicação à composição concentra-se sobretudo no período de 1884 a 1900<sup>467</sup>, ano este em que o maestro muda-se para Belo Horizonte. Com uma produção de mais de vinte peças no referido período, compôs música vocal, sacra, orquestral, hinos, valsas, barcarolas, polcas e tangos. O maestro Flores tirou o segundo lugar no concurso de composição para o Hino Nacional, quando Leopoldo Miguez foi o primeiro colocado<sup>468</sup>. Em 1912, criou o arranjo do Hino da Independência, oficializado, então, pelo governo federal. Os jornais da época traziam referência de seu trabalho, como a que segue:

O referido trabalho, que se intitula Tormenta, é uma fantasia descriptiva para banda, escripta expressamente para as festas de 4º centenário do descobrimento do Brasil, em homenagem a Pedro Álvares Cabral. (...)

A nova produção do maestro Francisco Flores, que ouvimos executar no piano, tem o estylo alevantado das composições wagnerianas e de grande effeito e apresenta alguma difficuldade na interpretação das bellas phrases que a mesma encerra.<sup>469</sup>

A Tormenta é uma verdadeira inspiração, um idyllo de patriotismo; é uma especie de prologo do muito que ainda pode vir a fazer em favor da Arte o distincto maestro brasileiro.<sup>470</sup>

Nos primeiros tempos da capital, o maestro Flores apresentou-se no Clube das Violetas e no Grande Hotel, dirigiu concertos populares no Teatro Soucasaux (em fevereiro de 1902), no Salão do Congresso (em maio de 1902), no Salão do Senado (em outubro de 1902), no Salão Steckel (em 1907), no Grêmio Olavo Bilac (em 1907) e no Congresso Mineiro (em 1907) e em 24 de outubro de 1909 regeu grande orquestra no Teatro Municipal. Além de ter sido idealizador da Orquestra Sinfônica de Belo Horizonte, em 1912 o maestro Flores tornou-se diretor de bandas de música da Força Pública de Minas Gerais.

Em 1919, o maestro Flores reuniu instrumentistas como Eugênio Guadagnin, Henrique Passos, Emílio Machado, Artur Varela e Modesto José Branco, alunos adiantados de sua escola e músicos da Força Pública e formou uma orquestra, apresentando-se algumas vezes sob sua regência. Começa aqui, portanto, o movimento

<sup>467</sup> 1884 – *Valsa Saudades do Lar*; 1885 – *Echos Universitarios, Valsa Persistente, Gardênia* (barcarolla), *Volitiva* (grande fantasia para orchestra); 1886 – *Um Santo por Festa, Serena* (valsa); 1887 – *Devaneios* (barcarolla), *Hymno a Santa Rita, O Salutaris hóstia*; 1888 – *Hymno a Benjamin Constant*; 1889 – *Missa a quatro vozes*; 1890 – *Hymno da Republica* (concurso); 1891 – *Ave Maria* (solo para soprano e orchestra), *Minueto*; 1892 – *Hymno a Tiradentes*; 1894 – *Patria Livre* (dobrado), *Mentiroso* (tango); 1895 – *Noite Feliz* (valsa), *Matuta* (Polca), *Saudade* (elegia); 1896 – *Frei Caneca, Hymno a Humanidade*; 1897 – *Hymno ao Grupo Agrícola Musical*; 1900 – *Tormenta*.

<sup>468</sup> NAVA, Célia Fores. Francisco José Flores. In: Revista Acaiaca. Junho de 1950, p. 29 a 37.

<sup>469</sup> *Jornal do Brasil*, 05/05/1900 – Acervo da Família Flores.

<sup>470</sup> Friburgo, 17/05/1900 – Acervo da Família Flores.

sinfônico em Belo Horizonte. A primeira orquestra sinfônica da cidade tinha um número muito reduzido de músicos, na sua maioria de amadores e que estabeleciam uma relação ideal e espiritual com a música. Nesse mesmo ano, o governo de Minas Gerais solicitou que o maestro Flores fizesse a direção musical e artística de todas as apresentações musicais oferecidas aos soberanos belgas em visita a Belo Horizonte.<sup>471</sup>

Percebe-se que a atuação do maestro Flores é assertiva em relação à criação de uma escola, pois mudou-se para Belo Horizonte, fundou a Escola Livre de Música e lutou bravamente para mantê-la livre, mesmo tendo como projeto inicial a fundação de um conservatório de música. Juntou os músicos, contraiu empréstimo em dinheiro, mobilizou a população e buscou ajuda junto ao poder público. Percebe-se ainda, nas atas da escola, que a diretoria da ELM se entende bem e sabe dividir os encargos e atribuições da gestão, mas as questões são sempre apontadas pelo diretor, o maestro Flores. Os vinte e três anos de dedicação à escola e ao ensino de música em Belo Horizonte parecem tê-lo distanciado da composição.

O fechamento da escola, a única instituição de ensino de música, e de iniciativa particular, cujos professores são as referências musicais da época, numa cidade que ainda se via em construção, apresenta um caráter político que merece uma investigação mais aprofundada no futuro. Foi muito mais oneroso ao governo criar uma nova escola com uma nova estrutura, cujo prédio era do lado da outra, do que apoiar a iniciativa daquela que já existia. Em contrapartida, sabemos que a iniciativa particular ajudou a construir Belo Horizonte em todos os ramos da vida urbana.

E se assim foi no particular das construções, não se mostrou inferior a sua atividade nos demais ramos da vida local, de sorte que nos últimos dias de trabalho da Comissão Construtora, muitos estabelecimentos comerciais, industriais e profissionais já existentes se foram instalando em prédios novos recentemente inaugurados, ao passo que outros estabelecimentos iam surgindo na cidade nascente, animados os seus proprietários pela mais fagueira esperança...<sup>472</sup>

Augusto<sup>473</sup> estudou a Questão Cavalier: a não inclusão do professor Carlos Severiano Cavalier Darbilly, no Instituto Nacional de Música, logo após o fechamento do Conservatório de Música do Império, no Rio de Janeiro, onde era professor de piano.

<sup>471</sup> *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais*, vol. III, 1948. (p: 213) – Acervo da Família Flores.

<sup>472</sup> BARRETO, Abílio. *Resumo Histórico de Belo Horizonte (1701 – 1947)*, Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 1950. p.178.

<sup>473</sup> AUGUSTO, Antonio José. *A Questão Cavalier – música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. Tese de doutorado em História, UFRJ, PPGHIS, Rio de Janeiro, 2008, p.vii.

O fechamento da Escola Livre de Música e a não inclusão do nome do maestro Flores no quadro de professores do CMM remeteu-nos, portanto, ao caso Cavalier. O professor Cavalier apresentou, então, uma “Representação” à Secretaria de Estado dos Negócios do Interior. Augusto questiona “os fatores que proporcionaram seu reconhecimento no Segundo Reinado e seu posterior afastamento das posições de prestígio musical pela nova ordem republicana”, para tanto cria uma teia de relações entre os espaços musicais de prestígio da cidade.

Figurar entre os escolhidos a participar da instituição modelar de ensino musical era ocupar uma posição de destaque no seio da “*sociedade dos músicos*”, agora sob a égide da nova ordem republicana. Para atingir essa finalidade seus agentes não se furtavam às mais diversas estratégias, incluindo o acionamento de uma rede de relações que perpassava por vários níveis da hierarquia social e política da capital, ligadas ao centro do poder.<sup>474</sup>

Um fato que nos instigou muito foi a trama da formação da nova escola de música ter sido mantida em segredo, uma vez que a lei referente à criação do CMM foi regulamentada somente em março de 1925 e ele foi criado realmente em 27 de setembro de 1920.<sup>475</sup> No intervalo entre a criação do CMM e a regulamentação da lei que lhe deu origem, o governo, com a multa aplicada à ELM, impossibilitou o seu funcionamento e tomou parte de seu lote para construir o prédio do conservatório tão sonhado pelo maestro Flores. Os músicos que assumiram aulas no CMM transitavam pelos mesmos espaços musicais da cidade e até mesmo pela ELM. Nesse momento percebemos a força e a arbitrariedade do poder público na voz de seus governantes em relação ao espaço social da música. O músico que até então mais havia trabalhado pela constituição do espaço social de ensino de música em Belo Horizonte foi penalizado com uma multa, teve a tristeza de ver a construção do novo prédio do Conservatório, que ele tanto queria, ao lado da sua Escola Livre de Música e teve o seu nome omitido da discussão inicial da formação do quadro de professores da instituição oficial de música da cidade. Isso soou como conspiração.

Não temos qualquer notícia das reuniões iniciais dos futuros professores do CMM com os governantes da cidade. Alguns trechos da última ata da ELM revelam o estado de insegurança e tristeza que tomaram conta dos professores e do diretor,

<sup>474</sup> AUGUSTO, 2008, p.229.

<sup>475</sup> Lei nº 800 de 27 de setembro de 1920, artigo 60. In: <<http://www.musica.ufmg.br/textos/historia.pdf>>. Acesso em: 19/12/2011.



fazendo-os desistirem da continuação do grande sonho da Escola Livre de Música de Belo Horizonte, em 1923:

Destacamos como o jornalista VELHO MINEIRO, em setembro de 1926, refere-se ao maestro Flores: “mas íamos nos esquecendo: o maestro Francisco José Flores era pobre, não militava na política”.<sup>476</sup>

## Entre o Rio de Janeiro e Paris

Buscamos o contexto geral do ensino de música no Rio de Janeiro para tentarmos entender minimamente o quadro conspirador que tomou conta do fim da Escola Livre de Música e a fundação do Conservatório Mineiro de Música.

Sabemos que o maestro Flores veio para Belo Horizonte no ano das reformas ocorridas no Imperial Conservatório de Música, onde estudou. Tais reformas determinaram o fechamento do referido Conservatório e a abertura do Instituto Nacional de Música (INM), escola que melhor traduzia os ideais da República.

Por não ter o governo federal aproveitado as aptidões de Francisco Flores para ocupar uma das cadeiras do Instituto Nacional de Música transportou-se o ilustre compositor para Belo Horizonte, onde ali fundou a Escola Livre de Música que tão inestimáveis serviços vem prestando à arte na propaganda da boa música.<sup>477</sup>

Acreditamos que o governo mineiro tomou como modelo o INM do Rio de Janeiro e adotou-o como critério de competência na formação do CMM e, mais, tomou seus próprios ideais republicanos daquilo que poderia ser a música na primeira capital projetada e construída do Brasil. A música não poderia fugir a esse projeto inicial.

A proclamação da república no Brasil (1889) desencadeia mudanças significativas no ambiente musical carioca. A extinção do Conservatório de Música – que fora fundado por Francisco Manuel da Silva (1795-1865) – se dá no mesmo ato que funda o Instituto Nacional de Música, no qual passam a se destacar figuras como Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Leopoldo Miguez (1850-1902). Mas, mais que uma mera troca de nome da instituição ou de uma substituição de um grupo administrador por outro, essa mudança coloca no primeiro plano um núcleo de compositores/educadores/“agitadores culturais” que defendem a fundação de uma nova instituição e uma

---

<sup>476</sup> Acervo da Família Flores.

<sup>477</sup> Comentário extraído do *Manual do Flautista*, trabalho do professor Pedro de Assis, editado em 1925 – acervo família Flores.

renovação do ambiente musical, e imbuídos de princípios intelectuais, estéticos e acadêmicos particulares.<sup>478</sup>

Mônica Vermes<sup>479</sup>, ao relatar as condições históricas que definiram a fundação do INM, em 1890, afirma que o mesmo ato institucional que criou o instituto, por meio do Decreto de Lei nº 143, de 12 de janeiro de 1890, extinguiu o Imperial Conservatório de Música, criado em 1841. Destacamos a importância dessa mudança, por se tratar de um dos primeiros atos do governo republicano, que entrega a direção da nova instituição a Leopoldo Miguez por meio de um novo decreto, assinado a 18 de janeiro de 1890, cargo ocupado pelo músico até a sua morte em 1902. A autora percebe esses movimentos como sintomas de um jogo político articulado pelo meio musical acadêmico carioca e entende como um “esforço no sentido de renovar o ambiente musical carioca e, podemos até dizer, um esforço no sentido de fundar um núcleo brasileiro de formação musical, com a construção necessária de uma idéia do que seria o Brasil, ou de quais seriam as necessidades do Brasil que se pretendia fundar”. Acreditamos que todos esses anseios republicanos faziam parte do leque de opções do poder público mineiro ao criar o CMM, porém em Minas Gerais a ELM era de iniciativa particular.

Entre os diretores que seguiram a gestão de Miguez destacamos Henrique Oswald, convidado pelo Barão do Rio Branco para ocupar o cargo de diretor do Instituto (em 1902). É exatamente Henrique Oswald o professor de todos os pianistas contratados pelo CMM. O modelo carioca inspirou a grande interferência do poder público na formação do espaço social de ensino de música em Belo Horizonte e Henrique Oswald se tornou o grande mestre de todos.

Segundo Martins<sup>480</sup>, Giuseppe Buonamici, pianista e professor de Henrique Oswald, exerceu grande influência na vida pianística, didática, composicional, ambiental e cultural e no relacionamento amistoso de Henrique Oswald. Este, segundo o autor, além de toda essa influência, absorveu um repertório até hoje muito executado – Beethoven, Liszt, Chopin, Saint-Saëns, Mendelssohn – e o piano camerístico.

---

<sup>478</sup> VERMES, Mônica. *Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus*. Revista eletrônica de Música, vol. VIII, dezembro de 2004. Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REM/REMr8/miguez.html>> Acesso em: 9/03/2011.

<sup>479</sup> Idem.

<sup>480</sup> MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald – Músico de uma saga romântica*. Edusp, São Paulo, 1995, p.55.

Oswald, entre os muitos maestros saídos da escola do ilustre Buonamici, é o artista que melhor recorda o maestro, pela delicadeza de toque, pelo som aveludado e pela exatidão mecânica.<sup>481</sup>

Segundo Martins<sup>482</sup>, Henrique Oswald sempre se dedicou às aulas de piano, que se tornam no final de sua vida seu único meio de subsistência. Reconhecendo toda a extensão de sua produção musical, encontramos a base das atividades de Henrique Oswald na sala de aula, assim os compositores eleitos por ele como mais significativos para sua dedicação e seu estudo passam a fazer parte também das salas de aula e de concertos de Belo Horizonte.

Apesar da excessiva dedicação ao ensino de piano, percebe-se na fala do músico, em entrevista ao *Correio da Manhã*, em 13 de maio de 1906, que o exercício da música está fortemente atrelado ao talento inato.

As famílias põem no Instituto as meninas que não conseguem entrar na Escola Normal. Não compreendem que, para a arte, é preciso ter aptidões, não é possível fazer musicistas de professoras falhadas... De todos os alunos que freqüentam o Instituto, apenas duzentos, talvez, estão em condições de cursar o estabelecimento.<sup>483</sup>

## A força do Estado

Harnoncourt<sup>484</sup> apresenta um olhar para o ensino de música, inaugurado com a Revolução Francesa, que proclamou a interferência do Estado na educação musical, quando a formação do músico a qual se constituía até então através da relação mestre-discípulo é transformada e popularizada. Esse olhar não exclui a percepção de que a livre produção dos grandes mestres era definida pelos nobres que financiavam esses mesmos músicos. Quanto à formação de gosto, destacamos que Napoleão buscou, para a França, uma música convencional, melodiosa e pomposa, características que na época estavam associadas à música italiana. Para tanto contou com Luigi Cherubini, diretor do conservatório; Nápoles Giovanni Paisiello, diretor de sua capela particular; e Gasparo Spontini, compositor particular da imperatriz Josefina.<sup>485</sup>

<sup>481</sup> *Idem.*

<sup>482</sup> MARTINS, 1995, p.147.

<sup>483</sup> MARTINS, 1995. p.157.

<sup>484</sup> HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso do Som*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1990, p.15.

<sup>485</sup> GALWAY, James. *A Música no Tempo*, Martins Fontes, 1987, São Paulo, p195-197.

Assim como Harnoncourt, consideramos a interferência do Estado na vida musical carioca e mineira como forma de determinar o gosto e a produção musical do Brasil Republicano. Qual seria, então, a música que o poder público queria para Belo Horizonte? Ou, ainda, qual seria a música que não queria? Entendemos que o maestro Flores sonhava com voos mais altos. A Escola Livre de Música, com uma concepção mais generalista e menos voltada para a especialização em um único instrumento, revela marcas do Conservatório Imperial, mas o ideal republicano ambicionava o modelo do Instituto Nacional de Música. O maestro Flores era compositor e clarinetista, sendo que o clarinete era um instrumento ligado às bandas de música do interior de Minas Gerais; além disso, sua obra não estava relacionada aos grandes nomes da época e ele não foi escolhido como professor do Instituto Nacional de Música. Acreditamos que o maestro Flores conseguiu sobreviver a um silencioso momento histórico e dar vida musical a uma capital inacabada. Porém, o poder público impôs outro ritmo de trabalho e uma nova música para a capital, no começo da década de 1920. Ao som de Chopin, então, a capital recebe das mãos do governador Mello Vianna, um Conservatório Mineiro de Música.

Todo o trabalho do maestro Flores ficou, por tudo isso, no reconhecimento de poucos, como sendo de grande importância para a vida musical do início de Belo Horizonte, como observamos no discurso do professor Levindo Lambert:

#### INCIPIIT VITA NOVA<sup>486</sup>

A criação de uma escola de música em Belo Horizonte, nos idos de 1925, constituía um imperativo na civilização mineira.

O gênio musical da gente montanheza, reconhecido até mesmo por cientistas estrangeiros nas suas andanças pelos sertões de nossa terra, reclamava uma casa de ensino em que, a par dos estudos e do aprimoramento das técnicas, representasse um centro de irradiação da cultura artística entre nós.

A iniciativa particular, através do operoso maestro Francisco Flores, conseguira ensaiar os primeiros passos nesse sentido, mobilizando um punhado de aficionados e amadores e lançar ao mesmo tempo a semente fecunda, capaz de messes copiosas e frutos opimos.

Coube, no entanto, ao maestro Francisco Nunes dar impulso vitorioso à idéia. Sua pertinácia, seu idealismo, sua disposição para a luta, sua capacidade de penetração e de convencimento, encontraram ressonância no Palácio da Liberdade, então ocupado por nobre espírito, devotado cultor das letras, o grande Presidente Fernando de Mello Vianna.

Evidentemente que esta circunstância foi decisiva no equacionamento do problema e na concretização da idéia. Iniciativas idênticas surgiram em governos anteriores sem que lograssem êxito ou atingissem mesmo fase de realização objetiva. Somente a inteligência arejada de um homem público do

---

<sup>486</sup> Discurso do professor Levindo Lambert – sem data. Tem a referência: posse do cargo de diretor do Conservatório Mineiro de Música da UFMG.

porte do saudoso Presidente Mello Vianna seria capaz de dar corpo e alma ao sonho em que se embalaram os amigos da divina arte.

Foi então publicado o decreto nº 6 828, de 17 de março de 1925, criando o Conservatório Mineiro de Música. Concretizava-se a velha aspiração dos mineiros. E sua instalação se fazia a 29 de abril desse mesmo ano, após nomeados seu Diretor, maestro Francisco Nunes, e os professores Alice Alves da Silva, George Marinuzzi e Pedro de Castro.<sup>487</sup>

Destacamos no discurso do diretor Levindo Lambert: “operoso maestro”, em vez de “talentoso” ou “arrojado”; “ensaiar os primeiros passos”, em vez de “criar a sustentação”; “aficionados e amadores”, em vez de “músicos”. Salientamos o tratamento dado ao amigo, presidente Fernando de Mello Vianna: “nobre espírito”, “devotado cultor das letras”, “inteligência arejada de um homem público e capaz de dar corpo e alma ao sonho em que se embalaram os amigos da divina arte”. Percebemos que o texto, e principalmente os discursos, eram construídos com muitos adjetivos e nos valem deles para ressaltar os espaços da música (“divina arte”), do ensino de música (“velha aspiração dos mineiros”) e do poder público (“capaz de dar corpo e alma em que se embalaram os amigos da divina arte”).

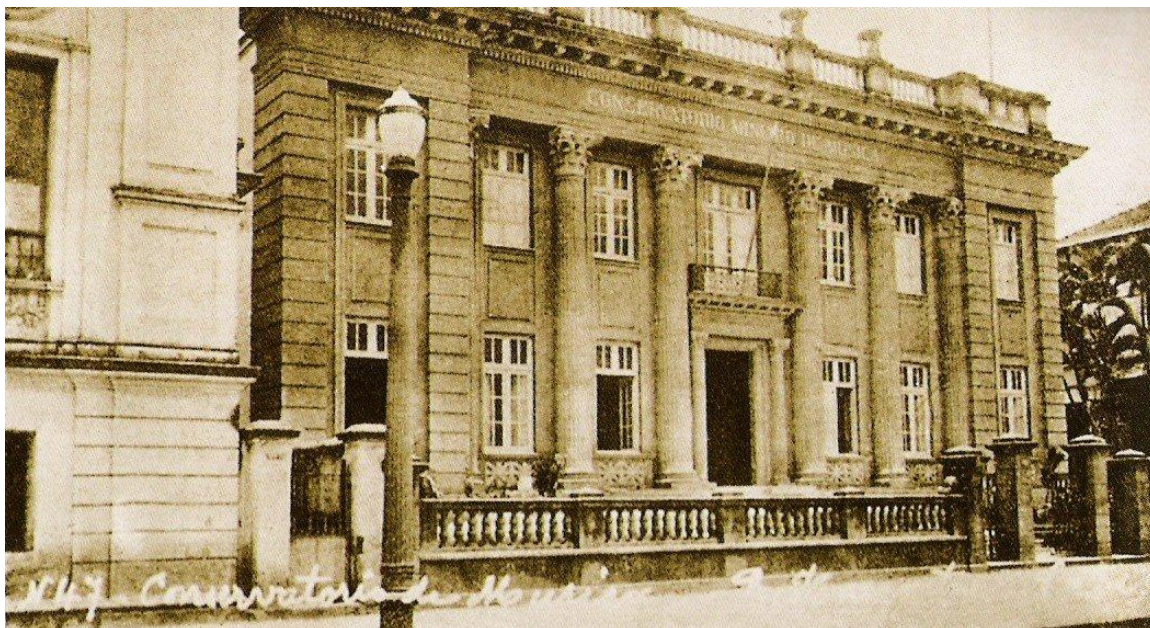
## Conservatório Mineiro de Música

Antes do Conservatório Mineiro de Música e da Sociedade de Concertos Sinfônicos de Belo Horizonte, podemos asseverar, com grande pejo, não havia música em Minas Gerais, no sentido exato e rigoroso do vocábulo, salvo a música sacra que, no entanto, vão decaindo, devido ao prestígio sempre crescente da arte leiga.<sup>488</sup>

---

<sup>487</sup> Destacamos mais uma vez que todos os músicos foram formados pelo Instituto Nacional de Música, Rio de Janeiro.

<sup>488</sup> VALE, Flausino. In: Revista Acaiaca. Junho de 1950, p74. Essa afirmação feita por VALE, reconhecido violinista, o qual foi convidado a participar da ELM, revela uma expectativa quanto a um movimento musical que ainda não se fez presente na vida dos belo-horizontinos. Não pudemos inferir se ele trata de um apoio do poder público ou do estilo de música desenvolvido pela escola ou de um modelo conservatorial já desenvolvido pelo Instituto Nacional de Música ou ainda dos instrumentos oferecidos para estudo.



Prédio do Conservatório Mineiro de Música (1943).<sup>489</sup>  
A esquerda, parte do prédio da Escola Livre de Música.

Ao criar o Conservatório Mineiro de Música, por meio do Decreto Federal nº 16.735, de 31 de dezembro de 1924, o presidente de Minas, o Sr. Mello Vianna determinava que:

Enquanto não for expedido o regulamento definitivo, os assumptos referentes ao Conservatório, ao ensino, ao corpo docente, aos trabalhos escolares, aos exercícios públicos, aos concertos e aos expedientes, à disciplina escolar e aos exames se regerão pelo Regulamento do Instituto Nacional de Música - hoje Escola de Música da UFRJ - aprovado em 1924.<sup>490</sup>

Em 1924, Mello Vianna, político de grande experiência e que vinha da Secretaria de Educação, buscava não somente um ensino de música para todos, mas uma educação básica para todos numa cidade que começava a perder o aspecto de canteiro de obras e a crescer. Existia, por parte dos fundadores do CMM, uma preocupação em relação ao estudo de outras disciplinas além da própria musicalização, então exigia-se, além de uma prova de seleção, a obrigatoriedade do vínculo do aluno iniciante a uma escola primária de ensino.

Em 1925, com a inauguração do CMM e com seu prestígio assegurado pelo Estado, foi projetado um percurso para os músicos e para a música erudita em Minas e

<sup>489</sup> Reprodução feita a partir do site: <<http://bhnostalgia.blogspot.com>>. Acesso em: 10/11/2011.

<sup>490</sup> Regulamento Provisório do CMM. *In*: REIS, 1993, p.13.

seu papel na vida e cultura da nova capital do estado. Até então o ensino de música na capital em construção esteve esquecido pelas autoridades governamentais.

Segundo o *Dicionário Grove de Música*, “conservatório é uma escola para o ensino de música, habitualmente visando um nível profissional. A idéia do conservatório remonta às escolas corais das igrejas medievais e à concepção humanista de que a música deveria ser ensinada junto com outras disciplinas obrigatórias”. O mesmo dicionário refere-se à França como berço das primeiras escolas de música criadas na Europa e destaca a *École Royale de Chant*, criada em 1783 e fechada em 1795, quando, no mesmo ano foi criado o *Conservatoire National de Musique*, tendo como patrono o Estado.

Serviu de modelo (o *Conservatoire National de Musique*) para muitas instituições em outras partes: abriram-se conservatórios em Praga (1811), Viena (1817), Londres (a *Royal Academy of Music*, 1822) e Milão (1824). De particular importância, por sua influência amplamente difundida no séc. XIX, foi o Conservatório de Leipzig (1843), que atraiu estudantes não apenas da Alemanha, mas também da Escandinávia, da Inglaterra e dos EUA. Outros conservatórios foram fundados no decorrer das três décadas que se seguiram (...). No Brasil, o Conservatório de Música foi criado em 1841 no Rio de Janeiro, por iniciativa de Francisco Manuel da Silva<sup>491</sup>.

Serrallach<sup>492</sup> afirma que a palavra “conservatório” é de origem italiana e está ligada às instituições de asilo e orfanatos e que possibilitavam uma formação musical às crianças que apresentavam algum talento. O autor, em pé de página, traz a possibilidade do nome estar ligado à necessidade dessas instituições terem de “conservar” a tradição. Os primeiros conservatórios, ainda segundo Serrallach, foram fundados em Nápoles, no século XVI.

Segundo Harnoncourt, o [Conservatório de Paris](#), em 1822, conseguiu, graças ao músico Luigi Cherubini (1760-1842), alterar o rumo da música européia:

Tentou-se, então, pela primeira vez, num grande Estado, colocar a música a serviço de idéias políticas: o minucioso programa pedagógico do conservatório foi o primeiro exemplo de uniformização na nossa história da música. Ainda hoje, músicos são educados para a música européia, no mundo inteiro, através desses métodos e, por meio deles, se explica aos ouvintes que não é preciso saber música para compreendê-la – basta que a julguem bela.<sup>493</sup>

<sup>491</sup> *Dicionário Grove de Música*. Editado por Stanley Sadie, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1994.

<sup>492</sup> SERRALLACH, Lorenzo. *Historia de La Enseñanza Muzical*, Ricordi, Buenos Aires, 1953, p.148.

<sup>493</sup> HARNONCOURT, 1990. p.15.



A história do Conservatório Mineiro de Música<sup>494</sup>, criado em 1925, marca com clareza uma nova definição do espaço social de atuação dos músicos, professores e estudantes de música e do ensino de música/piano – inaugurando um novo *status* –, não só pela sua história, mas pela interação com a cidade. O estudo do piano passa a ser reconhecido pelo Estado por meio do art. 60 da Lei nº 800, no governo do Presidente do Estado Arthur Bernardes, tendo sido oficialmente criado no dia 27 de setembro de 1920. O conservatório volta à pauta, por meio do Decreto de Lei nº 6.828, de 17 de março de 1925, no governo do Presidente Fernando de Mello Vianna<sup>495</sup> com o Secretário do Interior Sandoval Soares de Azevedo. Na mesma ocasião, foi redigido e entregue um regulamento provisório que estabelecia objetivamente as diretrizes essenciais, relativas ao início das aulas e às normas a respeito de matrícula – período de realização e documentos exigidos –; aos pré-requisitos; às primeiras disciplinas; à contratação e remuneração de professores; aos deveres da administração até o estabelecimento do regulamento definitivo, que deveria ser apresentado pelo diretor. Participar da composição inicial do quadro de professores do CMM era uma honraria musical. Considerados os melhores músicos da nova capital, os professores do CMM vinham para Belo Horizonte a convite do governo de Minas Gerais. Mariz<sup>496</sup> revela como o cargo de diretor do Instituto Nacional de Música era almejado por vários músicos e como seria impossível Carlos Gomes conseguir a direção dessa instituição, dada sua forte ligação com D. Pedro. O fato de Leopoldo Miguez ser um republicano ativo e sua ligação com a república fica bem evidenciado na escolha de seu nome para a direção do

---

<sup>494</sup> “O CONSERVATÓRIO MINEIRO DE MÚSICA teve sua origem no artigo 60, da Lei nº 800 de 27 de setembro de 1920, no governo de Arthur Bernardes, então Presidente do Estado de Minas Gerais. Foi oficialmente regulamentado, em 17 de março de 1925, mediante o Decreto Estadual n. 6828, assinado pelo Presidente Fernando de Mello Vianna. Passou ao âmbito federal, como estabelecimento isolado de ensino superior, pela Lei nº 1254, publicada no Diário Oficial de 8 de dezembro de 1950 e foi incorporado à Universidade Federal de Minas Gerais, pela Lei 4159, publicada em 30 de novembro de 1962. De acordo com decisão da Congregação em 7 de dezembro de 1966, passou a chamar-se Conservatório de Música da UFMG e, mediante o Decreto 71243, publicado em 17 de outubro de 1972, tomou a atual denominação: ESCOLA DE MÚSICA DA UFMG.” REIS. In: <<http://www.musica.ufmg.br/textos/historia.pdf>>. Acesso em 02/11/2010.

<sup>495</sup> Fernando de Mello Vianna nasceu em Sabará (MG) no dia 15 de março de 1878. Formou-se em ciências jurídicas pela Faculdade de Direito de Ouro Preto (1900). Assumiu a presidência do estado de Minas Gerais em 1924, permanecendo até setembro de 1926, quando sai para assumir a vice-presidência da República, ao lado de Washington Luís. Participou da Concentração Conservadora em 1929, com o fim promover a campanha de Júlio Prestes em Minas Gerais, candidato governista às eleições presidenciais de 1930. Com a vitória da Revolução exilou-se por oito anos na França. Foi eleito senador à Assembleia Nacional Constituinte na legenda do Partido Social Democrático (PSD), em 1945 e em seguida, presidente da Assembleia. Após a promulgação da nova Carta, em setembro de 1946, passou a exercer a vice-presidência do Senado. Morreu em 1954 no meio do mandato de senador. Disponível em: <<http://www.alerj.rj.gov.br/memoria/cd/bios/viana.html>>. Acesso em 29 de outubro de 2010.

<sup>496</sup> MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2000, p.101



INM. Não se sabe quais requisitos fizeram do maestro Francisco Nunes o primeiro diretor do CMM, mas podemos entender perfeitamente que os novos músicos contratados tinham envolvimento político com os então dirigentes do estado, como tinham também os professores que foram incluídos no quadro dessa instituição ao longo de seu funcionamento, até ser federalizado.

## Inauguração do Conservatório Mineiro de Música

A inauguração do Conservatório Mineiro de Música foi realizada no dia 29 de abril de 1925, na sua sede provisória – o casarão do Parque Municipal. No Congresso Mineiro, o Presidente de Minas Gerais, Sr. Fernando Mello Vianna, afirmou:

o **êxito** do Conservatório de Música **que fiz instalar nesta Capital**, foi surpreendente. Abertas as aulas, provisoriamente, em pequena casa do Parque Municipal, **a matrícula atingiu, em poucos dias, 403 alunos**, para os quais não havia salas em número suficiente na primitiva instalação. **Fil-o transferir para o edifício que adquiri**, por 120:000\$000, na Avenida João Pinheiro, e **determinei**, logo, que se iniciasse construção adequada ao ensino. **Estou convencido de ter satisfeito velha aspiração da gente mineira.**<sup>497</sup> (grifos nossos).

Bourdieu<sup>498</sup> confirma que, por meio das trocas se operam “verdadeiras articulações entre os campos: os detentores do poder político visam impor sua visão aos artistas e apropriar-se do poder de consagração e de legitimação que eles detêm”.

Destacamos que, para uma população de 81.596 habitantes em 1925, o Conservatório Mineiro de Música teve, no seu primeiro ano de funcionamento, 428 alunos, ou seja, 0,5% da população total.

O “novo” e definitivo regulamento da instituição (Decreto nº 7.198, de 8 de abril de 1926) aprovava: o maestro Francisco Nunes como diretor e professor de harmonia, Pedro de Castro, George Marinuzzi e Iara Coutinho Camarinha como professores efetivos; a nomeação das professoras Alice Alves da Silva (solfejo) e Aracy de Lima Coutinho (piano); e a contratação do professor Fernando Coelho e de funcionários para administração. O governo do estado assume, portanto, não só a contratação dos professores, mas a hierarquia entre eles e a redação do regulamento da instituição. Tal regulamento pretende-se democrático e rigoroso no que se refere a garantir educação

<sup>497</sup> Imprensa Oficial, 1926, p. 114/6. In: REIS, 1993.

<sup>498</sup> BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Companhia das Letras, 1996, p.67.

para a elite sociocultural, uma vez que o exame de admissão ao curso de música selecionava musicalmente aqueles que a escola regular já havia selecionado.<sup>499</sup>. Destacamos que esse 0,5% da população belo-horizontina que desejava estudar música deveria ter cursado, no mínimo, o terceiro ano primário. Fica claro, assim, o uso do ensino de música como garantia na escolarização, que começa a ser de fundamental importância política e social na época.

Destacamos que ao buscarmos a formação musical dos professores da primeira fase de contratações do CMM, encontramos-nos novamente com o Instituto Nacional de Música, uma vez que Francisco Nunes, Pedro de Castro, Iara Coutinho Camarinha, Alice Alves da Silva, Aracy de Lima Coutinho e Fernando Coelho são formados por tal instituição. Com exceção do maestro Francisco Nunes, formado em clarinete, todos os outros professores foram alunos de Henrique Oswald.

O programa da festa de inauguração revela o tecido de forças que atuavam na criação dessa escola de música em Belo Horizonte de 1925:

- 1) Benção do prédio pelo Arcebispo Metropolitano D. Antônio dos Santos Cabral.
- 2) Inauguração dos retratos de Fernando de Mello Vianna, Sandoval de Azevedo e Mário Brant.
- 3) Programa musical a cargo dos alunos das classes dos professores efetivos e apresentação do violoncelista tchecoslovaco Bugomil Sykora, acompanhado pelo maestro Brutus Pereira ao piano.

*Programa da audição das alumnas:  
a) Kivnber-Gavotte – Zuleika Ribeiro da Rocha*

<sup>499</sup> *Minas Gerais em 1925* pp. 558 a 560, Victor Silveira.

Victor Silveira destaca: “(...) Na nomeação do diretor e professores do Conservatório apenas uma preocupação norteou o governo: a de congregar valores reais, escolhendo nomes laureados em outros grandes centros de cultura musical. O Conservatório Mineiro de Música não é cópia servil, um mero decalque do que se tem feito no assunto. Ao contrário: apresenta inovações que lhe dão caráter próprio e adequado às necessidades e aspirações do nosso meio. (...) Nos outros Conservatórios – e mesmo no Instituto Nacional de Música- os candidatos são **obrigados apenas a apresentar provas de instrução pouco mais que rudimentar**. Exige-se-lhes tão somente a reprodução de um ditado breve e fácil de língua pátria e a resolução de um problema de aritmética versando sobre as quatro operações fundamentais ou, quando muito, sobre frações ordinárias. Só os alunos de canto é que, no exame de admissão a esse curso, se submetem a uma ligeira leitura de texto da língua francesa e da língua italiana. No Conservatório Mineiro exige-se para matrícula no 1º ano que os candidatos tenham um preparo correspondente ao 3º ano do curso primário, mas para tirarem o diploma de professor, são ainda obrigados a prestar exames de português, francês, aritmética, história da música, pedagogia e literatura; de sorte que, ao **concluírem os cursos respectivos, têm os alunos um cabedal de conhecimentos propedêuticos indispensáveis ao verdadeiro profissional**. (...) Tais são os pontos culminantes que distinguem este dos outros estabelecimentos congêneres. Compreendendo o seu alcance, o governo confiou a confecção do seu regulamento a uma comissão técnica que, na feita do trabalho, **obedeceu à alta orientação administrativa do presidente Mello Vianna**. Executado inteligentemente, como vai ser, este **regulamento representa mais um bom serviço do atual governo do Estado, que não podia deixar sem o seu melhor carinho uma tão formosa criação espiritual**. (grifos nossos)

- b) *Kuhlau-Sonatina – Graciema Spinola dos Santos*  
 (classe da professora d. Yara Camarinha)  
 c) *Drdla-Dansa húngara – Fernando Santoro*  
 (classe do professor George Marinuzzi)  
 d) *Macedo-Poema Synphonico – Maria Antonieta Ribeiro e*  
*Clotilde de Amaral*  
 (classe do professor Pedro de Castro)<sup>500</sup>

Autoridades presentes à inauguração revelavam o vínculo do ensino de música ao Estado: Presidente do Estado, Dr. Fernando de Mello Vianna; Secretário do Interior, Dr. Sandoval Soares de Azevedo; Secretário das Finanças, Dr. Djalma Pinheiro Chagas; Secretário da Agricultura, Dr. Daniel Serapião de Carvalho; Chefe de Polícia, Dr. Arnaldo de Alencar Araripe; Prefeito de Belo Horizonte, Dr. Flávio Fernandes dos Santos; Diretor da Imprensa Oficial, Dr. Noraldino Lima; Diretor da Instrução Pública, Dr. Lúcio José dos Santos.

Na “entrega” do prédio do CMM para a comunidade, percebe-se, como sugere Bourdieu, uma imbricação entre religião, poder político e comunidade artística, o que se torna, pela convivência com os demais poderes, o poder artístico. Há uma interferência muito grande do poder político nas decisões musicais<sup>501</sup>, poderíamos dizer que deixavam só os alunos de música para os professores de música, uma vez que professores, diretores e regulamentos já estavam determinados pelos governantes.

Os alunos estavam revoltados com isso (que ocorreu na década de 1950) – eles queriam que os professores fizessem concursos para entrar na escola. Sempre era um político que escolhia e de repente eles tiravam uma, acabava com uma determinada cadeira lá, assim e tal, e colocava um professor de piano, assim sabe, ou de alguma outra disciplina, mas normalmente era de piano. Assim, por exemplo, teve uma época lá que começou a pegar fogo porque os cantores tinham aula de italiano e quem dava aula de italiano era uma mulher acho que Ernesta Gaetani. E a Ernesta ela tirou férias-prêmio, porque tinha muito tempo que ela não ia à Itália, que era a terra dela, ou ela era filha de italiano, eu sei lá. Ela foi à Itália e, quando voltou, tinham acabado com a cadeira dela de italiano e colocado uma protegida dum político. E eu também quase fui expulso nessa época do Conservatório, porque essa mulher chegou assim contando muito papo e não sei o quê não sei o quê lá, mas todo mundo detestava ela porque tinham tirado a Ernesta para botar ela, sendo que não precisava de arrumar uma [professora] na época.<sup>502</sup>

<sup>500</sup> *Minas Geraes*, 6 de setembro de 1926, p.11. In: Reis, 1993, p. 25.

<sup>501</sup> O Presidente de Minas “procurou realizar dentro do seu governo uma das maiores necessidades do Brasil: **levantar o nível de cultura do povo** (...) fazendo justiça ao pequeno e ao grande, cuidando da educação elementar, cívica e profissional do povo, **abrindo-lhes escolas e abrigos** (...) É que nenhum problema escapou à argúcia desse homem que amou o trabalho febricitante e que votou todas as suas energias **ao progresso do seu Estado**. (...) Creou o Conservatório Mineiro de Música, **um dos sonhos da população da cidade.**” In: *Minas Geraes*, Belo Horizonte, 17 de setembro de 1926.

<sup>502</sup> Entrevista com Oscar Tubúrcio.

Percebe-se um discurso contraditório, porque se tratava de uma escola extremamente exigente – “mais que os outros conservatórios da época”<sup>503</sup> – mas o resultado da formação era, na sua maioria, de pianistas, enquanto no restante do país já se criticava a pianolatria, na voz do brilhante Mário de Andrade e outros modernistas.

Os alunos concentravam-se nas áreas de piano e canto, fato que refletia a demanda da própria sociedade, ainda ligada à tradição da música nos ambientes familiares. A formação específica para compositores era ainda muito incipiente.<sup>504</sup>

Durante as três décadas (1940, 1950 e 1960), 138 pianistas foram formados pelo CMM enquanto 62 músicos se formaram em canto e outros instrumentos<sup>505</sup>. Destacamos o domínio de preferência pelo estudo e formação pianística por parte da instituição, onde demanda e oferta se confundem. Santos<sup>506</sup> apresenta todos os alunos da vida profissional da professora Ziná Coelho Junior. Destacamos o número de 192 alunos de piano, num total de 227 – sendo que a professora lecionava além de piano, harpa e acordeon. Se pensarmos que, como D. Ziná, cada um desses formandos era um professor de piano em potencial e que poderá ter formado outra centena de estudantes de piano, teremos um número aproximado de 20.000 estudantes de piano em Belo Horizonte.

Se, de um lado, a fundação do CMM está ligada ao INM durante os primeiros anos, de outro, seu funcionamento esteve diretamente ligado à Escola de Formação Musical da Academia de Polícia Militar (EFM-APM), fundada em 1950. Havia grande intercâmbio entre o CMM e a EFM-APM até a década de 1970. Alguns dos professores do CMM eram militares e professores EFM-APM. Segundo Freire<sup>507</sup>, a Academia da Polícia Militar caracterizava-se por centrar os estudos musicais no domínio técnico de alguns instrumentos de banda. Essa escola visava formar rapidamente instrumentistas para compor os quadros da orquestra Sinfônica da Academia de Polícia Militar. Não acreditamos que essa escola tenha mudado o campo de ensino de piano, talvez tenha

<sup>503</sup> A comparação entre o CMM e outros conservatórios é feita no novo regulamento do CMM - nota de rodapé nº488.

<sup>504</sup> FREIRE, BELÉM, MIRANDA, *Do conservatório à escola – 80 anos de criação musical em Belo Horizonte*. Editora: UFMG, Belo Horizonte, 2006, p.48.

<sup>505</sup> FREIRE, BELÉM, MIRANDA, 2006, p.48.

<sup>506</sup> SANTOS, Marcelo Corrêa Gonçalves dos. *Ziná Coelho Júnior: a vida e a obra de uma musicista mineira*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte, 2004, Anexos.

<sup>507</sup> FREIRE, *Panorâmica da Criação Musical na Escola de Música da UFMG (1925 – 2000)*. Anais do XIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, p.692, Belo Horizonte, 2001, p.49.

possibilitado maior identidade com o desejo de formar instrumentistas para a função de socializar e alegrar os ambientes antes estritamente familiares e agora públicos.

## Direção do Conservatório Mineiro de Música

O Conservatório Mineiro de Música teve, ao longo dos seus 35 anos iniciais, quatro diretores. Três deles foram professores nessa instituição e apenas um teve a função exclusiva de direção, trata-se do professor Levindo Lambert, cujo contato inicial com foi como inspetor e fiscal da Secretaria de Educação.

### **Francisco Nunes (diretor: 1925 – 1933)**

O primeiro diretor do Conservatório Mineiro de Música foi o maestro Francisco Nunes, que deixou o seu cargo de professor no INM e mudou-se para Belo Horizonte, a convite do governo de Minas Gerais, em 1925. O cargo de diretor fica evidente após o regulamento provisório despachado pelo presidente do estado, e provavelmente o maestro tenha sido convidado, desde o início dos contatos, para dirigir a escola no momento de sua inauguração. Destacamos que o espaço de professor o maestro Francisco Nunes já havia conquistado no Rio de Janeiro no INM, certamente por se tratar de um professor, maestro e compositor, portanto sua formação o distinguia à frente do trabalho de todos os professores na instituição, como veremos no desembarco com que assume a direção da Sociedade de Concertos Sinfônicos e cria um elo entre a orquestra e seu trabalho de diretor. O maestro traz em seu currículo a experiência da criação da Sociedade de Concertos Sinfônicos Leopoldo Miguez e a da Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro

Mineiro de Diamantina, o maestro Francisco Nunes dirigiu o conservatório durante os seus oito primeiros anos (1925 a 1933) e foi sucedido, após sua morte pelo professor Levindo Lambert. O maestro era formado, com prêmio, pelo INM, e seu instrumento, o clarinete, fez com que se distinguisse por todo o continente.

Regente de orchestra dos mais competentes, foi o distinto musicista mineiro encarregado pelo Dr. Antonio Olyntho dos Santos Pires de organizar a grande orchestra da Exposição Nacional de 1908, a que deu cabal desempenho. Regeu a opera Carmem de Bizet, quando representada em português no antigo Theatro Sant'Ana, do Rio. Foi fundador e principal mentor da Sociedade de Concertos Synphonicos, cujas audições, sob a sua regência ou do maestro Francisco Braga, marcaram época dos meios musicaes da Capital Federal. Antes desta, fundara também alli a Sociedade de Concertos

Symphonicos “Leopoldo Miguez”. Ademais de *virtuose* distinto, é o maestro Francisco Nunes um dos compositores brasileiros de maior valia, não só pela alta inspiração, como pelo correcto estylo de seus trabalhos. (...) A este festejado artista patricio é que o governo do Estado se lembrou em boa hora, de confiar a organização e direção do Conservatório Mineiro de Música que nos poucos mezes que leva funcionando, já tem revelado sufficientemente quão feliz foi essa escolha e o muito que della é licito esperar.<sup>508</sup>

Coube ao maestro Francisco Nunes criar um movimento musical na cidade, com apoio do governo do estado, a partir do Conservatório Mineiro de Música e da Sociedade de Concertos Sinfônicos.

### **Levindo Lambert: (diretor: 1934 – 1952)**

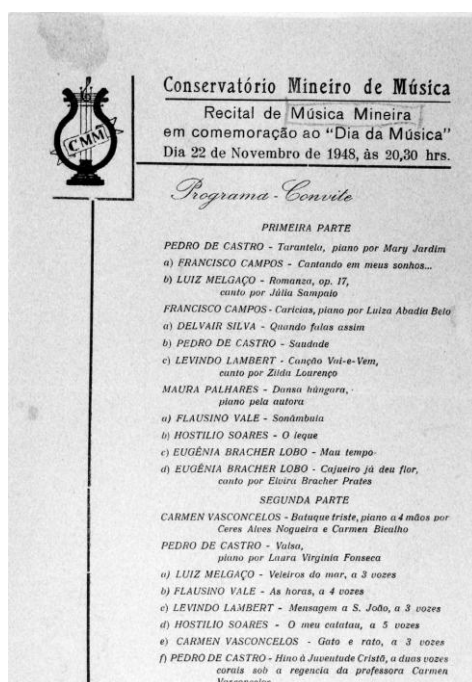
Foi com surpresa e indisposição nervosa que eu recebi, em minha casa, a informação de que o Sr. Secretário da Educação, meu particular amigo Dr. Noraldino Lima, havia baixado Portaria, dando-me a missão de dirigir, em caráter provisório, o Conservatório Mineiro de Música, cujo Diretor, Maestro Francisco Nunes, fora acometido de trombose cerebral. (...) procurei de imediato o Sr. Secretário da Educação para pedir-lhe que cancelasse a malsinada Portaria, porque eu não desejava o cargo que me era proposto, atendendo a dois incidentes ali ocorridos (...) Durou pouco, porém, a interinidade que me confiara o Sr. Secretário. O Maestro Francisco Nunes não resistira a terrível moléstia. Morrera. Após esse triste acontecimento, compreendi que eu estava na obrigação de dar regular impulso às atividades do Instituto.<sup>509</sup>

O diretor que possibilitou as mudanças mais significativas e que dirigiu o Conservatório Mineiro de Música por mais tempo foi o professor Levindo Lambert. Não era formado pelo INM e muito menos fazia parte do meio da música erudita. Não encontramos qualquer menção à formação musical desse professor, somente que existia em Camburiu, sua cidade natal, uma banda de música de sua família em que seu pai e tios tocavam. Apesar da crítica feita por J. Sodré na imprensa local à indicação do nome do professor Levindo Lambert para dirigir a instituição, segundo a qual ele seria uma pessoa inidônea e que nada conhecia de música, o professor refuta: “Minhas composições musicais estavam, como estão ainda agora, à venda pela Casa Weril de São Paulo, Largo do Aroche”<sup>510</sup>.

<sup>508</sup> SILVEIRA, Victor. *Minas Gerais em 1925*, Imprensa Oficial, 1926, p. 556.

<sup>509</sup> LAMBERT, Levindo. *Conservatório Mineiro de Música – Relato de minhas gestões*. Acervo Família Lambert.

<sup>510</sup> Acervo da Família Lambert.



Programa de recital realizado no CMM, onde consta a canção Vai-e-Vem, do professor Levindo Lambert<sup>511</sup>

O professor Levindo Lambert foi vereador na sua cidade e veio para Belo Horizonte a convite do Secretário da Educação, Dr. Noraldino Lima, para chefiar o gabinete do Inspetor Geral da Instrução, professor Guerrido Casassanta, em 1932. No governo de Juscelino Kubitschek, Levindo Lambert participou da Secretaria de Educação, tendo passado por inúmeras outras secretarias. Já no CMM, o professor Levindo Lambert soube explorar a situação e conduzir a instituição em direção a uma clara expansão, que caracterizou suas duas gestões, com novas disciplinas, cursos e até mesmo a federalização, que ocorreu em 1950, passo decisivo no crescimento e reconhecimento desta instituição<sup>512</sup>. Observando as fontes que registraram seu trabalho, notamos que, erroneamente, o que julgávamos um dificultador para a formação de um campo na música foi utilizado por esse diretor de forma exemplar para proporcionar o crescimento da escola e a valorização dos professores de música como indicadores de embriões da independência desse espaço social de ensino de música em Belo Horizonte. Destacamos a representatividade política do cargo de diretor do Conservatório, escolhido pelo Sr. Secretário da Educação. Partindo de sua dificuldade inicial em aceitar o cargo de diretor do CMM, o professor Levindo Lambert não imaginava que poderia

<sup>511</sup> XAVIER, Elisete Dias. *A correspondência de Curt Lange e Levindo Lambert*, dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação da Escola de Música UFMG, Belo Horizonte, 2008, p.300.

<sup>512</sup> Lei nº 1.254 de 4 de dezembro de 1950, publicada no *Diário Oficial* de 8 de dezembro do mesmo ano. In: REIS, <<http://www.musica.ufmg.br/textos/historia.pdf>>.

realizar tantas conquistas para esta instituição. A sua vida profissional estava ligada à política em Minas, portanto o fato de não fazer parte do *metier* da música erudita e sua grande experiência em gestão pública fizeram desse diretor uma peça fundamental para todas as conquistas decisivas que se desencadearam no período compreendido entre 1934, quando assumiu a direção da instituição, e 1966, quando deixou definitivamente a escola, depois da sua segunda gestão como diretor.

Com grande destaque o professor revela o número de professores que trabalhavam por ocasião de sua posse e depois, quando deixou o cargo de diretor. “O seu corpo docente estava, nessa ocasião, assim constituído:

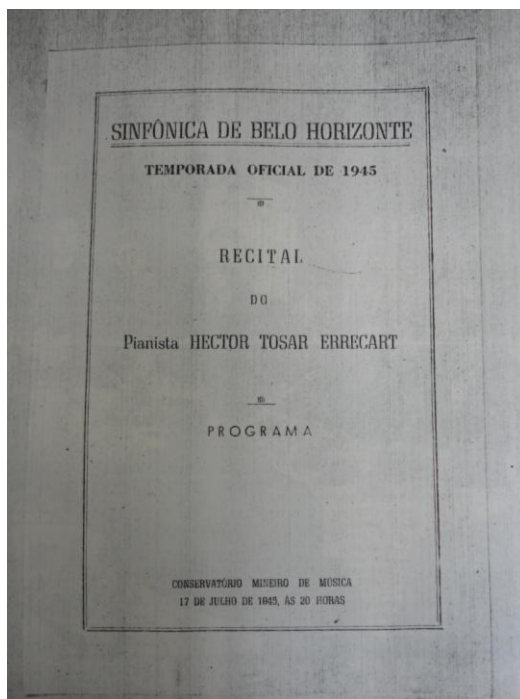
1-Piano: Pedro de Castro, Fernando Coelho, Gertrudes Diezer, Carlinda Tinqitella, Yara Coutinho e Araci Coutinho; 2-Violino: George Marinuzzi; 3-Canto: Asdrúbal Lima; 4-Harpa: Ester Jacobison; 5-Teoria Musical e Solfejo: Alice Alves da Silva e Luiz Gonzaga Melgaço; 6-Harmonia: Maestro Francisco Nunes e, em seguida, Maria Cerize Tolendal Pacheco; 7-Contraponto e Fuga Composição e Instrumentação: Maestro Assis Republicano; 8-Hstória da Música: Flausino Vale; 9-Violoncelo: Rafael Hardi, interinamente; 10-Flauta: Fausto Assunção; 11-Fisiologia da voz: Dr. Bernardo Eisenohor.

Segundo os relatos do professor, ele conseguiu instalar as seguintes disciplinas com a contratação de seus respectivos professores: clarinete, professor João Zacarias de Miranda; canto coral, Nahir Geolás Machado Guimarães; folclore nacional, Flausino Rodrigues Vale; pedagogia musical, Yolanda Lodi ; fisiologia da voz, Dr. Mercedo Moreira; e contraponto e fuga – Hostílio Soares; além da divisão da disciplina teoria musical em duas, com a contratação de Yolanda Lodi, e da divisão da disciplina harmonia em harmonia elementar e superior, com Hostílio Soares. Parece que houve uma escolha política na contratação de novos professores e que provavelmente isso se deu acima das contratações confirmadas pelo então diretor

O professor Levindo Lambert incentivou a fundação do Grêmio Artístico do Conservatório Mineiro de Música e a Associação de Professores de Música, dirigida pelo professor George Marinuzzi.

Entre as realizações do professor Levindo Lambert, destaca-se a ativação do auditório como espaço de concertos, pois este passou a ser muito utilizado, por alunos, professores e músicos do Brasil e do exterior. Pela significação na vida musical da cidade, destacamos em 1938, o primeiro recital de flauta do professor Koellreutter no Brasil, quando ministrou um curso de Interpretação Musical na instituição.





Programa de recital do pianista Hector Tosar Errecart e Sinfônica de Belo Horizonte, realizado no Auditório do CMM em 12/07/1945.

Até os anos de 1950, como única opção de escola de música, o CMM ditava as regras de estudo e o repertório dentro e fora da instituição, uma vez que os estudantes se preparavam durante anos para o exame de seleção nessa instituição. Primeiro tinham de ser aprovados em exame de teoria e solfejo e somente no segundo ano poderiam prestar exame para piano. Oscar lembra da sua entrada no CMM: “Eu fiz exame de teoria em 1952, não, 1953, foi meu primeiro ano de teoria. Aí, no ano seguinte, em 1954, eu fiz o exame de piano, eu queria estudar com o Seu Pedro de Castro”.

Assim como fizemos acerca da ELM, registramos o currículo do CMM através da trajetória de duas alunas de piano.

Primeiro ano: Teoria Musical e Solfejo (1). Segundo ano: Teoria Musical e Solfejo (2) e Piano. Terceiro ano: Teoria Musical e Solfejo (3), Canto Coral (1), Piano e Canto. Quarto ano: Harmonia elementar, canto e piano. Quinto ano: Canto coral (3) Harmonia e morfologia, canto, história da música e piano. Sexto ano: Acústica aplicada à música ou ciências e piano. Sétimo ano: Pedagogia, Conjunto Câmera e piano. Oitavo ano: piano. Nono ano: piano. Décimo ano: piano. Décimo primeiro ano: piano. Décimo segundo ano: piano.

Em 1950, o CMM foi federalizado<sup>513</sup> e, em 1962, incorporado à Universidade Federal de Minas Gerais. Nos anos de 1960 houve a formatura de dez alunos em outros instrumentos diferentes do piano, o que representa o começo de uma mudança.<sup>514</sup> Nesse momento a profissão de professor de música foi reconhecida como equivalente a todas as outras formações profissionais. A formação musical não era mais uma “educação fina do mundo feminino”, ou seja, a música não era mais tocada para dançar ou reunir a família e a formação pianística passou a ser entendida como formação profissional. A música tocada se ocupava do palco e as famílias tinham acesso às gravações.

## Federalização do Conservatório Mineiro de Música

Mário de Andrade, em *Aspectos da música brasileira*, em seu discurso de paraninfo da turma de 1935, já prenunciava a federalização das escolas de música e conservatórios e suas incorporações pelas universidades:

por outro lado estou convencidíssimo, já agora, que para o nosso país, a fusão dos conservatórios nas universidades, principalmente se tivermos as cidades universitárias, será praticamente utilíssima. O nosso músico precisa da existência universitária, precisa do contacto diuturno, da amizade e dos exemplos dos outros estudantes, o nosso músico precisa imediatamente contagiar-se do espírito universitário, porque a inobservância do nosso músico quanto a cultura geral, é simplesmente inenarrável. Nenhum não sabe nada, nenhum se preocupa de nada, os interesses completamente fechados, duma estreiteza inconcebível, só e exclusivamente entreaberto para as coisas da música. Nem ISS sequer! Cada qual traz a sua preocupação voltada apenas para a parte da música em que se especializou. Quem quer tenha convivido com nossos músicos, ou apenas seguido o ramerrão dos concertos, sabe disso tanto quanto eu. Os violinistas vão aos recitais de seus próprios alunos ou dos violinistas célebres, os pianistas só se interessam por teclados. Essa a regra comum, quase uma lei cultural entre nós. Uma curteza de espírito assombrosa; um afastamento desleal das outras artes, das ciências, da vida econômica e política do país e do mundo; uma incapacidade lastimável para aceitar a existência, compreendê-la, agarrá-la; uma rivalidade vulgaríssima; uma vaidade de zepelin sozinho no ar. Cada qual se julga dono da música e recordista em especialidade. A vida, a vida totalizada, se restringe a um dar lições, preparar de vez em longe algum recitalzinho e falar mal dos colegas.

---

<sup>513</sup> Elevam-se os padrões de vencimento – Segundo o projeto de federalização, cuja redação final vai ser aprovada nesses próximos dias pela Câmara dos Deputados, de onde é originário, depois de receber emendas do Senado, os 26 professores do Conservatório Mineiro de Música, cujo vencimento máximo era de 1.800 cruzeiros, passarão a vencer, mensalmente, 8.400 cruzeiros, estendendo-se ainda aos mesmos outros benefícios como os adicionais correspondentes a cada dez anos de serviços, o que permitirá aos catedráticos mais antigos a medida de vencimentos até 10 mil cruzeiros. Diário da Tarde, 24 de novembro de 1950. In: REIS, 1993.

<sup>514</sup> FREIRE, BELÉM, MIRANDA, 2006, p.48.

Vida tão exangue e inodora que não se sabe mais se estamos dentro da música ou dum mosqueiro de passagem.<sup>515</sup>

O INM do Rio de Janeiro tornou-se unidade universitária em 1938, já o CMM teve seu novo status federal em 4 de dezembro 1950, por meio da Lei nº 1.254 e foi posteriormente incorporado à Universidade Federal de Minas Gerais. Acreditamos que tais conquistas se tornam tão importantes para essa instituição quanto a sua criação. Voltemos um pouco no tempo: com a federalização uma nova definição do espaço social de atuação dos músicos, professores e estudantes de música e do ensino de música/piano se inaugura com um novo *status*. É interessante notar que, novamente, o político que se dispõe a destacar a importância de tais ações políticas é Fernando Mello Vianna, então Senador da República.

O aparecimento dessa nova definição da arte e da profissão de artista não pode ser compreendido independentemente das transformações do campo de produção artística: a constituição de um conjunto sem precedentes de instituições de registro, de conservação e de análises das obras, (...) o crescimento do pessoal dedicado, em tempo integral ou parcial, à celebração da obra de arte, a intensificação da circulação das obras e dos artistas, com as grandes exposições internacionais e multiplicação das galerias com sucursais múltiplas em diversos países etc., tudo concorre para favorecer a instauração de uma relação sem precedente entre os intérpretes e a obra de arte: o discurso sobre a obra não é um simples adjuvante, destinado a favorecer-lhe a apreensão e a apreciação, mas um momento da produção da obra, de seu sentido e de seu valor.<sup>516</sup>

Bourdieu<sup>517</sup> revela que os escritores e os artistas, agindo como solicitadores ou mesmo, às vezes, como verdadeiros grupos de pressão, esforçam-se em assegurar para si um controle mediado das diferentes gratificações materiais ou simbólicas distribuídas pelo Estado. Acreditamos que a federalização do CMM seja a grande articulação na trajetória de desenvolvimento da produção de conhecimento no ensino de música em Belo Horizonte. Tudo isso foi uma conquista política, tal qual foi vista na sua criação, e coincidentemente o mesmo político estava presente nas duas ocasiões. Verifica-se um novo *status* para os professores, uma congregação que não permitia exceções e, o mais interessante de tudo, um espaço que se abriu ao desejo e à ambição dos mais jovens, que puderam concorrer aos cargos de professores por meio de concursos públicos.

<sup>515</sup> ANDRADE, Mário *Aspectos da música brasileira*. Villa Rica editoras reunidas ltda, Belo Horizonte – Rio de Janeiro, 1991, p.192.

<sup>516</sup> BOURDIEU, 1996, p.196.

<sup>517</sup> BOURDIEU, 1996, p.67.

Poderíamos entender o papel de diretor do conservatório durante a federalização como um mediador que soube tecer os interesses da comunidade com o poder político da época. Segundo a filha do professor Levindo Lambert<sup>518</sup>, diretor que consolidou a federalização do conservatório, Neide Lambert, seu pai se dedicou muito a essa tarefa. Muitas viagens ao Rio de Janeiro, então sede do governo federal, e inúmeros outros tipos de encargos foram assumidos pelo diretor.<sup>519</sup>

Segue trecho de carta do professor Levindo Lambert ao amigo Curt Lange, em que revela a diferença do patamar financeiro administrativo no qual a instituição se via naquele momento.

Setembro, 7, 951  
Meu caro Curt Lange,

<sup>518</sup> Levindo Furquim Lambert nasceu em Cambuí, em 1896. Mudou-se para Belo Horizonte para chefiar o gabinete do Inspetor Geral da Instrução, professor Guerino Casassanta. Chefiou o gabinete do Secretário de Educação, do Secretário da Agricultura, do Secretário da Saúde, e do Secretário do Interior e foi Secretário de Educação no governo de Juscelino Kubitschek. Na área musical, regeu a Banda de Música Carlos Gomes e dedicou-se à composição.

<sup>519</sup> *Estado de Minas* de 16 de abril de 1950: “Federalização do Conservatório Mineiro de Música. O Sr. Melo Viana apresentou, no Senado, uma emenda que visa a incorporar aquele estabelecimento à Universidade de Minas Gerais. Os fundamentos da proposição. Rio, 15(M)- Acha-se em trânsito, no Senado, um projeto de lei oriundo da Câmara dos Deputados, que homologa a incorporação de duas faculdades de Pelotas e de Santa Maria à Universidade do Rio Grande do Sul.

Aproveitando o ensejo, o Senador Melo Viana, que já conseguiu federalizar a Universidade de Minas Gerais, apresentou uma emenda incorporando a essa Universidade o Conservatório Mineiro de Música, com o objetivo de torná-lo assim, um estabelecimento federal de ensino.

A emenda, que está longamente fundamentada, é a seguinte: Art.1º - O Conservatório Mineiro de Música, instituição de ensino de música, cujos fins estão fixados nos decretos n. 6.828, de 17 de março de 1925, de 15 de setembro de 1934, fica transformado em estabelecimento federal de ensino, moldado no seu congêneres da Universidade do Brasil, anexado à Universidade de Minas Gerais.

Art. 2º – Rege-se-á o Conservatório Mineiro de Música, até expedição de novo regulamento pelo Governo Federal, pelos atos legislativos e regulamentos em vigor; e pela legislação federal referente à Universidade de Minas Gerais, no que lhe for aplicável.

§ único – Serão consignadas no orçamento da União as dotações necessárias ao funcionamento do Conservatório.

Art. 3º – Aos atuais professores catedráticos ou efetivos e aos funcionários serão expedidos decretos de nomeação, assegurado para todos os efeitos o tempo de serviço e ajustados os vencimentos aos das carreiras do serviço público federal.

§ único – Ao atual diretor será assegurado o exercício da função, sendo-lhe expedido título.

Art. 4º – Para respectivo reajustamento ficam criados, nos quadros do Ministério da Educação e Saúde, os seguintes cargos: 1 Diretor, 6 professores de piano, 4 professores de teclado (piano elementar), 2 professores de violino, 1 professor de flauta, 1 professor de clarinete, 1 professor de violoncelo, 1 professor de teoria musical e solfejo, 1 professor de harmonia elementar, 1 professor de ciências físicas e biológicas aplicadas, 1 professor de pedagogia musical, 1 professor de harmonia musical, 1 professor de história da música e folclore nacional, 1 professor de teclado (piano elementar), 1 professor de canto, 1 professor de contraponto e fuga, 1 professor de teoria musical e solfejo, 1 professor de canto coral, 1 professor de teclado (piano elementar), 1 professor de canto, 4 professores regentes de turmas extraordinárias, 1 Diretor, 1 Secretário, 1 praticante, 1 auxiliar de secretário, 4 auxiliares de escrita, 1 bibliotecário, 6 inspetores de alunos, 1 porteiro, 1 auxiliar de porteiro, 11 serventes, 2 acompanhadores, 1 afinador-consertador, 1 datilógrafo, 1 copista, 1 jardineiro.

(...) O nosso Conservatório foi de fato encampado pelo Governo Federal. Ainda não legalizamos nossa situação, mas temos fundadas esperanças de uma nova fase na vida artística de Belo Horizonte. Basta dizer-lhe que o Estado me fornecia Cr\$4.000,00 para despesas, e que o Governo Federal já me registrou a bela quantia de Cr\$150.000,00. Veja que diferença.<sup>520</sup>

Segundo Reis<sup>521</sup>, logo depois da federalização do CMM houve um período de adaptação ao novo *status* jurídico da instituição. *Status* esse que recaía também sobre os membros da instituição, uma vez que foi mudada, além da legislação a que o CMM se subordinava, a remuneração dos empregados, sem alteração no quadro de professores. A autora refere-se “a um período de agitação interna nem sempre propícia à produção artística”. Pela primeira vez o corpo discente se manifestou negativamente em algumas ocasiões, como no episódio em que a congregação expulsou dois alunos. Aqui provavelmente tenha aparecido uma nova força dentro do espaço social de ensino de música do CMM: o corpo discente. Esse foi um período em que há uma consciência mais apurada dos estudantes, até então alvo de todas as críticas de seus professores. Esse é o momento em que as críticas começam a ser dirigidas também aos professores.

#### **Mercedo Moreira: (diretor: 1952 – 1957)**

O professor Mercedo Moreira era médico e foi professor da disciplina Ciências físicas e biológicas aplicadas à música, tendo aluno de piano do professor Francisco Campos do Conservatório Mineiro de Música. Segundo Reis<sup>522</sup>, esse diretor, professor Mercedo Moreira, teve como encargo o ajuste da estrutura organizacional do Conservatório à sua nova condição federal.

#### **Pedro de Castro: (diretor: 1957 – 1962)**

Foi na gestão do professor Pedro de Castro que ocorreu o I Seminário de Música de Belo Horizonte, em que percebemos uma tentativa de mudar as relações entre professores e alunos e a própria relação com o conhecimento musical, como veremos em seguida.

#### **Carlinda Tinquitella (diretora: 1962 – 1963)**

<sup>520</sup> Carta de Levindo Lambert a Curt Lange. In: XAVIER, 2008.

<sup>521</sup> REIS, 1993, p.71.

<sup>522</sup> REIS, 1993, p.125.

Foi na gestão da professora Carlinda Tinquitella que o Conservatório Mineiro de Música, por meio da Lei nº 4.159, de 30 de novembro de 1962, integrou-se à Universidade Federal de Minas Gerais.

## Tempo de buscas de novos modelos de ensino de música

Uma das ações em que se percebe com clareza a busca de uma nova relação com a música e o seu ensino é a realização do I Seminário de Música de Belo Horizonte, patrocinado pela Reitoria da Universidade Federal de Minas Gerais.<sup>523</sup> Esse seminário caracterizou-se como curso de férias e teve uma frequência de 200 pessoas de origem bem variada, tais como estudantes e professores de música, freiras de escolas de Belo Horizonte, crianças e adultos. O trabalho se concentrou na prática musical, o que trouxe uma renovação didática para muitos. A direção do trabalho ficou a cargo do maestro Carlos Eduardo Prates, que, entrevistado pela repórter da revista<sup>524</sup>, refere-se ao trabalho como de equipe, em que todos se reuniam em torno dos mesmos ideais musicais – a troca de uma mentalidade individualista por uma coletivista e a busca de relações entre todas as matérias oferecidas. Destacamos uma das disciplinas, ministrada pelo professor George Kuhlmann: piano em grupo. A direção do seminário buscou os moldes dos seminários da Bahia, de Teresópolis, do Rio de Janeiro e de São Paulo, e as matérias oferecidas não se encontravam, até então, nos currículos dos conservatórios: música e as ciências exatas, análise musical, estética, regência coral e sinfônica, iniciação musical, evolução dos instrumentos, música de câmara e piano coletivo. Além das aulas, foram oferecidas algumas conferências em que encontramos os nomes de: maestro Magnani, Pero de Botelho, Agernor de Forte, Curt Lange, Ernest Schurmann, George Kuhlmann. Percebe-se um movimento em direção à intensificação e à atualização do ensino de música na cidade, pelos mais jovens. Houve ainda um curso de especialização em Belo Horizonte ministrado pelo maestro Isaac Karabtchevsky. O curso de férias possibilitou uma experiência crítica quanto ao estudo de música, e o olhar dos mais novos começou a fortalecer-se institucionalmente, uma vez que esse curso foi oferecido no próprio CMM. Há a proposta de se criarem novas referências nas relações entre os professores do seminário e seus alunos. Lembramo-nos da entrevista do professor Oscar, em que ele revela o medo com que os estudantes do CMM conviviam com os professores: “todo

<sup>523</sup> Revista *Alterosa* de 1º de outubro de 1959.

<sup>524</sup> Revista *Alterosa*, 01/10/1959. Repórter: Naly Burnier.

mundo morria de medo dela [da diretora], e do Seu Pedro todo mundo morria de medo, sabe aquele clima de terror? Sabe?”.



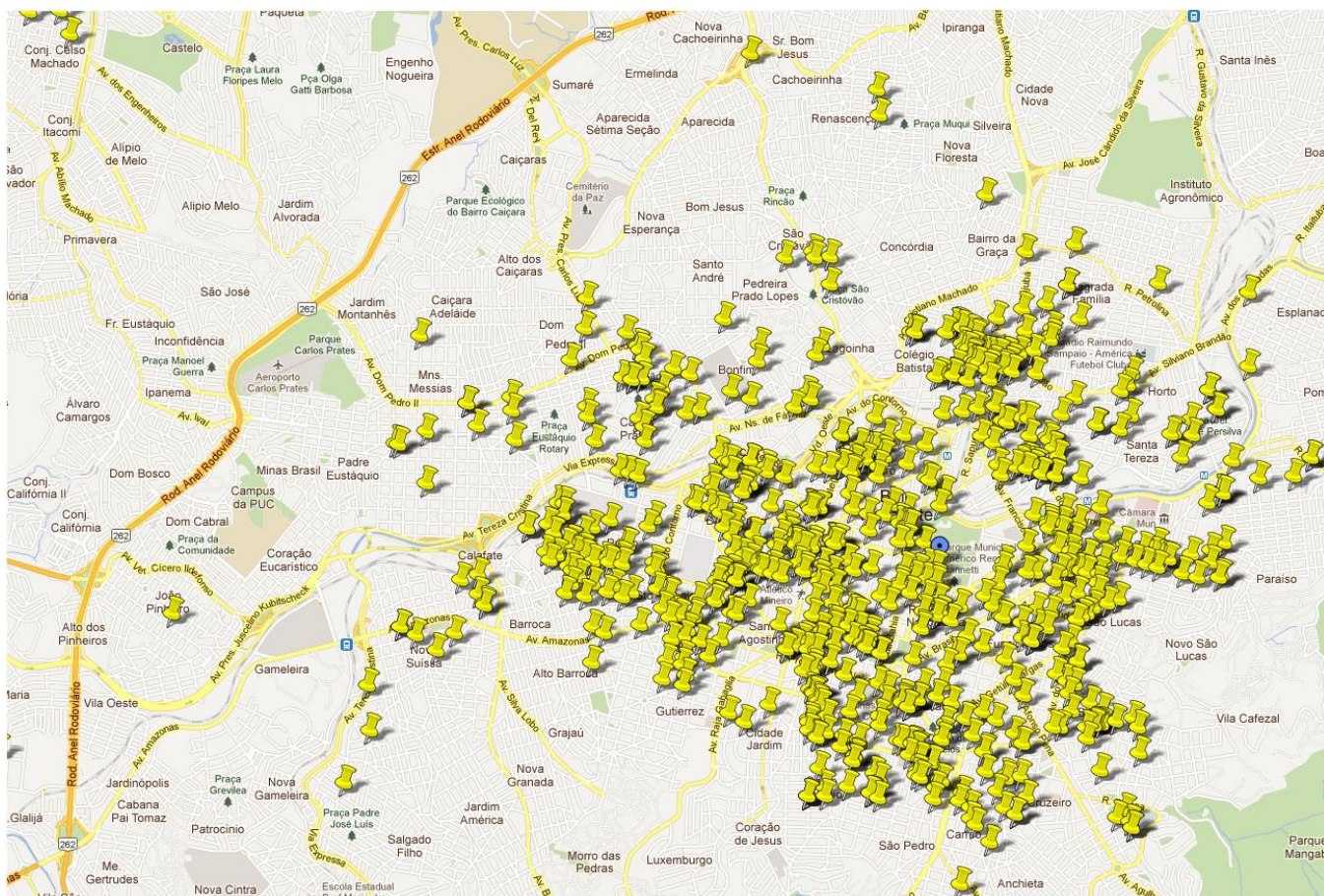
Aula de musicalização infantil realizada no I Seminário de Música de Belo Horizonte.<sup>525</sup>

A foto acima revela um novo modelo de trabalho de musicalização em que o relaxamento era fundamental no desenvolvimento musical e técnico de iniciantes e profissionais. Destacamos, nesse momento, o início do estudo do ensino da música em bases humanizadas e a busca de referências menos técnicas muito difundidas até então como uma especialização em leitura e escrita musical. Esse foi o início de uma perspectiva da educação musical de forma comprometida com a educação global do educando. Os professores do I Seminário de Música de Belo Horizonte falavam sobre como aprender música brincando, saraus em família, técnicas diferentes de canto, novos repertórios, novas escritas e novas disciplinas, como piano em grupo.

---

<sup>525</sup> Revista *Alterosa* de 1º de outubro de 1959.





Comunidade Conservatório Mineiro de Música - Endereços de alunos entre os anos de 1951-1960. O ponto azul é o CMM e os amarelos, concentrados nas zonas sul, central e leste, são os endereços dos alunos. Nestes bairros ouvia-se com frequência, pelas janelas das salas, o som do piano tocado pelos alunos do conservatório.



## Universidade Mineira de Arte



Primeira sede da Universidade Mineira de Arte, na Avenida Augusto de Lima – demolida posteriormente para a construção do Fórum.<sup>526</sup>

Em Assembleia Geral das Sociedades Musicais de Belo Horizonte – que englobava a Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos, a Sociedade Coral de Belo Horizonte e a Cultura Artística de Minas Gerais –, em dezembro de 1953, foi fundada a Universidade de Mineira Arte<sup>527</sup> (UMA), que teria como reitor o professor Fernando Coelho. A primeira unidade, a Escola de Música, uma das quatro programadas no

---

<sup>526</sup> Reprodução feita a partir do site: <<http://www.ed.uemg.br/sobre-ed/historia>>. Acessi em: 20/08/2011.

<sup>527</sup> Em 1964 seu nome foi mudado para Fundação Mineira de Arte - FUMA e, novamente, em 1980, para Fundação Mineira de Arte Aleijadinho. Em 1995, a Universidade do Estado de Minas Gerais absorveu a Escola de Música da FUMA.

estatuto da UMA, teve suas atividades escolares iniciadas em março de 1954 e o seu primeiro endereço foi à rua Guajajaras nº 1930. Em novembro de 1957 essa instituição foi declarada de utilidade pública pelo Decreto de Lei nº 1.695.<sup>528</sup> Em 1956, a Escola de Artes Plásticas instalou um curso preparatório e realizou seu primeiro vestibular, entrando em funcionamento no ano de 1957 com sua primeira turma de alunos. Entre os objetivos da UMA estava o de incentivar a cultura e o desenvolvimento da arte em geral. O ideal que uniu essas três instituições seria, em momento promissor de seus trabalhos em Belo Horizonte, formar uma escola que possibilitasse a montagem de espetáculos operísticos. Para tanto contavam com o trabalho vocal já iniciado pela Sociedade Coral e o orquestral realizado pela SCSMG com a produção, que caberia à Cultura Artística. Entre as pessoas que se juntaram para a realização desse grande ideal musical, destacamos: Clóvis Salgado<sup>529</sup>, Fernando Coelho, Peri da Rocha França, Celso Brant e Carlos Vaz de Carvalho.

Diga-se de passagem que nesta altura Belo Horizonte já tinha uma tradição musical bastante boa. A orquestra municipal tinha tido um regente muito bom, principalmente excelente ensaiador, que era o maestro Guido Santorsola, a orquestra da Rádio Inconfidência tinha tido também um excelente músico à sua guia, então tinham bons elementos. Naquele tempo havia dinheiro. O dinheiro corria, então na velha orquestra havia muitos músicos uruguaios que o maestro Santorsola havia chamado do Uruguai, muitos estrangeiros, havia gente que trabalhava e mecenas também, como o senhor Carlos Vaz de Carvalho, proprietário da casa Guanabara, que praticamente subvencionava a Cultura Artística que funcionava muito bem. Aqui vieram grandes solistas internacionais. O piano da Cultura Artística foi inaugurado e assinado por Gieseking, porque ainda tem por dentro a assinatura dele.<sup>530</sup>

O Corpo docente da Escola de Música era constituído pelos nomes de: José Martins de Matos, violino e viola; Gabor Busa, violino e viola; José Luís Musa Pompeu, violoncelo; Ney Assumpção Parrela, clarinete e regência de banda; Sebastião Viana, flauta transversa; Hiram Amarante, piano; Fernando Coelho, piano; Maria Clara Dias Paes Leme, piano; Edith Hasek, piano, teoria e prática de iniciação musical; Eunice Taveira, piano; Magdala Lúcia de Figueiredo Campos Cristo, piano; Venício João

<sup>528</sup> *Minas Gerias*, 28 de novembro de 1957.

<sup>529</sup> Clóvis Salgado foi vice-governador de Juscelino Kubitschek e, em seguida, concluiu seu mandato de governador, quando JK foi eleito presidente. “Entusiasta do movimento artístico da capital, participou ativamente, criando e presidindo as três sociedades tradicionais: a Cultura Artística, a Sociedade de coral, e a Orquestra Sinfônica. Delas emergiu a Universidade Mineira de Arte, com suas escolas de música e artes plásticas, que presidiu de 1965 a 1978, hoje transformada em escolas integrantes da UEMG.” (In: *O Brasil de Clovis Salgado, uma entrevista de Norma de Góes Monteiro*, 2007, p.230.

<sup>530</sup> *Relatos do maestro Magnani*. In: OLIVEIRA, 2008.

Mancini, piano; Clotilde Lobo de Resende, piano; Ermínia Ginocchi Barbosa, canto e declamação lírica; João Décimo Brécia, canto e técnica vocal; Luiz Gonzaga Melgaço, teoria musical e solfejo; Helio Vinicius Pires, teoria musical e solfejo; Jupyra Duffles Barreto, harmonia, morfologia e folclore musical; Sergio Magnani, história da música e apreciação musical; José Felipe de Carvalho Torres, canto coral e regência de coro e orquestra; Raphael Hardy, música de câmara; Donato Mancini, fisiologia da voz; Ana Lúcia Teixeira, didática geral; Pedro Parafita de Bessa, psicologia da educação e da aprendizagem; Maria de Lourdes Duarte, elementos de administração escolar. Para prática de orquestra havia um convênio com a Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos. Vários nomes são conhecidos por estarem ligados ao CMM ou a alguma das instituições produtoras de música. Destacamos que entre 25 professores, dez são pianistas, portanto, mesmo que não trabalhassem diretamente com o instrumento, tiveram toda a sua formação ligada ao estudo desse instrumento, e quatro são cantores.

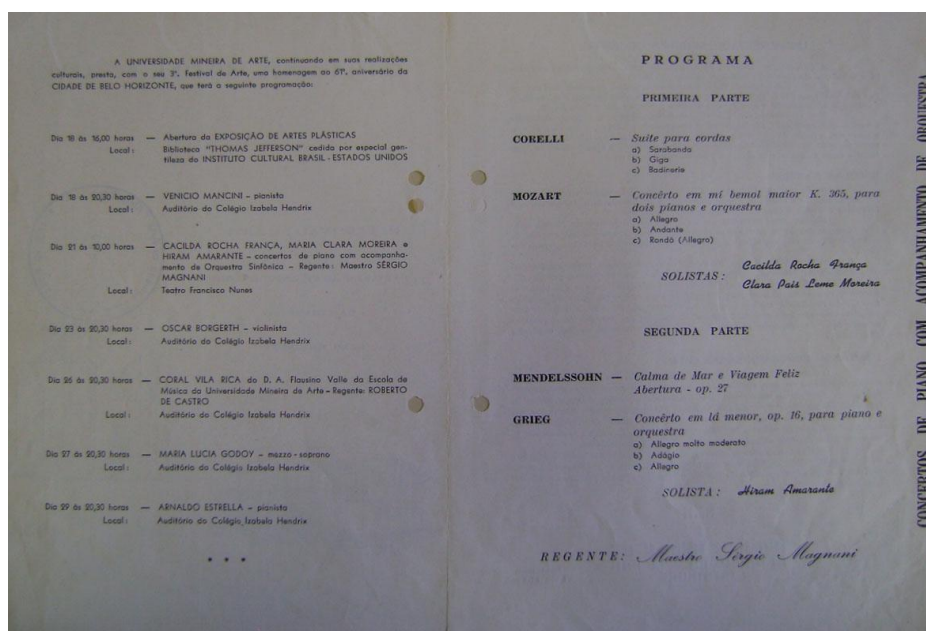
Inicialmente, o professor Fernando Coelho, reitor da UMA, representava também a Escola de Música, como seu diretor. Somente em 2 de outubro de 1957, por meio das atas dessa instituição tivemos acesso a informações sobre a primeira eleição para diretor, realizada pelo colegiado da escola. Após duas tentativas consideradas equivocadas, na reunião de 7 de outubro de 1961 apresenta-se o nome do professor Helio Vinicius Pires como diretor. No entanto, na reunião seguinte, de 2 de janeiro de 1962, a professora Maria Clara Pinheiro Moreira é quem assina como diretora da Escola de Música.

No relato do professor Oscar, em entrevista realizada no presente trabalho, é possível notar que UMA tinha forte objetivo de contraposição ao CMM, que sempre se apresentou como instituição muito pesada no que se refere às exigências burocráticas e rígidas quanto à postura de seus professores. A UMA apresentava-se mais livre nas contratações de seus primeiros professores, como mostra seu quadro docente, com espaço para o maestro Magnani, que vinha realizando trabalho destacado na cidade, e para D. Maria Clara Paes Leme, que ter se formara musicalmente de forma livre, ou seja, não tinha diploma de formação musical. Para tanto, segundo a professora, precisou de uma carta de apresentação do maestro Magnani e da comprovação de cursos e de atuação como professora para ter reconhecida sua competência. O relatos de D. Clara, sinalizam a existência de um trabalho intenso e muito sério realizado na UMA,

principalmente pelo maestro Magnani. Todos se uniam na construção de uma escola mais flexível e de estudos rigorosos na música.

Quando o Magnani chegou da Europa, o S. Fernando passou uma turma dele para o Magnani. Acho que as alunas eram a Ernesta Gaetani, a Ludmila Romanoff, eu e aquela menina Fauré, filha de um francês que morava aqui na Rua Paraíba com Rua Tomé de Souza, quase na esquina. Tive aulas de piano com ele e também aulas em conjunto. Ficávamos o dia inteiro na Universidade Mineira de Arte. Levávamos café para ele e ficávamos o dia todo lá. Cada uma estudava uma peça maior que a outra. Ele fazia muito exercício com a gente, dava, por exemplo, uma peça e mandava a gente para o fundo da sala para decorar aquilo enquanto as outras faziam a aula. Tinha uma outra turma também, quando eu comecei a fazer análise com o Magnani. Eu me lembro que nós analisamos a *Quarta Balada*, de Chopin, acorde por acorde. Fizemos também um curso com ele na casa do Hiram Amarante, que era a análise do *Cravo Bem Temperado* inteirinho, 48 prelúdios e fugas, um por um. A Berenice<sup>531</sup> me pediu esse trabalho para a Fundação e eu vou doar, mas eu queria passar a limpo porque meu rascunho está meio ruim na partitura. Eu queria ter tempo para passar para uma partitura nova. Foi uma coisa que me valeu muito, porque eu fiquei com muita segurança em como tocar a fuga e tudo.

Com o Arnaldo Estrela com quem o Sr. Fernando combinava vindas regulares do Rio de Janeiro, também fiz aulas, mais ou menos nessa mesma época. Com o Arnaldo Estrela eu fiz os concertos de Mozart, Dó Maior e o Concerto em Mi Bemol para dois pianos e orquestra. Nós tocamos no Instituto de Educação, a Cassilda e eu, e o Magnani regeu. Também comecei a estudar o Concerto de Schumann. Eu me lembro de que nas férias de dezembro eu ia para o Rio com os meninos, eles iam para praia e tudo, e eu ficava em casa estudando. Isso tudo abriu para mim um mundo enorme.<sup>532</sup>



3º Festival de Arte de Belo Horizonte – 1958  
(dedicado ao 61º aniversário de Belo Horizonte)<sup>533</sup>

<sup>531</sup> Berenice Menegale, diretora da Fundação de Educação Artística.

<sup>532</sup> História de vida – D. Clara.

<sup>533</sup> Destacamos a participação dos pianistas: Maria Clara Paes Leme Pinheiro Moreira, Cacilda Rocha França e Hiran Amarante.

No acervo da Escola de Música da UEMG, em documento de publicidade (sem data) da UMA, há uma relevante definição de objetivos e perfil das Escolas de Música, Desenho, Pintura, Escultura e Decoração:

É uma instituição de feitiço totalmente original; concebida nos moldes das exigências do século presente, tem como fim específico promover a erudição e colocá-la efetivamente a serviço das tarefas concretas que a vida impõe. Sua responsabilidade educativa consiste em proporcionar ambiente no qual, por excelência, se despertam a imaginação criadora, o espírito de originalidade, a força de expressão, o sentido de objetividade e a liberdade de ação, multiplicando as possibilidades intelectuais das criaturas e ajudando-as às finalidades para as quais elas devem ser utilizadas como meios. (...) Apresentam quatro secções de ensino: primário, secundário, profissional e superior. (...) Destinada a proporcionar a todos uma preparação artística, cultural e científica de acordo com as exigências do mundo atual.

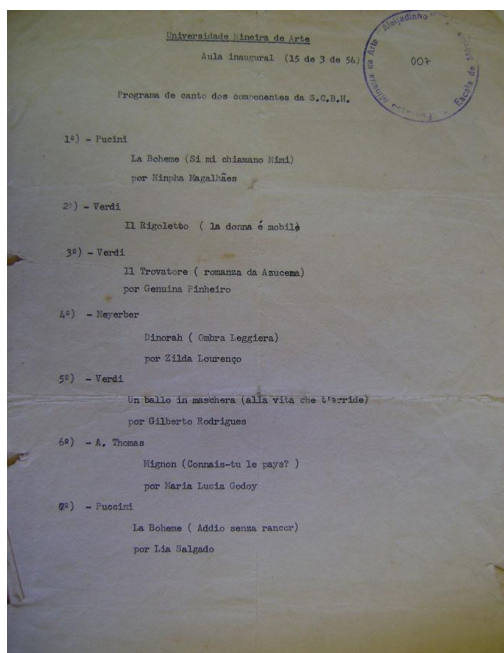
Percebe-se nessa peça publicitária o cuidado para se inserir as escolas de arte no contexto da vida da cidade, em que o estudo da arte está a serviço das tarefas concretas que a vida impõe, e para se destacar, entre os objetivos, a liberdade de ação. A nova escola buscava novos ares, e era perceptível o desejo de todos, refletido nas atas das reuniões, de estudar e buscar novas propostas na educação musical. Nos programas de concerto dos festivais promovidos por essa escola, percebe-se um cuidado quanto às atividades musicais. Quanto ao ensino, o quadro de professores era formado na sua maioria por músicos formados pelo CMM. Mais uma vez confirmamos a força do CMM na formação dos músicos em Belo Horizonte.

Destacamos o trabalho realizado pela professora Susy Botelho que possibilitou estudos mais aprofundados do ensino de piano e da musicalização infantil, mas, infelizmente, não encontramos maiores referências a ele. Segundo D. Clara – que foi orientada pela professora Susy Botelho, com quem estudou História das formas e estilos musicais –, essa professora criou um curso de musicalização infantil muito bem conceituado na UMA, ocasião em que D. Clara começou e desenvolveu as bases do seu trabalho de didática do ensino de piano.

Logo nos primeiros anos, a Escola de Música da UMA conseguiu criar: o Conjunto de Cordas da UMA, sob a regência do professor Buza; o Coral Vila Rica, sob a regência do maestro Pedro de Castro; e a Orquestra da UMA, sob a orientação do professor Buza.



Os primeiros anos da UMA foram marcados por grande dinamismo, comemorações e realizações de eventos, como os festivais anuais com programação variada de concertos e exposições de artistas da cidade e convidados. Por meio dos programas dos I, II, III, e IV Festivais, que comemoram os aniversários da cidade, registramos os repertórios dos concertos comemorativos. Destacamos que para o I Festival estavam previstos dez concertos diferentes.



Aula inaugural de 15 de março de 1954

Programa de canto dos componentes da Sociedade de Coral de Belo Horizonte

1) Puccini – La Boheme – (Si mi chiamano Nimi)

Por Ninpha Magalhães

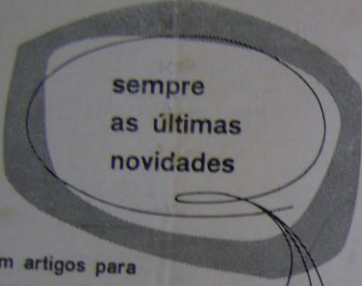


- 2) Verdi – Il Rigoletto – (la donna é móbile)
- 3) Verdi – Il Trovatore – (romanza da Azucema)  
Por Genuína Pinheiro
- 4) Meyerber  
Dinorah – (ombra Leggiera)  
Por Zilda Lourenço
- 5) Verdi – Um ballo in mascera (alla vita che t'arride)  
Por Gilberto Rodrigues
- 6) A. Thomas - Mignon (Connais-tu le pays?)  
Por Maria Lucia Godoy
- 7) Puccini – La Boheme – (Addio senza rancor)  
Por Lia Salgado



1º Festival de Arte de Belo Horizonte – 1956  
(dedicado ao 59º aniversário de Belo Horizonte)

O 1º Festival de Arte inaugurava uma proposta de eventos anuais, em que se buscava apresentar uma variedade de manifestações artísticas: música sinfônica e de câmara, bailados, ópera, folclore, canto coral e camerístico, marionetes, teatro, salões de artes plásticas, declamação e conferências. Para tanto juntaram-se: a Universidade Mineira de Arte, a Cultura Artística de Minas Gerais, a Sociedade Coral e a Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos. Há referências do 1º, 2º (1957), 3º (1958) e 4º (1959).



**sempre  
as últimas  
novidades**

em artigos para  
homens, senhoras  
e crianças

- ★ modas
- ★ camisaria
- ★ aparelhos eletro-domésticos

**Guanabara**

o maior magazin de Belo Horizonte

040

Diretório Acadêmico Flausino Vale  
DA  
ESCOLA DE MÚSICA  
DA  
UNIVERSIDADE MINEIRA DE ARTE

POSSE DA NOVA DIRETORIA

RECITAL DE ALUNOS

BELO HORIZONTE

Quinta-feira, 24 de Maio de 1956  
às 20,30 horas

SALÃO DA SOCIEDADE MINEIRA DE ENGENHEIROS

**DIRETORIA ELEITA**

Presidente	— Fabio Lucio Martins
Vice Presidente	— Maria Teresinha da Silva Mendes
Secretário Geral	— Ivaner Rolim
1º. Secretário	— Orla Tassara
2º. Secretário	— Tereza Albino de Oliveira
1º. Tesoureiro	— Tarcisio Ribeiro Viana
2º. Tesoureiro	— Mauricio Lanski
Discotecário	— Antonio de Padua Pinheiro Gomes
Bibliotecário	— Maria da Gloria Valadão

Representante junto à U. N. E.	— Ivaner Rolim
Representante junto à U. E. E.	— Lidia Leite Silva
Representante junto à O. N. E. A.	— Maria Lucia Godoy

*Nossos agradecimentos à Sociedade Mineira de Engenheiros, pela valiosa colaboração.*

**PROGRAMA**

I PARTE

POSSE DA DIRETORIA

II PARTE

VILLA LOBOS	— Impressões Seresteiras Piano: Maria Amalia Martins
GOUNOD	— Ah! Je veuz vivre (da ópera Romeo e Julieta) Soprano: Celis Costinho
ROBERTO DE CASTRO	— Lied Piano: Roberto de Castro
MASCAGNI	— Addio a la madre (da ópera Cavaleria Rusticana) Tenor: Mauro Godoy
MUSSORGSKY	— Canção da Pulga Baixo: Hermano von Tiesenhausen
DEBUSSY	— Valse — La Sérénade interrompue Piano: Eudécio de Albuquerque Kenneloff
TOSTI	— Vuelvela Tenor: Marçalio Manducci
VILLA LOBOS	— Lullaby da Marquesa dos Santos Soprano: Celis Costinho
VERDI	— Solene In Quest'ora (da ópera Forza do Destino) Tenor: Marçalio Manducci Soprano: Celis Costinho

Acompanhamentos ao piano a cargo do Maestro Sergio Magnani

Recital de alunos da Escola de Música da UMA –  
posse da diretoria do Diretório Acadêmico Flausino Vale.<sup>534</sup>

<sup>534</sup> Programa de recital de alunos de 1956. Acervo ESMU-UEMG.



## Estudantes de piano



Alunas uniformizadas do CMM, o diretor Levindo Lambert e alguns professores.<sup>535</sup>

Eu nunca tinha visto um piano na minha vida.

Eu entrei para o grupo, eu tinha oito anos, aí de noite ele [o pai] ficou muito curioso para saber: “Como é que foi lá seu primeiro dia de aula?”. Ai eu falei: “Eu gostei muito!”. “O que você mais gostou lá?” Eu falei: “Ah! Eu gostei muito de ver o piano, porque a professora levou a gente para conhecer a escola, e tinha um salão e tinha um piano e tinha uma mulher tocando”. Eu fiquei assim encantado com aquela coisa, e ele vira e fala assim: “Você quer aprender piano?”. Ai eu falei: “Uai quero!”.

(...) Aí eu fui pra primeira aula e eu já gostei e nunca mais eu parei.<sup>536</sup>

Barenboim<sup>537</sup> destaca a atitude permanentemente apaixonada que a música impõe àqueles que se aproximam do seu universo independentemente do nível do

<sup>535</sup> Revista *Alterosa*, setembro de 1945. Destacamos o número de alunos: 20 alunas e um aluno.

<sup>536</sup> Entrevista realizada com Oscar Tibúrcio.

<sup>537</sup> BARENBOIM, Daniel. *A música desperta o tempo*. Martins Fontes, São Paulo, 2009. p.72.

intérprete. Confirmando essa afirmativa, este capítulo se inicia com a narrativa do professor Oscar Tibúrcio, que deixou bem claro o seu estado de encantamento ao ver o piano pela primeira vez.

Mário de Andrade, em discurso de paraninfo da turma de formandos do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em 1935, critica seus alunos que, ao entrarem para o conservatório para aprenderem a tocar piano ou qualquer outro instrumento ou canto, ignoram a possibilidade de estudarem música, ou serem bons músicos. O estudo de um instrumento estava, nessa época, muito distante do estudo da música:

Talvez estejais ainda lembrados da armadilha com que quase todos os anos inicio os meus cursos de História da Música... À pergunta que faço sobre o que os meus alunos vieram estudar no Conservatório, todos respondem, um que veio estudar piano, outro canto, outro violino. Há quatorze anos faço tal pergunta. Não tive até hoje um só aluno que me respondesse ter vindo estudar música!<sup>538</sup>

Ao pesquisar as atas da Escola Livre de Música, encontrei nomes de famílias conhecidas em Belo Horizonte e comentei com D. Carolina Quinet de Andrade, que havia encontrado o nome do seu pai, o Sr. Manoel Gomes Pereira, nas listas de alunos de teoria musical do ano de 1907. D. Carolina ficou surpresa e disse não saber que seu pai havia estudado música, mas não estranhou porque ele gostava muito, a ponto de sua mãe estudar piano para satisfazê-lo nesse gosto. Disse ainda que, quando sua mãe abria o piano, na década de 1920 e 1930, e começava estudar escalas e exercícios no instrumento, todos os filhos iam para sala para a ouvirem tocar, mesmo que não passassem de exercícios e escalas. Acreditamos que nas décadas de 1920 e 1930, abrir um piano e saber fazê-lo soar, em Belo Horizonte, era motivo para parar o que se estivesse fazendo. Era admirável!

Swanwick<sup>539</sup> comenta como, ainda hoje, é comum um músico ser procurado por alunos que gostariam de aprender a tocar um instrumento e pergunta o que isso realmente significaria. O desejo do músico se revela inicialmente de forma eloquente no tocar, no que isso possa revelar um grande *glamour* e profunda identidade no mesmo gesto.

---

<sup>538</sup> ANDRADE, Mário. *Aspectos da música brasileira*. Villa Rica editoras reunidas litda, Belo Horizonte – Rio de Janeiro, 1991, p.187.

<sup>539</sup> SWANWICK, Keith. Ensino de instrumento enquanto ensino de música. *In: Cadernos de estudos – Educação Musical 4/5*. UFMG, 1994, p.7.

Eu toco, filhinho, desde... eu não podia ver um pianinho assim aberto, que eu ia batucar. Eu tocava cedo assim, gostava muito! E mamãe, então, comprava esses pianinhos pequenos e eu ficava tocando. Mas começar mesmo, foi aos nove anos. E aos 11 anos, eu já tocava na Igreja de Paquetá. Era um harmônio e eu não alcançava os pedais. Então ficavam duas moças pedalando e eu tocava. Tocava na missa. Você sabe que isso dá uma sorte?<sup>540</sup>

Barenboim cria algumas referências para entendermos a efemeridade do que buscamos revelar no presente texto. O autor afirma que “a música possui um poder que vai além das palavras”, referindo-se ao poder de conduzir cada um a lugares de cada um. A voz do intérprete se faz a voz do criador a cada silêncio final de uma interpretação musical.

Acreditamos, assim como Barenboim, ao referir-se ao ato de tocar, que “a arte de tocar música é a arte de tocar e ouvir simultaneamente, uma atitude reforçando a outra”. Somente por meio da música seria possível, portanto, musicalizar; além disso o estudo racional da música possibilitaria o reconhecimento e a ampliação desse mesmo universo, gerando maior compreensão da sua própria expressão. Assim, o ato de tocar um instrumento se tornou uma atividade muito difundida para se musicalizar.

Segundo Barenboim<sup>541</sup>, a subjetividade é inevitável, embora não seja a única parte constitutiva da sensibilidade musical. O autor acredita, ainda, que deva haver uma relação permanente entre subjetividade e objetividade na execução, conseguida pela relação constante entre elementos flexíveis e inflexíveis, e destaca a dificuldade de se começar sempre do nada e conclui que “a música nos ensina que tudo está ligado”.

Destacamos que, no início do século XX, até o advento do rádio, no final dos anos de 1930, a única forma de se ouvir música em Belo Horizonte era cantando e tocando, ou seja, ao vivo. Destacamos, ainda, a dificuldade encontrada pelos os primeiros estudantes e professores de música para quebrarem tamanho silêncio.

Os primeiros músicos e professores de piano chegaram com os construtores e foi nas missas e nas festas religiosas que se verificaram as primeiras manifestações organizadas musicalmente. Já os primeiros concertos foram realizados ainda no escritório da CCNC, por falta de melhores espaços na capital em construção. Os primeiros pianos, comprados pela prefeitura para as primeiras escolas públicas, onde as

<sup>540</sup> Entrevista de D. Jupyrá Duffles Barreto ao pesquisador Flávio Couto e Silva de Oliveira. In: OLIVEIRA, Flávio Couto e Silva de. *O Canto Civilizador: Música como disciplina escolar nos ensinos primário e normal de Minas Gerais, durante as primeiras décadas do Século XX*. Tese de doutorado FAE UFMG Belo Horizonte, 2004, p. 211.

<sup>541</sup> BARENBOIM, Daniel. *Mi vida em La Música – autobiografía*. Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 2002, p.279.

crianças tinham aulas de música, datam de 1907. Lembremo-nos da energia que se fez necessária para começar o trabalho da Escola Livre de Música na cidade, do tédio e do cuidado com que o maestro Flores conservava um piano já sonoramente comprometido. As bandas de música eram sempre ouvidas nas solenidades e retretas e o fascínio pela música se fez crescente nos salões dos casarões, haja vista o número de alunos com que o Conservatório Mineiro de Música abriu suas portas e, a partir daí, o piano reinou. Reinou fora das igrejas, mas ainda protegido pelas famílias mais abastadas da capital.

Destacamos na fala de D. Geralda Lima o *status* de se estudar no Conservatório Mineiro de Música: “o Conservatório Mineiro de Música era muito bem frequentado e tudo”. Apesar de todo o reconhecimento dado aos que estudavam numa instituição oficial, acreditamos que o maior *status*, inicialmente, era dado aos que simplesmente sabiam tocar.

Agora, minha tia Maria Auxiliadora era adorável pianista. Maria Auxiliadora Lima, Tia Dodô. (...) O maestro uma vez falou com ela que ela tocava tão bem: “Olha, Maria Auxiliadora, se você for para o Conservatório e ficar lá uns meses ou pouco mais, você tira o diploma de pianista!”. Ela não quis. Tocava! E a (...) Tia Zezé tocava também muito bem! Na minha família, Lima, o pessoal tinha muito recurso, muita queda para a música! Tia Zezé tocava muito bem!<sup>542</sup>

O ato de tocar proporcionava reconhecimento imediato entre familiares e ouvintes, assim, inicialmente, aqueles que gozavam de tanta reputação se davam ao luxo de não precisarem do diploma de pianista, atestado oficial de domínio técnico do instrumento. Assim como alguns não precisavam do diploma para gozarem do *status* de pianista, há aquelas que tinham o *status* e nunca mais abriram o piano depois de formadas. Percebemos que o ato de tocar estava inicialmente protegido pelas famílias e garantiu o realização da música fora das igrejas e das festas religiosas.

Observe-se agora um dos nossos mais curiosos casos musicais. A expansão extraordinária que teve o piano dentro da burguesia do Império foi perfeitamente lógica e mesmo necessária. Instrumento completo, ao mesmo tempo solista e acompanhador do canto humano, o piano funcionou na profanização da nossa música, exatamente como os seus manos, os clavicímbalos, tinham funcionado na profanização da música européia. Era o instrumento por excelência da música do amor socializado com casamento e benção divina, tão necessário à família como o leito nupcial e a mesa de jantar.<sup>543</sup>

<sup>542</sup> Entrevista realizada com D. Geralda Lima.

<sup>543</sup> ANDRADE, 1991, p.12.

No ano de 1925, uma parcela significativa de jovens (0,5% da população belo-horizontina) se matriculou no CMM, assim que este abriu suas portas ao público. Estudar no Conservatório Mineiro de Música era sinal de especial musicalidade e elegância na cidade e todos se preparavam para cumprir todas as exigências das provas de admissão. Com tanto poder de distinguir, o CMM ditou as regras não só do estudo de piano, mas também de todo o universo que pairava em torno desse ensino: a percepção musical, a harmonia, os estudos enquadrados nos programas de curso e os compositores, os estilos e as épocas da música europeia que melhor lhe serviam. Todas as salas de música, por muito tempo, em Belo Horizonte, tinham de ter um piano para ditados, estudos de harmonia e acompanhamentos de cantores e de outros instrumentistas, entre outras funções. Assim, muito além dos limites da avenida Afonso Pena nº 1534 – limite que se ampliava com o crescimento da cidade –, todos estudavam em função das provas de final de semestre ou para cumprirem as exigências dos seus professores para a admissão. Esse poder durou mais de três décadas.

Eu tive uma professora que me iniciou no piano. Foi uma vizinha nossa da Rua Silva Jardim, mas eu já morava na Antônio de Albuquerque. Então eu ia de bonde e subia a Silva Jardim para ter aula com ela. Depois, quando ela viu que eu tinha um adiantamento melhor, ela falou comigo: “Você vai ter de entrar para o Conservatório. Mas o meu professor de Conservatório foi o professor Fernando Coelho. Eu vou te passar para ele. Vou conversar com ele, ele é muito exigente!”. Hoje é que eu sei disto – depois de muito tempo que eu sai – que ele não recebia qualquer aluna! Então, eu devia ser um pouco boa, não é? Porque, senão, ele não receberia.<sup>544</sup>

Amato<sup>545</sup> considera os alunos dos conservatórios como “*establishment*”, no momento em que as condições sociais foram propícias a incorporá-los como padrão de educação pianística, conferindo prestígio e distinção, em contraposição aos alunos dos professores particulares de piano. Em Belo Horizonte também percebemos essa distinção durante as três primeiras décadas de existência do CMM.

A disciplina rigorosa e o estudo com afínco e dedicação também estão incluídos na participação do carisma grupal, diferindo os alunos dos conservatórios de outros estudantes de música, como, por exemplo, os estudantes de música popular. Para essa categoria – estudantes de música popular – os estudos eram entendidos como amadores, pois os mesmos não

<sup>544</sup> Entrevista realizada com Maria Alice.

<sup>545</sup> AMATO, Rita de Cássia Fucci. *Memória Musical de São Carlos: Retratos de um Conservatório*. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de São Carlos, 2004, p.102.

necessitavam de conhecimento teórico musical (leitura de partituras), podiam “tocar de ouvido” e improvisar, princípios abomináveis dentro da cultura musical dos conservatórios àquela época.<sup>546</sup>

Percebe-se pelos relatos de estudantes dessa escola que os critérios de avaliação entre os professores não eram os mesmos, o que deveria causar constrangimentos. Desse modo criavam-se pequenas escolas dentro do conservatório, as classes de determinados professores, como então as chamavam. Os alunos da classe de alguns professores, por exemplo, deveriam ser avaliados com 10:

Eu era muito nova, e movimento musical não existia. Mas, por exemplo, lá no Conservatório era assim: alunos das Lodi passavam com dez nas provas, sempre! E eu ficava babando de inveja, e pensava assim: “nossa, queria ser aluna delas”. E os outros jamais alcançavam [essa nota]. Eu era muito menina, quando eu entrei para lá, era tudo muito novo.<sup>547</sup>

As alunas e alunos não conseguiam, de modo geral, criar grupos de estudo e fazer suas escolhas; suas turmas eram organizados pelas classes de seus professores. Os estudantes não tocavam com alunos de outros professores dentro do Conservatório e, em casa, as famílias continuavam a centralizar os estudos de suas filhas.

As famílias estão sempre presentes nos relatos, principalmente das senhoras entrevistadas. A relação estabelecida entre as mulheres ao tocarem juntas ou ao ouvirem umas às outras se estabelece quase sempre entre irmãs, primas, mães, filhas, tias e sobrinhas ou entre amigas, fora da escola. O ato de tocar desperta também nos homens um grande interesse, o que se confirma pela admiração de pais e maridos, que sentavam na sala para ouvirem suas filhas e mulheres tocarem.

Os relatos da professora Lina Márcia confirmam que os estudantes, por iniciativas individuais, buscavam, no começo dos anos de 1960, uma formação individualizada, uma vez que as oficiais não possibilitavam aos mesmos, maiores voos.

Você vê, a Mônica ia estudar no Rio, os outros foram estudar na Bahia, cada um procurava uma pessoa melhor que tivesse em cada coisa... Você procurava assim: onde tivesse um professor bom, era ali que você ia. Um monte de gente ia estudar com o Kliass em São Paulo, o Carlos Alberto mesmo foi. Outros iam estudar com outros bons e tal. Tinha aquela escola lá da Bahia em que uma leva dessa geração um pouquinho acima de mim foi, estudar. Eu tive a sorte de pegar muitos deles como professores.<sup>548</sup>

---

<sup>546</sup> AMATO, 2004, p.103.

<sup>547</sup> Entrevista realizada com Lígia Ferretti.

<sup>548</sup> Entrevista realizada com Lina Márcia.

Os alunos, a partir de algum tempo de existência do Conservatório, passaram a se organizar por meio do grêmio estudantil, conhecido por Grêmio Artístico do Conservatório Mineiro de Música. Havia também um grêmio estudantil na UMA Segundo Barreto<sup>549</sup>, o objetivo do Grêmio Artístico era praticar e difundir a música de classe, tendo realizado algumas audições muito apreciadas. Segundo relatos do professor Levindo Lambert, o grêmio era muito atuante e, de certa forma, seguia orientações da direção da escola.

Para que o auditório pudesse desenvolver amplas atividades musicais, entendi conveniente a congregação de todos os alunos em uma entidade compacta, fundando então o Grêmio Artístico do Conservatório Mineiro de Música, que, por sua vez, pôs-se em próspera movimentação, realizando constantes audições e concertos, quer por alunos ou professores da casa, quer por musicistas estranhos.

Para que pudesse alongar a ação educativa desse Grêmio, entrei em entendimentos pessoais com o ilustre Major Ernesto Dornelles, chefe da Polícia do Estado, que gozava de largo prestígio ante o Governo do Estado, conseguindo que ele alcançasse a Rede Ferroviária Federal, e fosse posto à disposição do Grêmio um carro dormitório para que o mesmo Grêmio pudesse excursionar pelo interior do Estado, realizando audições e concertos. Foi além a obra educativa dessa entidade de classe: realizou audições e concertos em Salvador da Bahia e em Lima, capital do Peru.<sup>550</sup>

Percebe-se que o Grêmio do Conservatório, inicialmente era uma extensão das salas de aula e representava a voz do diretor da escola. D. Maria Alice se lembra com muita saudade do seu tempo de estudante no CMM e de sua atuação no grêmio.

Eu era atuante demais, eu lutei muito no grêmio. Porque o meu candidato tinha de vencer de qualquer jeito. Quando eu lembro da minha juventude no Conservatório... Eu ia muito no concerto, porque tinha concerto para a juventude, no Francisco Nunes. A gente praticamente promovia, porque a gente ficava com os ingressos lá no Conservatório. Então ia lá na Faculdade de Direito, que era ali pertinho, levar uns convites, e a gente adorava! ... Pode deixar que na Faculdade de Direito nós vamos. Os convites ficavam com a gente. Ia muito em ensaio de orquestra numa casa ao lado do Conservatório<sup>551</sup>. Hoje é tudo prédio, só o Conservatório que ficou.<sup>552</sup>

Percebemos que, por volta dos anos de 1950, à medida que os estudantes vão participando e tendo acesso a mais informações sobre a formação musical, as críticas que inicialmente se dirigiam somente aos alunos, talentosos ou não, estudiosos ou não, passam a ser endereçadas também aos professores. Assim, com o tempo, o grêmio de

<sup>549</sup> BARRETO, 1950, p.293.

<sup>550</sup> Escritos do professor Levindo Lambert: Relatos de minhas gestões. As alunas do Grêmio estiveram também em Porto Alegre, Curitiba e São Paulo. Acervo da professora Sandra Reis.

<sup>551</sup> Acreditamos que a casa à qual D. Maria Alice se refere seja a Escola Livre de Música.

<sup>552</sup> Entrevista realizada com Maria Alice.

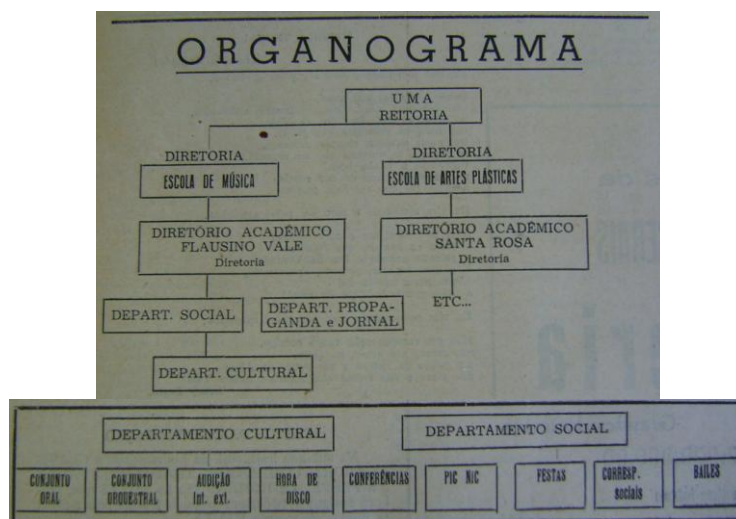


estudantes adotou um movimento próprio, como fica claro na narrativa do professor Oscar Tibúrcio.

Teve! Teve! Tinha uma menina lá que chamava Maria Clementina, esqueci o nome dela, eu sei que tinha uma turma lá que tava pegando fogo mesmo. A Clementina era diretora do Diretório Acadêmico, então ela chefiava esses movimentos. Nós precisamos moralizar o Conservatório, que não era possível que ficasse só essa panelinha lá.<sup>553</sup>

À medida que cria uma voz, o grêmio passa a incomodar aqueles que não suportavam críticas dos mais novos. Surge aí, provavelmente, o desejo de mudança entre os jovens estudantes de piano do CMM.

O *Jornal Todarte*, órgão oficial do Diretório Acadêmico (DA) Flausino Vale, nome do grêmio estudantil da UMA, enfatiza o movimento e a força dos estudantes dessa instituição. O DA Flausino Vale esteve presente no XII Congresso Nacional dos Estudantes, no Rio de Janeiro, e no VII Congresso Estadual dos Estudantes, em Juiz de Fora, com a participação das estudantes Iwaner Rolim e Nilda Terezinha Soares. O grêmio organizou o Coral Vila Rica, inúmeras audições internas, concertos de alunos e de professores, festivais – entre eles o Luiz Melgaço, com grande repercussão – e a campanha do disco, que visava a doação de discos para a formação da discoteca do DA. Essa atuação relevante do DA Flausino Vale ocorreu nos anos de 1959 e 1960.



Organograma com a hierarquia da organização da Escola de Música da UMA.<sup>554</sup> Destacamos o departamento cultural e social ligados à organização dos estudantes.

<sup>553</sup> Entrevista realizada com Oscar Tibúrcio.

<sup>554</sup> *Todarte*, junho de 1960, p.6.



## Tocar piano - sonoridade do refinamento do feminino<sup>555</sup>

Último silêncio<sup>556</sup>

Agora o meu nome era cavalo,  
movimento, promessa,  
bicho pequeno, cão apenas,  
pedaço de mar,  
lua no ventre vazio,  
pedra entre muros de pedras.

Agora o meu nome é silêncio.

Sou amanhã, finalmente.

Perrot revela a dificuldade de se formar uma artista, por se tratar de espaço reservado para homens.

Escrever foi difícil. Pintar, esculpir, compor música, criar arte foi ainda mais difícil. Isso por questões de princípio: a imagem e a música são formas de criação do mundo. Principalmente a música, linguagem dos deuses. As mulheres são impróprias para isso. Como poderiam participar dessa colocação em forma, dessa orquestração do universo? As mulheres podem apenas copiar, traduzir, interpretar. Ser cantora lírica, por exemplo. A cantora lírica é uma grande figura feminina da arte, e foi por esse motivo que George Sand a elegeu como heroína de seu maior romance, *Consuelo*.

As mulheres podem pintar para os seus, esboçar retratos das crianças, buquês de flores ou paisagens. Tocar ao piano obras de Schubert ou Mozart numa recepção.

Esse uso privado da arte faz parte de uma boa educação através da iniciação às artes de entretenimento, consideradas por George Sand como “artes de aborrecimento” e que lhe deram, no entanto, uma iniciação musical e pictural fortes. “Um belo ouvido”, como dizia Liszt<sup>557</sup>.

Apesar do número espantoso de mulheres que se dedicaram ao estudo do piano em Belo Horizonte, percebemos o quanto esse estudo ficou, na sua essência, restrito a

---

<sup>555</sup> Comecei e terminei este trecho do trabalho tomada de uma grande paixão por todas as mulheres que entrevistei e ainda, por minha mãe, minha filha, minha nora, minhas irmãs, minha orientadora, minhas professoras, minhas avós, tias, sobrinhas, amigas, mulheres que conheci e que ainda vou conhecer. Fascinada, passei longo tempo dialogando com essas mulheres e suas vidas. Quanto tempo demorei para escrever a minha história! Mais do que a história da cidade, a história da formação do campo de ensino de piano, a história das mulheres – estudantes e professoras de piano – inspiraram e revelaram-me um mundo desconhecido e meu. Obrigada a todas e todos que se dispuseram a revelar-me histórias de suas vidas.

<sup>556</sup> André di Bernardi – do livro: *é quase noite no coração daquelas águas*. Confraria dos Ventos, Rio de Janeiro, 2009.

<sup>557</sup> PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Editora Contexto, São Paulo, 2008, p.101.

uma boa educação, mas, mesmo assim, foi desse modo que as mulheres começaram sua história na música em Belo Horizonte.

Segundo Amato<sup>558</sup>, a história do piano no Brasil está ligada às famílias de elite, inicialmente às oligarquias fundiárias agroexportadoras e desde o começo associado à figura feminina. Parece que a sonoridade do piano tocado em casa, na sala, encarnava a constituição do feminino e, logicamente, isso se dava com a profunda admiração e consentimento dos homens, aos quais as salas de concerto e os grandes pianistas não conseguiam despertar qualquer interesse.

No século XIX, havia, sem dúvida, um pré-entendimento devidamente convencionado, na consciência coletiva da sociedade patriarcal, quanto ao ato de tocar piano. Dedilhar o instrumento era um affair feminino ligado à delicadeza e também à conveniência de se associar o piano, como objeto doméstico, a uma atividade feminina formalmente requerida como parte da sua “educação”. (...) não estava embutido nessa prática um compromisso pedagógico mais sério, da mesma forma que o público apreciador dessas mulheres, normalmente, fazia parte da lista dos descompromissados, do ponto de vista pedagógico do instrumento. Não havia compromisso pedagógico em razão da conjuntura dos dois lados, da sociedade musical e da mulher. A primeira não dispunha de recursos técnicos e humanos; a segunda não tinha previsto em seu estatuto o exercício de uma profissão<sup>559</sup>.

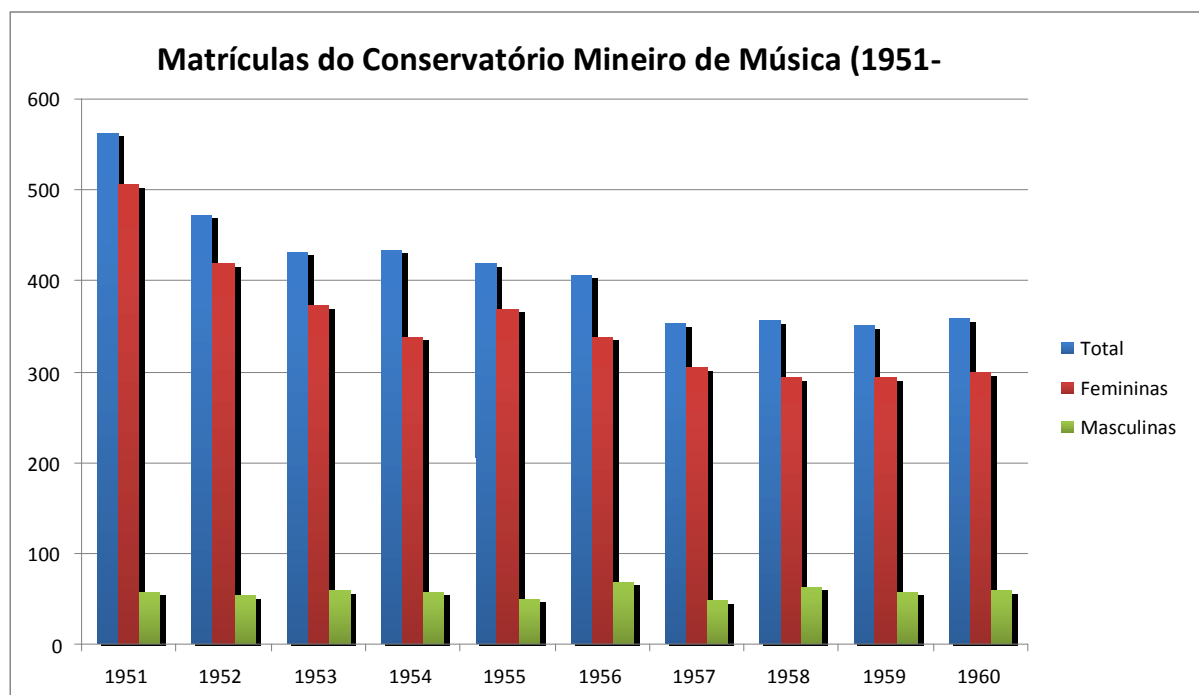
É importante não esquecer que os dois grandes nomes de pianistas no Brasil na primeira metade do século XX são de mulheres, ambas muito citadas nas entrevistas e ouvidas pelas estudantes de piano: Guiomar Novaes e Magdalena Tagliaferro.

A [irmã] mais velha que foi ser freira foi formada em piano em Milão. Ela até lecionava piano em São Paulo. Ela que me levou para ver a Magdalena Tagliaferro. Nossa, mas eu fiquei maravilhada! Uma recordação que a gente nunca mais esquece. Ela era extraordinária, mas ela dizia com uma ênfase: “Para! Para! Para!”. Assentava ao piano e tocava. Era outra coisa. Ela dava [*master class*], não eram recitais... era para avaliar.

Destacamos a questão de gênero no ensino de piano na primeira metade do século XX em Belo Horizonte, uma vez que detectamos questões recorrentes e determinantes no estudo e ensino desse instrumento inquestionavelmente ligadas ao gênero.

<sup>558</sup> AMATO, s/d. O piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica. Disponível em: <[www.anppom.com.br/anais/...anppom.../musicol\\_RCFAmato\\_1.pdf](http://www.anppom.com.br/anais/...anppom.../musicol_RCFAmato_1.pdf)>. Acesso em: 22/08/2011

<sup>559</sup> TOFFANO, 2008, p.55 e 56. Apud: AMATO, 2008, p.5.



Tocar piano é prenda indispensável a toda moça mineira que se preze de bem nascida, sendo esse nobre instrumento indefectível sina de distinção e ornamento muito principal nas salas de visitas das famílias arranjadas. Dahi o serem tão numerosas as nossas boas *virtuosi* do piano, algumas de merecimento verdadeiramente excepcional<sup>560</sup>.

As atividades musicais e particularmente o estudo de piano começam a se mostrar alvo de interesse das famílias belo-horizontinas em 1925, com a criação do Conservatório Mineiro de Música, que “era muito bem freqüentado”<sup>561</sup>. O começo da história do ensino de piano não coincide com esse prestígio, houve, antes, a Escola Livre de Música e alguns professores particulares. Não podemos desconsiderar que a construção e o crescimento da cidade demoraram algumas décadas para acontecer, uma vez que logo após a inauguração de Belo Horizonte houve grande dificuldade no estado em relação aos investimentos necessários para o crescimento e a urbanização da capital. A cidade era conhecida como “Tediópolis”, e as moças de família só conquistaram seus direitos de saírem de casa para estudar ou mesmo trabalhar, na terceira década do século XX. Era um grande vazio! As ruas pareciam desertos! As principais professoras particulares davam aulas nas suas casas, o que definia uma vizinhança de alunas de piano, como vemos D. Mariquinha, na narrativa de D. Geralda: “dava aula na casa dela [D. Mariquinha]. Ela morava ali na Rua São Paulo, num sobradão. Depois mudou-se para a Rua Santa Rita Durão, na Savassi. Eu ainda tive aula na Rua Santa Rita Durão”.

<sup>560</sup> *Minas Gerais em 1925*, p.551.

<sup>561</sup> Entrevista realizada com D. Geralda Lima.

Geralmente, as estudantes iam fazer aulas, algumas delas iam com suas irmãs; e D. Maria Alice se lembra de ir de bonde para suas aulas de piano. O Museu Virtual do Transporte Urbano<sup>562</sup>, refere-se à linha de bonde Floresta, a qual D. Maria Alice utilizava, em 1930.

Outra questão básica que definiu o desenvolvimento do estudo de música e de piano foi a circulação de partituras e instrumentos, o que só ocorreu de forma consistente com a construção das primeiras lojas do ramo na cidade.



Propaganda do piano “Brasil”. Na foto da propaganda, duas mulheres.<sup>563</sup>

O extremo sucesso que teve o estudo de piano está ligado em parte ao entendimento deste como complemento da educação das mulheres. “Todas as moças estudavam piano” afirma Lebasi<sup>564</sup>, que depois se refere ao bairro onde morava: “você, constantemente ouvia um exercício, uma música. (...) Eu morava no Bairro de Lourdes. Ali, todas as moças tinham piano”. D. Maria Alice explica: “Tinha alguns alunos, mas excepcionais. Assim, com uma voz demais [extraordinária], com uma tendência forte e não iam estudar, iam aperfeiçoar! Porque era muito complicado.”. Parece que

<sup>562</sup> Disponível em: <<http://www.museudantu.org.br/QMinasGerai.htm>>. Acesso em 06/01/2012.

<sup>563</sup> Revista *Risos e Sorrisos*, edição especial dos vinte e cinco anos de Belo Horizonte. Nº 6, Bello Horizonte, 17 de dezembro de 1925.

<sup>564</sup> Entrevistada na presente pesquisa.

estudavam música aqueles rapazes que de alguma forma se destacavam e buscavam uma formação profissional e que não se preocupavam com a sua reputação como homens. Como encontramos na narrativa de José Adolfo, de uma geração mais nova e que não passou pelo CMM: “Eu tinha como meta ser pianista. Eu tinha mesmo uma meta de ser pianista.” Já as moças, todas deveriam aprender a tocar piano!

Ah. Foi assim: eu, jovem, no Colégio Santa Maria, eu era semi-interna. E aquela educação daquele tempo, ela era assim, muito ampla! Então eu tinha aula de civilidade, que ensinava como receber uma pessoa em casa; colégio francês é cheio dessas coisas! E uma das coisas era o piano! Ensinava a tocar piano. Mas como... como formação, digamos, da personalidade, da individualidade. As freiras achavam que a pessoa tinha de ter um leque para ser culta, era aquela educação antiga, digamos. Então eu comecei piano no colégio, então eu aprendi a ler música no colégio, com as freiras lá. Nem me lembro o nome da primeira professora, porque eram várias, elas eram todas assim digamos, prendadas. Depois disso, quando eu já tinha meus talvez 13, 14 anos, eu fui estudar com Eugênia Bracher! Ali no Funcionários, eu ia a casa dela porque meus pais tinham essa ideia de que uma moça tinha de fazer uma série de coisas. Então eu bordava, eu estudava música, e tinha o meu curso no colégio, que eu era boa aluna, eu fazia questão de estudar muito e tal. Então, a música surgiu na minha vida desse jeito, não como uma vocação específica ou como uma futura carreira, mas como um complemento de uma educação mais completa. Era uma ideia que naquele tempo as moças deviam ser. Então, ao mesmo tempo eu aprendi bordado, tricô, cozinha, a receber bem e saber cumprimentar, a conversar e música! Aprendia música. Então, por isso eu te falei que eu não tenho formação musical. Eu tive, assim, digamos, um cuidado com a minha educação! A música fez parte da minha educação.<sup>565</sup>

As “moças de família” viviam em torno dessas famílias, que, em geral, eram grandes, com muitos irmãos e irmãs: “Nós somos muitas (irmãs). São dez ao todo!”<sup>566</sup>. É interessante perceber que as famílias, por sua vez, organizavam-se também em torno da Igreja.

Os domingos na casa da vovó Zizinha eram lindos, porque a gente ia na missa das 10 horas lá no Santo Agostinho. Ela morava ali naquela avenida que vai lá... Amazonas. Ela morava, saindo do Santo Agostinho, virava a esquerda e logo em seguida eram duas casas, a terceira era a dela. E era uma festa porque eram netos demais e ficávamos soltando balão.<sup>567</sup>

Maria Alice e Maria Ângela comentam sobre a dificuldade das moças trabalharem nas rádios; para fazê-lo, tinham de criar pseudônimos. Algumas moças de

<sup>565</sup> Entrevista realizada com Maria Ângela.

<sup>566</sup> Entrevista realizada com Lebasi.

<sup>567</sup> Entrevista realizada com Maria Alice.

família conseguiam alargar as fronteiras do que lhes era permitido em relação à música, mas, para tanto, não se apresentavam com os respectivos nomes de família.

A Eugênia não tinha uma escola assim como a das Flores, mas ela tinha grupos, pois a gente não dava recital! A última irmã dela morreu há pouco tempo, a Elvira, que era a Léa Delba. (...) A Léa Delba era professora, se não me engano, de canto e música. Ela era muito musical! Mas ela era principalmente da voz, especialmente do teatro, mas como não era muito bem reconhecido naquele tempo, aí ela era Lea Delba! Ela era muito bonita!<sup>568</sup>



Programa de concerto de Léa Delba – citado por D. Maria Ângela.<sup>569</sup>

Todas as entrevistadas tiveram uma mãe, uma avó ou uma tia que tocou piano, como é o caso da D. Clara, D. Maria Ângela, D. Marília, Lina Márcia, Luiza Ignez, Maria Rita, Ligia e D. Geralda. Os pais sempre aparecem como grandes incentivadores e amantes da música. “O meu pai ficava às vezes lá na sala, assistindo às aulas. Ele adorava piano.” A única entre as entrevistadas que teve um pai que tocava piano foi a Luiza Ignez:

[O pai] estimulava, inclusive tinha um livro; um método que está comigo ainda, de músicas a 4 mãos, que a gente tocava alguma coisinha juntos (...) Mais ou menos quando ele chegava do trabalho, mas não era assim uma coisa rotineira, era natural. Ele chegava no piano, abria e tocava. E a última.. as primeiras lembranças que eu tenho dele com o piano são de quando nós morávamos na pensão do meu avô. O avô, pai da mamãe, tinha uma pensão na rua da Bahia, onde hoje é um cartório, ali quase em frente ao Cinema Metrópole, Hotel Metrópole, ali tinha umas lojas na frente e, no fundo, era a pensão do meu avô. Era no segundo andar e tinha, eu me lembro, do lado do refeitório, que era uma sala grande e dividida. Nela davam duas portas, assim para um corredor mais largo, de uma largura, assim mais ou menos; ali ficava

<sup>568</sup> Entrevista com Maria Ângela.

<sup>569</sup> Acervo da professora Sandra Loureiro.

o piano do meu pai e o da minha tia, que era irmã da mamãe e que nessa época estudava no conservatório, então ali ele tocava; e eu me lembro de mamãe dizer que aquele piano ele tinha trocado por um lote que ele tinha.<sup>570</sup>

Todas as irmãs tocavam piano: D. Clara, D. Isabel, tias da Lina Márcia, Ligia Ferretti, D. Jupyra, D. Marília e D. Geralda. Além dessa “irmandade musical”, como falava D. Clara, as meninas tocavam a quatro mãos como Lebasi se lembra bem: “era com a minha irmã que eu tocava. Tocava a quatro mãos *O Guarani*, a *Rapsódia Húngara nº 2*, *Marcha Danhauser* (...). Eram quatro. Em umas eu tocava a primeira voz e em outras, a segunda.”.

Destacamos que, na memória de todos os entrevistados, as primeiras aulas de piano sempre foram com uma mulher, uma professora: D. Mariquinha Gomes de Souza<sup>571</sup>, D. Malvina Gomes de Souza, Zezé (Maria José Rios), freiras do Colégio Santa Maria, Odete Infante Vieira, uma professora paraense, Helena Lodi, uma professora do interior, Odete Paraíso, D. Alma, D. Chiquinha. A iniciação ao piano era trabalho das professoras.

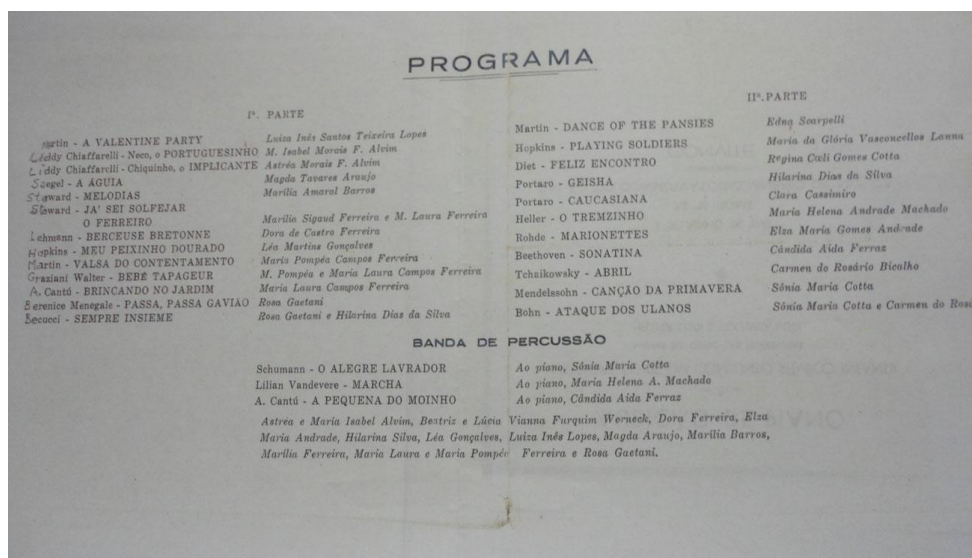
O professor Oscar revela com carinho a importância do começo do estudo e da sua professora: “Era simplesmente maravilhosa! A mulher era maravilhosa! E eu não sei se ela tinha mais alunos, se tinha muitos alunos”. Todos falam de seus primeiros professores com alguma gratidão em relação ao que ensinaram. Lina Márcia fala o quanto admirava a professora e seus gestos para organizar cadernetas de horários. Se, por um lado, teve de refazer toda a técnica pianística que aprendera com a primeira professora; por outro, o mesmo não se deu com a cadernetinha. Escrever e desmanchar nomes na caderneta de horário é um dos gestos que a estudante “absorveu” de sua professora de piano. Mesmo um gesto tão descomprometido um professor de piano imprime em seu aluno; imaginemos, então, os demais gestos, que são absorvidos, estudados, repetidos e forjados.

Percebe-se que já nos em 1930 existiam professoras especialistas ou que se dedicavam ao ensino de crianças, como é o caso da primeira professora de Berenice Menegale, que criou um método para crianças. Exemplos dessas professoras são D.

<sup>570</sup> Entrevista realizada com Luiza Ignez de Faria. In: LANA, 2010.

<sup>571</sup> D. Mariquinha Gomes de Souza foi uma das primeiras professoras encontradas nos relatos das estudantes de piano mais velhas aqui entrevistadas. D. Isabel lembra bem: “A professora, Nossa Senhora! Era um encanto de pessoa! Além de tudo era um encanto de pessoa! Era um encanto de pessoa! Parece que nasceu para aquilo. Ela dizia: ‘O dia que eu não puder tocar piano, eu não aguento, eu morro’. E foi mesmo! Deu uma... não sei o que nas mãos dela e logo depois ela faleceu. Quer dizer que ela não aguentou viver sem a música.”.

Odete<sup>572</sup> e a Helena Lodi, de quem Luiza Ignez se lembra: “era um trabalho infantil, lúdico, apesar da professora muito severa ou nada lúdica. D. Helena tinha uma bandinha com todos os instrumentos, tipo triângulos e claves, além de muitas crianças. Ela era professora de iniciação musical”. Essas mesmas bandinhas foram lembradas por Ricardo Giannette, que teve como professora de iniciação musical a D. Célia Flores.



Programa de audição de piano, da aluna Luiza Ignez.  
Professoras: Helena e Yolanda Lodi (1945).<sup>573</sup>

Algumas professoras só aceitavam moças como alunas, ou seja, se especializavam no repertório para as meninas e no trato com estas – era como no caso das que se especializavam em crianças. Ao longo de toda a sua vida como professora do CMM, D. Helena Lodi teve um único aluno e 64 alunas<sup>574</sup>.

E tinha uma professora lá no Conservatório, chamava Dona Helena Lodi, você chegou a ouvir falar dela? E a Dona Helena, assim, ela era muito exigente. Mas ninguém nunca ouviu a Dona Helena tocar, nem sei se ela tocava piano ou não. Ela só dava aula, não tocava para os alunos, não dava recital, nada. Mas ela era muito exigente. (...) Eu fui procurar a Dona Helena, porque eu queria uma professora exigente. Ela não tinha aluno, ela não gostava de dar aulas para homem, só dava aulas para meninas.<sup>575</sup>

O Professor Fernando Coelho, ao ensinar para a sua aluna Maria Alice algum gesto ou uma atitude técnica, tomava extremo cuidado quanto ao possível contato físico

<sup>572</sup> Professora de piano das entrevistadas Lina Márcia e Ligia Ferreti.

<sup>573</sup> Programa da audição de piano de 3 de junho de 1945, realizado no Salão do Conservatório Mineiro de Música. A aluna Luiza Inês Santos Teixeira Lopes (aqui entrevistada) participou da audição.

<sup>574</sup> Em anexo, uma lista de alunos da professora.

<sup>575</sup> Entrevista realizada com Oscar Tibúrcio.



e quando precisava corrigir ou mesmo ensinar como deveria ser feito, abria a porta da sala. Entendemos que tais medidas de cuidado deveriam fazer com que muitas correções que necessitassem do tato ou do toque do professor no corpo da aluna deixassem de ser feitos.<sup>576</sup>

E ele era interessante, ele era casado, tinha 3 filhos ou 4. Ele, se tivesse de corrigir qualquer coisa, pegar na gente para corrigir, ele abria a porta. Eu falei: “Professor, não precisa abrir a porta, não”. “Precisa, minha filha, eu sei, eu te conheço, mas quem passa na frente do do ... não vai pensar o que você está pensando, que eu sou seu professor e que eu estou te ensinando”. Eu não acredito, eu era muito boba. “Eu não acredito que alguém possa pensar isso de um professor”. “Não, fica quieta porque pode”, então ele abria a porta para que as pessoas que vissem ele fazer assim na minha mão, pegar assim e tal, e não achassem nada, que era um professor, apenas. Mas o povo toda vida, nesse sentido, foi muito maldoso.<sup>577</sup>

Perrot<sup>578</sup> observa que nas biografias de mulheres desenvolve-se um tom de conselho para as jovens estudarem línguas estrangeiras e utilizarem a tradução como possibilidade de profissionalização. Encontramos no relato da D. Maria Ângela esta confirmação do uso da tradução como forma de se profissionalizar silenciosamente:

Quando eu me casei, eu me casei muito nova, eu ainda estudava! Quando eu me casei, uns dois anos depois eu tive filho. Eu tive filhos com uma diferença de dois anos, mas me ocupava muito! Então o piano é uma coisa bem invasora! Piano você não pode... como eu sentava para estudar línguas, traduzir e não sei o que... e ninguém ficava sabendo! Eu podia até fora de hora fazer isso! Dez horas da noite, depois que os meninos estavam dormindo. Mas piano? Você acorda a vizinhança! (risos) Eu tinha até uma vizinha que gostava de me ver estudar!

Destacamos a opção pelo silêncio feita pelas mulheres quando se tornavam esposas e mães, quando escolhiam o francês e deixavam a música, porque poderiam trabalhar em silêncio, “sem ninguém saber”<sup>579</sup>. Há também, na entrevista de D. Jupyra, momentos em que ela interrompia a sua narrativa preocupada por estar falando excessivamente de si. Perrot<sup>580</sup> reconhece que falar de si mesma era uma atitude pouco feminina e que o silêncio era uma virtude. “Lá em casa papai vivia falando assim:

<sup>576</sup> Entrevista realizada com Maria Alice.

<sup>577</sup> Entrevista realizada com Maria Alice.

<sup>578</sup> PERROT, 2008, p.33.

<sup>579</sup> Entrevista realizada com Maria Ângela.

<sup>580</sup> PERROT, 2008, p.28.

‘Minha filha, você fala muito, você ri muito, você grita!’ Já os meninos mais velhos do que eu, cinco homens, cutucavam mesmo!’<sup>581</sup>.

Essas mulheres que pouco tocavam – “nas casas das pessoas que tinham piano, mas assim, ao público, não”<sup>582</sup> – paravam de estudar e ensinar assim que se casavam; ou, as mais ousadas, quando não conseguiam mais preparar as aulas devido ao trabalho doméstico e ao cuidado com os filhos. Todas elas tornaram o ensino da música e particularmente o ensino do piano acessível e vivo durante toda a primeira metade do século XX em Belo Horizonte. Em algumas festas, até podiam tocar, “eram festas reservadas, não era uma festa para todo mundo, não! Eu tocava alguma música, assim, que não fosse nem tão difícil, que não me exigisse... tipo valsas ou uma música que eu gostava muito, era até clássica, mas era bonita! Era uma Marcha muito bonita, não sei se era de Tchaikovsky ou de quem... eu gostava de tocar.”<sup>583</sup>.

Apesar de estudar desde pequena com D. Malvina e ter entrado e se formado com a primeira turma do Conservatório, Aída Lobo de Rezende Costa é lembrada como professora, e não como pianista, na narrativa de D. Marília:

Minha mãe não era muito de concerto, não. Era mais é de aula mesmo, no teclado, sabe? Ela começou dando aula em casa, particular, depois passou para o Conservatório. Ela fez o concurso lá e passou em mil novecentos e... eu lembro que ela se formou em 1929. E logo depois ela entrou para o Conservatório como professora. Ela lecionou lá por muitos anos.

A formação musical e pianística era muito longa – “eu estudei piano com ela toda a vida e estava estudando para fazer exame, concurso para o 7º ano do Conservatório” – e as moças não podiam esperar, tinham de se casar cedo, porque, senão, ficavam velhas. As moças, aos trinta anos, eram velhas, como revela D. Maria Alice: “Ela [1ª professora] casou-se na mesma época do Hélio e da Célia [seus dois irmãos mais velhos, 1947], no mesmo ano. E eles riam porque ela já era meio velha. Devia ter uns 30 anos. Não podia ser [velha], porque ela teve filhos! Ela teve só um rapaz, um menino.”.

As revistas da época apresentam constantemente uma piada que traduz muito bem o peso do olhar sobre a vida das mulheres:

Revista não se parece  
Com a mulher, saibam de cor:

<sup>581</sup> Entrevista realizada com Maria Alice.

<sup>582</sup> Entrevista realizada com Lebasi.

<sup>583</sup> Entrevista realizada com Maria Alice.

A medida que envelhece  
Vai se tornando melhor.

A mulher deve ser guardada,  
Como a virtude convem...  
A revista que é “falada”  
Mostra a importância que tem

A mulher apetejada  
Mora num só coração...  
A revista mais querida  
É a que vai de mão em mão

A mulher que é virtuosa  
É aquela que é menos vista.  
Ao contrário da Alterosa  
Que é vista, vista e... revista.<sup>584</sup>

Sobre a sua formação, ao longo de parte da infância, toda a adolescência e começo da vida adulta, Ligia comenta:

Eu comecei como todo mundo começa, com sete anos de idade, e eu não me lembro como foi o começo, mas não deve ter sido bom. Você pensa como seria uma pedagogia que nem existia. Até comecei com uma prima, Odete Betame Paraíso. (...) Depois com uma amiga da minha mãe, a Ambrosina Coelho Junior, na época, a única harpista que tinha, e eu continuei com ela e depois, não sei se com 11 ou 12 anos, entrei para o Conservatório. E, aí, estudei primeiro com o Pedro de Castro e depois com o Fernando Coelho.<sup>585</sup>

Por trás dessa formação tão extensa há o estudo de uma técnica que deveria ser absorvida naturalmente, naquela época. Não havia, ainda, qualquer reflexão ou racionalização sobre o estudo técnico do piano. Para que essa técnica natural fosse “vivenciada”, as meninas passavam a infância, a adolescência e o começo da vida adulta estudando piano. Apesar de não termos tido acesso aos programas de curso das escolas de Belo Horizonte, Amato<sup>586</sup> revela que no Conservatório Musical de São Carlos a proporção de estudos para as músicas era de oito estudos para duas músicas em cada semestre. Até serem admitidas no CMM ou, mais tarde, como outra opção, na UMA, as moças estudavam com professoras particulares, e esse estudo era pago. O percurso das estudantes de piano mais encontrado seria: iniciar os estudos com 6 a 7 anos, entrar no conservatório com 12 a 13 anos e se formar com 21 a 22. Lina Márcia conta como seu avô conseguiu fazer com que todas as filhas estudassem piano:

<sup>584</sup> Revista *Alterosa*, julho de 1943.

<sup>585</sup> Entrevista realizada com Ligia Ferretti.

<sup>586</sup> AMATO, 2004, p.135.

Na família da mamãe todo mundo gostava de música e o vovô comprou para elas um daqueles pianos alemães, deve ter sido em 192... e eram muitas, eram 6 filhas. Ele não conseguia pagar aula para todo mundo, então as mais velhas ensinavam para as mais novas. Uma estudava violino e outra piano e iam ensinando para as menores. Então, todas elas adoravam piano, tinham paixão por piano.<sup>587</sup>

O casamento, que era para toda a vida, era prioridade na vida das moças. Estas entendiam o casamento como uma grande responsabilidade das mulheres. Entretanto, podemos entendê-lo como também uma questão de sorte para as mulheres, quanto à postura que seus maridos tinham em relação às cobranças da presença em casa e dos afazeres domésticos tidos como trabalhos exclusivamente femininos. As moças tinham de casar muito novas e a formação musical era muito longa, o que gerava uma frustração quanto à formatura, que nem sempre se realizava. Maria Alice fez questão de estudar o Estudo de Chopin exigido como repertório de último ano do Conservatório depois do sétimo filho e fala do começo da vida de casada, quando abandonou os estudos de piano para acompanhar o marido e morar no interior de Goiás:

Geraldo [o marido] falava: “você foi muito feliz antes de me conhecer”. Eu falei, não porque depois de te conhecer que eu casei, fui lá para aqueles brocotós. Não posso dizer que foi maravilha, porque não foi! (...) Então eu formaria no ano que vem, mas esse ano não dava, porque eu me casei nesse ano de 1954. Em 1955 eu nem lembrei mais [do piano], porque já tinha a Liliana [filha mais velha, do total de sete]<sup>588</sup>

As famílias, muito fechadas, não permitiam que suas meninas convivessem com rapazes de fora do círculo muito restrito de amizades, contituído, normalmente, por outras famílias conhecidas. Carlos Drummond de Andrade revela o que chama de “organização social de Belo Horizonte”, na sua época de rapaz, em que vivia na cidade:

Nós éramos muito vítimas da organização social de Belo Horizonte, uma organização muito rígida, muito rigorosa. O próprio Cyro dos Anjos nas suas memórias, *Meninos e sobrados*, dá uma idéia perfeita disso. O estudante do interior vindo para Belo Horizonte para frequentar conta ele enorme [sic]. O rapaz queria situar-se socialmente, queria conhecer moças, freqüentar casas e se não tivesse lá dois ou três parentes, em cuja casa ele fosse recebido, estava perdido, porque as famílias se fechavam. Nenhuma moça se aproximava de um rapaz sem conhecer plenamente, sem saber que ele era uma pessoa boa, correta, de bons costumes. A família velava, toda família velava. Principalmente os irmãos. A idéia que tinha um irmão de bengala impedindo o namoro... Há uma caso famoso lá (...) Havia um *footing* na Praça da Liberdade, naquela alameda em frente ao Palácio. Ficavam os rapazes em pé,

<sup>587</sup> Entrevista realizada com Lina Márcia.

<sup>588</sup> Entrevista realizada com Maria Alice.

assim, em pé na relva, no jardim e as moças desfilando pra lá e prá cá, com suas mães ou pais. A gente ficava de olho, piscava o olho, brincava assim com o maior respeito. Não podia se aproximar. Sem se conhecer, jamais um rapaz abordaria uma moça ou uma moça abordaria um rapaz.<sup>589</sup>

Perrot<sup>590</sup> relata que a história das mulheres mudou em seus objetivos, e em seus pontos de vista caracterizando-se como uma história do gênero a qual insiste nas relações entre os sexos. Segundo Duarte<sup>591</sup>, no Brasil, nos anos de 1960, a participação das mulheres no mercado de trabalho atingia 17,9%, e os salários das mulheres eram subsidiários em relação aos dos homens. Até essa década o trabalho feminino era visto como secundário.

O trabalho feminino fora de casa foi discutido pelo jornalista Mauro Santayana na matéria *Porque as esposas trabalham*, publicada na Revista *Alterosa*<sup>592</sup>. No começo da matéria Mauro Santayana se refere ao ato de sair de casa para trabalhar como um abandono dos lares por parte das mulheres. Além disso, o trabalho seria fruto de uma disputa com os homens: “As mulheres, hoje, estão abandonando os lares. Cada dia, mais espôsas procuram emprêgo fora. Entraram na disputa com o homem, de todas as atividades que êste exerce. Quais serão as causas de o chamado ‘sexo frágil’ cair na confusão das ruas, no duro trabalho das fábricas, nos expedientes cansativos dos escritórios?”. D. Clery A. G. Assunção, professora de música é uma das entrevistadas na matéria e responde porque ela trabalha, o quanto ganha e com quem ficam os seus filhos enquanto trabalha:

<sup>589</sup> Carlos Drummond de Andrade. In: CURY, 1998, p.156.

<sup>590</sup> PERROT, 2008, pp.15-16.

<sup>591</sup> DUARTE, Mônica de Almeida *A escrita feminista de Carmen da Silva*. In: Caderno Espaço Feminino, v.17, n. 01, an./JuL. 2007. Acesso em: 05/08/2011. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/viewFile/439/408>>

<sup>592</sup> 1 de junho de 1958.



*PROFESSORA D. CLERY A. G. ASSUNÇÃO. É incisiva na sua resposta, que revela um espírito independente e dinâmico: “Com o meu dinheiro, faço o que quero — afirma a professora Clery Amaral Gomes Assunção. — E ganho bem, graças a Deus, dando aulas de canto orfeônico em vários colégios. O meu ordenado, cerca de vinte mil cruzeiros por mês, emprego-o em minhas despesas próprias e em viagens que faço com os meus filhos, nas férias escolares. São quatro as minha crianças que, enquanto trabalho, ficam com criadas”.*

Professora D. Clery A. G. Assunção<sup>593</sup>. É incisiva na sua resposta, que revela um espírito independente e dinâmico: “Com o meu dinheiro, faço o que quero – afirma a professora Clery Amaral Assunção. – E ganho bem, graças a Deus, dando aulas de canto orfeônico em vários colégios. O meu ordenado, cerca de vinte mil cruzeiros por mês, emprego-o em minhas despesas próprias e em viagens que faço com os meus filhos, nas férias escolares. São quatro as minha crianças que, enquanto trabalho, ficam com criadas”.<sup>594</sup>

D. Clery fazia parte de uma minoria bem corajosa e pioneira. Até os anos de 1950, narrativa de Lebasi nos mostra o que era o mundo feminino e a música: “tinha muitas irmãs e todas tocavam. Algumas eram freiras e continuaram tocando se suas congregações permitiam. O pai e o marido incentivavam e gostavam de ouvi-las tocar”. Lebasi não procurou uma escola e manteve-se ligada a uma professora velha e de alma boa. Não tocava em público somente em aniversários. Era o desenvolvimento do dom musical da moça para a família, parece que não havia conflitos. Outras entrevistadas simplesmente fecharam o piano quando se casaram, mas, Lebasi tinha uma ligação muito forte com o piano.

A música na minha vida era o máximo! Era o que eu mais queria! Eu estudava quatro horas por dia... a minha professora ficava comigo mais de uma hora sempre, porque ela gostava de ver como eu tocava! Nunca deixei de dar a lição muito bem dada, então ela ficava entusiasmada e deixava passar da hora comigo. O interessante era que a minha irmã também tinha aula logo em seguida e ela ficava só uma hora com ela. Ela ficava enciumada, porque que a D. Mariquinha demorava tanto comigo!<sup>595</sup>

<sup>593</sup> Foi aluna da professora Eugênia Bracher e participou do recital de alunas de 26 de julho de 1942. In: Acervo da professora Sandra Loureiro Reis.

<sup>594</sup> Revista *Alterosa*, 1 de junho de 1958.

<sup>595</sup> Entrevista realizada com Lebasi.

Algumas pianistas param de estudar e tocar quando se casam e voltam depois, quando o filho caçula já não dá tanto trabalho e já está na escola.

Eu parei de tocar... eu casei em 1967 e nós fomos morar no Chile. Ficamos dois anos lá. Eu já voltei grávida de três meses. Nós moramos lá dois anos e depois voltamos e comecei, tive três filhos. Até 1973, não toquei, não fiz nada.<sup>596</sup>

E o meu marido tinha uma boa situação financeira, né? E ele não quis que eu trabalhasse. “Ah, mulher não pode ter dinheiro não, fica muito mandona”. (risos)  
É, só eles [podiam mandar]! Então eu acabei largando.<sup>597</sup>

Outras, nunca pararam: “quando eu me casei eu já estava aqui na Fundação. É, comecei fazendo cursos com o Hans Graf, eu acho. Foi quando conheci a Berenice, mas eu ainda não estudava com ela não.”.

E a música?

Aí se acumularam obstáculos. Por parte das famílias, para começar. A mãe de Mne. Roland recusava-se fazer de sua filha uma virtuosi porque “queria, acima de tudo, que eu gostasse dos deveres de meu sexo e que fosse mulher do lar, mãe de família”, escreve ela em suas *Mémoires*. O pai de Félix e Fanny Mendelssohn, igualmente dotados, escreve a esta última, em 1820, a respeito da música: “É possível que, para ele, a música venha a ser uma profissão, enquanto, para você, não será mais do que um ornamento”.

Pior ainda quando as desaprovações vêm do marido ou do companheiro. Clara Schumann se sacrifica por Robert; Alma Mahler por Gustav. Durante o noivado, Gustav lhe pedira explicitamente renunciar à música. “Como é que você imagina um casal de compositores? Você já pensou a que ponto uma rivalidade tão estranha se tornará necessariamente ridícula (...) Que você seja aquela de que preciso, (...) minha esposa e não minha colega, isso sim, está certo.” O que ele lhe propõe é a colaboração e a fusão de seu amor e de suas músicas.<sup>598</sup>

A possibilidade de se formarem professoras de piano e não pianistas foi fundamental para que as mulheres tivessem acesso aos estudos de piano com apoio das famílias, principalmente dos pais e maridos.

<sup>596</sup> Entrevista realizada com Ligia Ferretti.

<sup>597</sup> Entrevista realizada com D. Marília.

<sup>598</sup> PERROT, 2004, p.104.

## Capítulo IV

### O ensino de piano e algumas questões

“Il n’y a pas de méthode, Il n’y a que des élèves.”<sup>599</sup>

Ao longo da história das modificações no funcionamento técnico do piano, especialistas se dedicaram ao estudo do ensino do piano e organizaram um verdadeiro mundo virtuosístico que se abriu ao longo dos séculos XVIII, XIX e XX, na música europeia. Alguns grandes nomes – como Hummel, Bach, Clementi, Czerny, Liszt e Chopin –, em estado de extrema sintonia com a música e o instrumento, tornaram-se as maiores referências desse universo pianístico.

Lago<sup>600</sup> afirma que as composições do século XVIII passam a exigir dos intérpretes um preparo técnico mais apurado e uma capacitação técnica e expressiva inseparáveis. O autor refere-se aos métodos, exercícios e estudos como práticas que previam a independência da articulação entre os dedos, a simultaneidade na execução dos acordes, a uniformidade rítmica e de intensidade e o fortalecimento das mãos. Percebemos que há uma simultaneidade quanto à referência de uma dupla capacitação técnica e expressiva, porém, quando se fala da técnica ela se mostra soberana – como no caso da exigência da independência de dedos ou uniformidade de intensidade, por exemplo. Ainda em relação aos métodos, exercícios e estudos, Lago sintetiza-os na

---

<sup>599</sup> LONG, 1939, p.I.

<sup>600</sup> LAGO, 2007, p.33.



execução de escalas arpejos, acordes, passagens de polegar, cruzamento de mãos, dinâmica e outras exigências de capacitação.<sup>601</sup>

Hoje podemos entender que a independência de dedos é fundamental quando conscientemente associada ao resultado sonoro projetado na execução de uma determinada passagem musical somada a uma consciência espacial, uma vez que um dedo independente deve estar bem situado em um teclado onde um toque determinado deve soar como foi idealizado dentro de um texto musical.

Pelafsky<sup>602</sup>, no livro *Introdução à pedagogia do piano*, revela algumas prioridades da formação pianística, e deixa algumas sugestões.

A pedagogia atual busca o seu aperfeiçoamento, na racionalização e sistematização das diferentes fases percorridas pelo discípulo.

É sabido que o professor deve conhecer bem o assunto que vai ministrar, mas igualmente deve conhecer e aperfeiçoar a maneira mais prática do aluno poder assimilar a matéria.

Juntamente com o conhecimento da matéria deve o professor conhecer “a arte de ensinar”, isto é, conhecer a maneira de transmitir a matéria, assim como deve possuir método de exposição.

O “método de exposição” do pedagogo é um dos pontos importantes da moderna pedagogia. E, o objetivo da pedagogia pianística, é formar primeiramente, o “técnico” do instrumento.

Desde que a pedagogia alcançou o posto relevante que atualmente ocupa, o ensino deixou, ou antes, teve que deixar os caminhos incertos e duvidosos que trilhava, para colocar-se no lugar que lhe compete: lugar de raciocínio, de sistematização de métodos e regras, em fim, a seleção e o aproveitamento de todas as regras e axiomas que possam com vantagem formar a verdadeira “ciência da educação”<sup>603</sup>.

A escola virtuosística do piano, representada pela professora Marguerite Long<sup>604</sup> – exemplo para grande parte dos professores e estudantes de todo o mundo, inclusive os belorizontinos – define o ensino de piano como uma missão de nobreza singular e o trabalho realizado como uma disciplina<sup>605</sup>. Acreditamos que a disciplina de se transformar uma mão leiga em pianística é um trabalho longo e que envolve muito conhecimento, percepção e paciência invejáveis de ambas as partes – do professor e do aluno. É um trabalho geralmente realizado a dois, e o estudante de piano, de certa forma, apreende grande parte do mundo musical através da visão de sua primeira professora ou primeiro professor além de outros comportamentos do cotidiano.

<sup>601</sup> LAGO, 2007, p.630.

<sup>602</sup> PELAFSKY, I. *Introdução à Pedagogia do Piano*. Editorial Paulista, São Paulo, 1934.

<sup>603</sup> PELAFSKY, 1934, p.18 e 19.

<sup>604</sup> Marguerite Long (1874-1966) pianista e pedagoga francesa, estudou com Marmontel no Conservatório de Paris. Além de forte referência como pianista em todo o mundo ocidental, dedicou-se ao ensino de piano com algumas publicações que se tornaram paradigmas no ensino do instrumento.

<sup>605</sup> LONG, 1939, p.I a XXI.

E a gente não fazia um ano, sexto ano, sétimo ano, não. A gente ia fazendo de acordo com o seu desenvolvimento. Eu tinha que cumprir aquilo. Eu tinha de estudar os Estudos de Chopin, tinha que estudar isso e apresentar não sei quantas músicas – **isso o professor ia fazendo a gente saber**<sup>606</sup>. (grifo nosso)

Eu ficava olhando a minha professora de piano, essa D. Odete, ela ficava assim com aquela cadernetinha de horário, assim ... e eu sempre tenho uma idêntica, *né?* A vida inteira! Idêntica! E ela pegava a borrachinha, desmanchava, escrevia e trocava e tudo e eu: *nossa, é isso que eu quero! Nossa, que coisa boa! Engraçado demais né?*<sup>607</sup>

FONTAINHA<sup>608</sup>, na busca de passar para os mais jovens tudo aquilo que estudou somado a sua experiência de trinta e sete anos de trabalho “intensivo, paciente e honesto” de sala de aula, registrou no livro *O ensino de Piano – seus problemas técnicos e estéticos*<sup>609</sup> o que caracteriza como ensinar piano:

O ensino do piano não se resume em correções de dedos e notas, assim como na exigência, por parte do professor, de mais horas diárias de estudo. Não é absolutamente o número exagerado de horas diárias de estudo que faz o aluno vencer qualquer espécie de dificuldade e melhorar o seu mecanismo. Com uma prática exaustiva e desorientada, ele só tende a piorar. Há necessidade de um método, de um processo de ensino, baseado em dados fisiológicos e psicológicos, compreensíveis ao aluno, que só aceita aquilo que compreende. (...) Um bom professor não se improvisa. O verdadeiro mestre é aquele que, além dos conhecimentos indispensáveis ao exercício da profissão, tem amor ao magistério, exercendo-o com eficiência e dignidade. O magistério é verdadeiramente um sacerdócio<sup>610</sup>.

Ao estudarmos a formação do espaço social do ensino de piano em Belo Horizonte no período de 1890 a 1963, percebemos que poderíamos entendê-lo melhor em três períodos distintos: primeiramente, de 1890 até 1925; depois, outro período, de 1925 até os anos 1950; e o terceiro que, partindo dos anos 1950, estenderia-se para além do período por nós estabelecido em 1963.

A primeira fase do ensino de piano que detectamos em Belo Horizonte começa com os primeiros professores e a Escola Livre. Caracteriza-se por um período de grandes dificuldades em relação à compra do instrumento e de partituras. As professoras que melhor representam essa fase são D. Mariquinha e D. Malvina Gomes Souza. Temos ainda os professores da Escola Livre de Música e as alunas que se formaram

<sup>606</sup> Maria Alice – aluna do CMM em 1946 a 1952.

<sup>607</sup> Entrevista com Lina Márcia.

<sup>608</sup> Guilherme Fontainha (1887-1970) nasceu em Juiz de Fora e estudou no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro onde também foi diretor. Estudou também em Berlim e Paris.

<sup>609</sup> FONTAINHA, Guilherme Halfeld. *O ensino de piano*. Carlos Wehrs e Cia Ltda, Rio de Janeiro, 1956.

<sup>610</sup> FONTAINHA, 1956, p.9 e 12.

nessa escola. O repertório dessa primeira fase é marcado por árias de óperas e percebemos nele uma ausência de trabalhos especializados para iniciação ao piano para crianças.

A segunda fase se estende até o que poderíamos entender como uma *pianolatria* da nova capital, definida claramente a partir de 1925, com a criação do Conservatório Mineiro de Música. Com a chegada do Maestro Magnani, nos anos 1950, dá-se o acesso à tecnologia de gravações por grande parte dos estudantes de piano.

Paralelamente, acontece um trabalho de análise, interpretação e história da música: o começo de uma sustentação do estudo da música com bases críticas. O repertório característico da segunda fase é determinado pela escola clássica e romântica europeias.

A grande diferença entre a primeira fase e a segunda está na legitimidade dada pelo Estado à formação pianística. Os professores eram formados por um Conservatório, com diploma reconhecido pelo Estado Brasileiro. Entre as duas primeiras fases e a terceira, percebe-se principalmente a mudança na função social do ensino e aprendizado do instrumento, quando o piano sai da sala e sobe ao palco, como objetivo de formação. Acompanhando esse deslocamento social e espacial do instrumento, na terceira fase temos o acesso a uma mudança na técnica pianística e também algumas tentativas na mudança do repertório. Destacamos que, mesmo enquanto formadas para um desenvolvimento da sensibilidade feminina, – onde “mãos diferentes, de diversas mulheres. As de minha avó, as de minha mãe; as tuas; as de minhas tias, as de Sara. Mais de vinte mãos, mais de cem dedos brancos ferindo o teclado. Nunca ouvi músicas tão bonitas. Uma coisa sublime, Rosália. Certos acordes as mãos mortas tiravam melhor que as vivas.”<sup>611</sup> – também eram as pianistas que se apresentavam nas nossas salas de concerto (Teatro Municipal, Instituto de Educação, Conservatório Mineiro de Música), cinemas e rádios. Algumas conseguiam acumular uma dupla função da música, por serem mais extrovertidas e talvez corajosas.

Nos sábados, por exemplo, tinha uma hora na Rádio Inconfidência, era rádio! Que eles faziam uma hora do Conservatório. Podia ser canto, piano, qualquer instrumento. Nunca! Nunca tive coragem! (de tocar na Rádio) O professor Fernando não me encorajava muito porque sabia que eu era tímida pra tocar na frente dos outros. Então, ele falou: – Você quer ir? Essa música pode ser. Eu falei: – Não, professor, não tenho coragem não. Ele falou: – Então, não vai. Tem que ter muita coragem pra enfrentar uma Rádio! (...) Não era de programa de auditório, a gente tinha permissão pra entrar pra ver mas era

<sup>611</sup> MACHADO, Aníbal. O Piano, in: A morte da porta-estandarte. Tati – a Garota e Outras Histórias. José Olímpio Editora, 1965, p.194 e 195.

transmitido pela Rádio. Então, a gente ia lá pra ver quem ia tocar naquele dia, ou ia cantar, qualquer coisa assim<sup>612</sup>.

D. Clara expressa a importância do Maestro Magnani na sua formação docente: “eu aproveitei dele tudo o que eu pude” e revela que ele abarcava todas as artes o que exigia grande concentração para acompanhar as suas aulas. Como a professora tinha uma formação em história da arte muito apurada não foi difícil para ela. “Era literatura, artes plásticas, música, filosofia, tudo, não era só o piano” segundo D. Clara.

Percebemos que o ensino sistematizado de piano está ligado de maneira geral, na segunda fase, em nossa cidade, a uma concepção positivista de ensino e aprendizagem. Com metas bem determinadas de domínios de agilidade, onde se concentrava toda a técnica pianística, subtendida por exercícios de escalas e arpejos e determinada em graus de menor a maior dificuldade, onde o “toca/repete” e “erra/repete” produziam uma maratona sem fim e sem qualquer reflexão racional. Acreditava-se que a técnica se consistia em habilidades assimiladas naturalmente, na repetição de tais exercícios de escalas e arpejos em que as dificuldades eram reconhecidas como passos ou degraus de conquistas. Aliado a essa bateria de exercícios, um repertório já consagrado no estudo da música erudita era bem definido desde o momento inicial do estudo, independentemente das habilidades do estudante com quem se trabalhava. As mãos que tocavam, independentemente de suas constituições, deveriam conseguir, através tão somente desses exercícios, constituir-se *pianisticamente*. Cada estudo ou música deveria ser “cortado” do repertório de estudo a partir do momento em que todos os sons certos fossem tocados nos seus devidos tempos certos. Essa escola é tirana quanto à repetição desses exercícios e quanto ao repertório.<sup>613</sup>

Eu era mediana. A única coisa que eu tinha a meu favor era a mão. (...) Assim, *pianisticamente* ajudava. Porque você se vê tocando um Estudo de Chopin e não sei mais o quê, sem saber nada! Nem tecnicamente!<sup>614</sup>

Acreditamos que a natural falta de pesquisas e sistematizações quanto à nova formação dos estudantes de piano fazia com que alguns professores selecionassem ao máximo, as habilidades iniciais de seus alunos. Mesmo depois, – conscientes de que a

<sup>612</sup> Entrevista realizada com Maria Alice.

<sup>613</sup> Crítica ao trabalho realizado em semelhante contexto foi feita em: CASTRO, Maria Tereza Mendes de. O Uso de Mediadores na Aquisição / Construção Inicial da Linguagem Musical. Dissertação de Mestrado, FAE – UFMG, 1999, p. 18 a 23.

<sup>614</sup> Entrevista com Lígia Ferretti.

técnica era uma habilidade trabalhada conscientemente e à parte do contexto musical e, ao mesmo tempo, integrada nesse mesmo contexto –, foi difícil para os nossos professores ensinar e possibilitar um percurso pedagógico em que cada conquista fosse valorizada e somada a um tipo de repertório de possíveis ações interpretativas. Poucos conseguiram construir essa ponte do salão para o palco. Alguns porque acreditavam que o lugar do piano era no salão, outros porque não acreditavam nas diferentes habilidades no mesmo instrumento e outros, ainda, porque não conseguiam desenvolver um trabalho mais metódico ou de tanta paciência, até porque era tudo muito novo, até mesmo os pianistas.

Ele ficou horrorizado porque eu tocava igual assim, nem sei o quê? E tocava tudo, coisas difíceis! Valsas de Chopin, *Polonaise* Militar, eu ia tocando, ia tocando e ia deixando de qualquer jeito! Então, pra ele me enquadrar, não foi fácil! Porque eu não sabia realmente, eu não sabia nada! Eu só tinha intuição, pode se dizer, sabe? Então, aí, foi a fase mais difícil de todas, sabe? Porque ele também, hoje, olhando de longe eu vejo, ele era um rapazinho, acho que ele não tinha trinta anos! Não tinha experiência também de o quê que ele deveria fazer. Então, ele me dava por exemplo: Microcosmos nº 1, aí estou eu fazendo uma coisa mais simples do mundo, de repente, ele passava pra... não, aliás, nem foi o nº I foi o Microcosmos nº IV, foi o primeiro que ele me deu. Aquilo é difícilíssimo, eu não tinha capacidade, não tinha condição de entender. (...) eu não sabia o quê que ele queria! O que significava aquilo! E ele também não estava num nível de experiência que pudesse me responder e eu, muito tímida também, não ia ficar..., né? Nossa, a minha formação foi muito atrapalhada, muito confusa! E ele foi pra França e eu fui estudar com o Mancini. O Mancini, com todo aquele jeitão, ele tinha grandes qualidades! Ele me deu uma base técnica que eu nunca tinha desenvolvido, e que acabou que eu fui desenvolvendo um pouquinho!<sup>615</sup>

Destacamos que apesar de toda a vanguarda pianística e o comprometimento com métodos e processos baseados em novos modelos técnicos, além do entendimento de que o professor se faz em formação profissional e que não se deve improvisar a formação inicial, o magistério ainda é um sacerdócio e aquilo que não se deve fazer soa mais alto do que realmente o que se deve fazer. Na dificuldade de mudar o quê e como fazer, percebemos que a escola pianística em Belo Horizonte, perdeu-se na repetição de conteúdos e formas nos quais cada professor se formou pianista. O que não contraria os estudos recentes de formação de professor, Tardif e Lessard.<sup>616</sup>

- Você já reparou, Rosália, como a gente custa a se desembaraçar das coisas antigas? Como elas agarram?

- Não só as coisas antigas, ponderou Rosália. Também as velhas ideias.<sup>617</sup>

<sup>615</sup> Entrevista com Lina Márcia.

<sup>616</sup> TARDIF, Maurice e LESSARD, Claude. *O trabalho docente*. Editora Vozes, Petrópolis, 2005, p.49.

<sup>617</sup> MACHADO, 1995, p.197.

Quanto ao repertório da segunda fase, entendemos que os métodos para piano eram muito utilizados em detrimento do estudo de um repertório que despertasse maior interesse no estudante e que mediasse de alguma forma uma abertura para o conhecimento da produção musical contemporânea. É importante lembrar a dificuldade de acesso às músicas que deveriam ser encontradas no comércio local. Detectamos, entre os nomes dos autores de métodos mais reconhecidos, os mais citados pelos estudantes, pela literatura e pela vendedora de casa especializada em música na cidade, uma concentração de interesse nos seguintes nomes: Clementi, Cramer, Czerny, Hanon, Moszkowski, Schmoll e Chopin. Chopin era o grande ícone de todos, até para Guiomar Novaes que representou o mundo pianístico brasileiro na Semana de Arte Moderna em 1922.

O tradicional (o que se tocava) era os Estudos de Chopin. Hanon era aquela técnica que você fazia, os volumes inteiros, tocando automaticamente, errado... entendeu? Czerny, essas coisas, Estudos de Chopin, o que mais... Scherzos, o tradicional!<sup>618</sup>

Com doze anos eu fiz prova de teoria e solfejo do conservatório, fiz meu curso inteiro de teoria, fiz harmonia, ritmo, também, fiz canto coral completo, mais isso daí junto com piano foi na época que eu fiz a prova para entrar pra um instrumento. Eu fui a primeira colocada na introdução, mas isso porque minha professora ficava em cima e ela era muito exigente e queria tudo muito perfeito então pra entrar foi bom, mas depois que eu estive lá dentro, aí foi pior porque ela não me deixava escolher, entendeu o que queria e o que eu gostava tinha que ser aquilo que ela queria dentro do programa, ela não deixava eu escolher, ela queria que eu tocasse aquilo que ela queria. Então foi indo, foi indo, foi indo, eu ... desanimei e abandonei no quarto ano.<sup>619</sup> Toquei o 1º movimento da Sonatina de Clementi, um estudo do Czerny e uma Tarantela que não me lembro de quem e fiz o curso de 2 em 2 anos, pois já trabalhava. Não segui os rigores impostos pela instituição porque tinha um bom exemplo do meu pai que era pianista e estudou sozinho.<sup>620</sup>

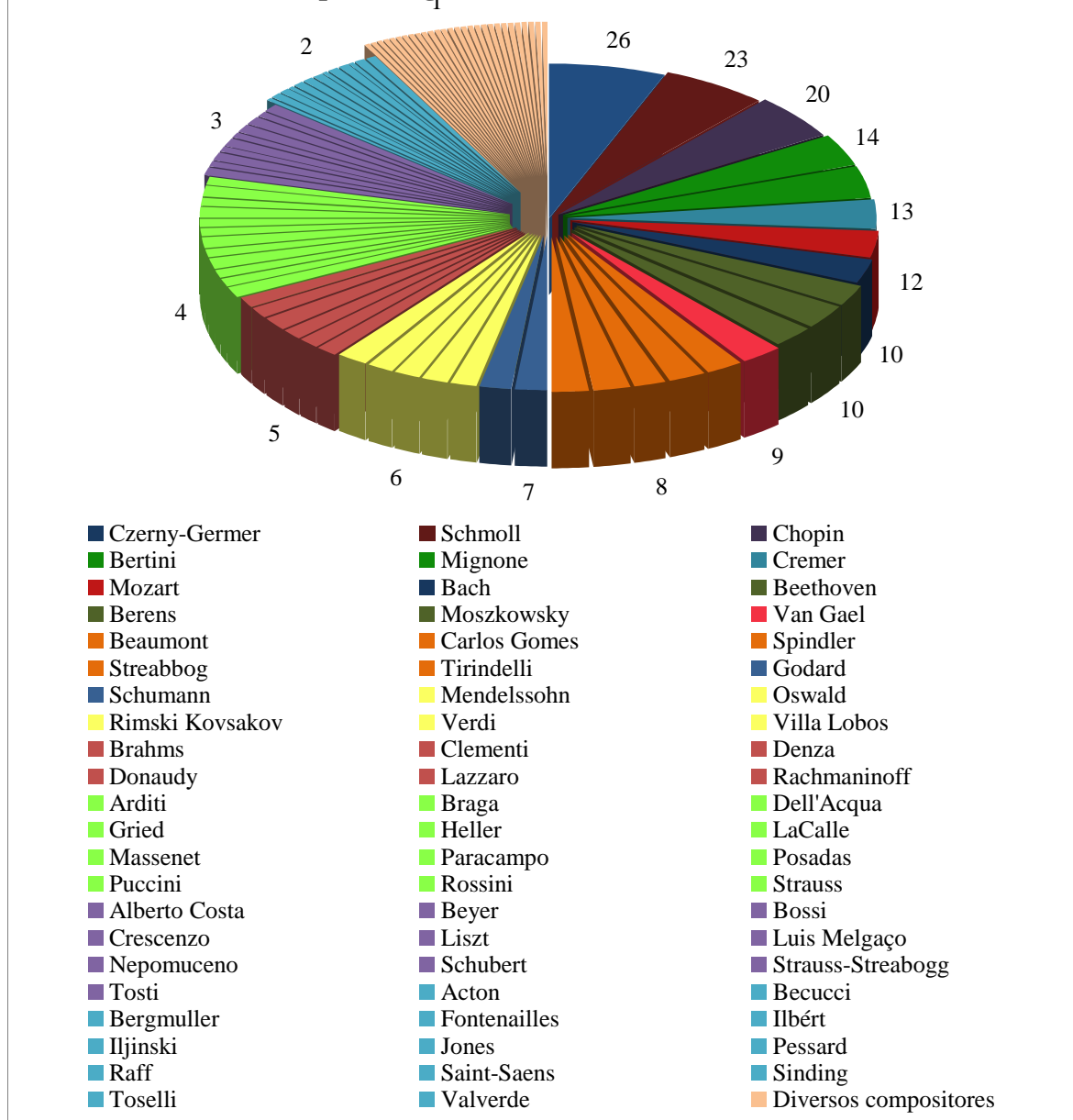
Encontramos nos programas de audições, realizadas entre 23 de dezembro de 1934 e 27 de dezembro de 1950, das alunas da professora Eugênia Bracher, os compositores citados no gráfico que segue. Entre todos os compositores executados, aparecem os brasileiros: Carlos Gomes, Luis Melgaço, Nepomuceno, Henrique Oswald e Villa Lobos. Czerny foi tocado 26 vezes, Schmoll, 23 e Chopin, 20.

<sup>618</sup> Entrevista com Ligia Ferretti.

<sup>619</sup> Entrevista com Luiza Ignez de Faria, realizada por Eric Lana.

<sup>620</sup> Entrevista com Luiza Ignez de Faria, realizada pela presente pesquisa.

**Compositores citados nos programas das audições de alunas da prof. Eugênia Bracher - 1934 a 1950**



Marrou<sup>621</sup> comenta o estranhamento que acontece, quando um amador, cujo ouvido foi formado exclusivamente pelo uso do repertório clássico e romântico, e a quem por ventura se possibilita uma primeira audição de Schönberg ou de Pierre Boulez. O autor comenta o quão desconcertante poderá ser tal experiência, como um arqueólogo diante de uma língua desconhecida – ela representa para ele o “não senso” absoluto. Acrescentaríamos, aos amadores, todos os estudantes de música submetidos a uma experiência estética única: clássica e romântica.

<sup>621</sup> MARROU, 1978, p.76.

SHAFER (1991) resume, através do conceito de paisagem sonora, a dificuldade de se ouvir um repertório diferente e inovador em épocas diferentes da história da música ocidental e refere-se ao conceito de música a qual esta mesma geração se referia.<sup>622</sup>

Entreouvido no saguão, depois da primeira apresentação da *Quinta* de Beethoven: – *Sim, mas isso é música?*

Entreouvido no saguão, depois da primeira apresentação do *Tristão* de Wagner: – *Sim, mas isso é música?*

Entreouvido no saguão, depois da primeira apresentação da *Sagração* de Stravinsky: – *Sim, mas isso é música?*

Entreouvido no saguão, depois da primeira apresentação do *Poème életronique* de Varèse: – *Sim, mas isso é música?*

Um avião a jato arranha o céu sobre minha cabeça, e eu pergunto: – *Sim, mas isso é música? Talvez o piloto tenha errado de profissão?*<sup>623</sup>

Lígia Ferretti comenta como foi difícil ouvir a crítica do Maestro Magnani em relação à coleção dada de presente por seus pais, “A melhor música do mundo”.

Ele chegou e falou: “a pior música do mundo!” Aí, eu fiquei tão arrasada, e a edição não era boa. Então, era realizada, era facilitada e meus pais coitadinhos, ficaram tão amargurados com isso porque, o Magnani naquela época, ele sempre foi, logo naquela época que eu era ainda muito nova, ele era “O Magnani” aquele que sabia tudo e sabia mesmo. (...) O Magnani ele falava, ele dava aula de história da música, ele falava sobre história da música, política, a economia da época. Era uma enciclopédia aquele homem. Então eu fui estudar piano com ele, que nem era muito a praia dele, *nê?* Mas de qualquer forma me ajudou muito. Uma visão nova... então, o quê que eu estudava era isso, a pior música do mundo.<sup>624</sup>

O Maestro tornou-se grande referência musical e incentivava o estudar e tocar em público e ao mesmo tempo promovia os concertos com pianistas da cidade. Formou grupos de estudo com os professores que pesquisaram e sistematizaram as novas bases do estudo de piano. Entre esses professores, encontramos D. Clara e sua amiga Susy Botelho.

Lembra da Susy Botelho? Eu estudei muito com ela. Eu fiz aula de formas e estilos com ela, quando eu retomei meus estudos, mais ou menos na mesma época em que o Magnani chegou e que comecei a ter aula com ele. Ela me levou para a Universidade Mineira de Arte. Eu dava aulas para um grupo de

<sup>622</sup> Música: Arte de combinar sons visando à beleza da forma e a expressão das emoções; os sons assim produzidos; som agradável, por exemplo, o canto de um pássaro, o murmúrio de um riacho, o latido de cães (The Concose Oxford English Dictionary, 4ª edição, 1956).

<sup>623</sup> SCHAFER, R. Murray. O ouvido pensante. Editora UNESP, São Paulo, 1991, p.119.

<sup>624</sup> Entrevista com Ligia Ferretti.



crianças e ela me orientava. Lembro que começávamos com aquele livrinho do Ernst Mahle.<sup>625</sup>

A mudança do cenário pianístico torna-se mais clara com a chegada de outros pianistas que foram estudar na Europa, como Venicio Mancini, Vera Lúcia Nardeli, Berenice Menegale e Eduardo Hazan – que passam a encabeçar um grupo de estudantes e profissionais já críticos quanto à formação musical da cidade. Somente nos anos 90, observamos a mudança real iniciada por esse movimento dos anos cinquenta, quando 129 instrumentistas se formam na Escola de Música da UFMG e apenas 40 são pianistas<sup>626</sup>. É a primeira vez na história dessa instituição que se verifica a formação de um menor número de pianistas em relação a outros instrumentistas. Tudo começa lá nos anos cinquenta, mas os efeitos vão aparecer quarenta anos depois.

## O estudo racional – começo da mudança técnica

Há uma nova escola pianística, do começo do século XX, representada pelo trabalho *Principes rationnels de la technique pianistique*<sup>627</sup> de Alfred Cortot<sup>628</sup> que se caracteriza pelo entendimento racional da formação técnica e musical, que apesar de não abrir mão dos exercícios de escalas e arpejos tão conhecidos e tocados pelos estudantes de piano do começo do século XX, entende que há uma forma de “como se executa” que é fundamental e que pode ser entendida como uma ginástica dada a qualidade de habilidade psicomotora envolvida. Ressaltamos a dimensão e profundidade de se alterar essa vivência inicial em professores formados pianistas onde a técnica era entendida como exercícios repetitivos com notas e tempos certos, os quais promoviam uma agilidade “natural”. Trazer tais habilidades para um lugar de consciência desde os primeiros toques no teclado foi um trabalho inovador, de muita observação e pesquisa.

Então é um tanto de conceitos que uma pessoa deve ter de não fazer ou então de fazer. Sabe? Que dão resultado. Desde você procurar a partir da primeira

<sup>625</sup> In: História de vida de D. Clara. O livro referido: MAHLE, *Vamos Maninha*, 1955.

<sup>626</sup> FREIRE, 2006, p.48.

<sup>627</sup> Apesar de não haver referência alguma a esta obra, FONTAINHA baseia-se em inúmeros conceitos desenvolvidos por CORTOT.

<sup>628</sup> Alfred Cortot (1877-1962) foi uma das maiores referências do mundo pianístico europeu. Foi um excepcional intérprete de Chopin e Schumann. “Ninguém, certamente, saberá, em nossa época, traduzir melhor que Cortot o romantismo apaixonado e doloroso. Há na arte de Cortot, o batimento constante de um coração e a presença infinitamente lúcida de um pensador.” In: LAGO, 2007, p.95/97.

frase uma porção de coisas na... que tivesse de interpretação para você obrigar o aluno a prestar atenção, para saber que ali tem alguma coisa a mais, não é só notinha. Entendeu? É desenvolver a parte intelectual para o futuro. Porque não ensina só para o momento, não é?<sup>629</sup>

Cortot<sup>630</sup> dividiu o estudo de qualquer instrumento em duas partes distintas: uma psíquica e outra fisiológica. A primeira rege o gosto, imaginação, raciocínio, sentido de nuance de tom e estilo e a segunda, as habilidades manuais e digitais e a submissão dos músculos e nervos às exigências materiais da execução. Entendemos que a primeira fase está totalmente ligada à cultura e percepção do professor e do estudante, com possibilidades de algumas articulações individuais. Cortot criticou a pedagogia quanto ao desenvolvimento da primeira função e destacou que o objetido do ensino e estudo estavam quase sempre ligados ao domínio mecânico do teclado através de numerosos conjuntos de exercícios de todos os tipos. Com base nessas críticas, o autor sintetizou e racionalizou a técnica pianística em esquemas básicos, onde a figura do professor é central. Cortot concentrou a base da técnica pianística em:

Igualdade, independência e mobilidade dos dedos – Passagem do polegar – Notas duplas e jogo polifônico – Extensão – Técnica de pulso, execução de acordes.<sup>631</sup>

As pesquisas realizadas em outros centros musicais chegam a Belo Horizonte e os mais curiosos e aventureiros se dedicam a novas experiências.

## **Importância do professor e da professora de piano**

D. Clara confirmou inúmeras vezes, em nossas conversas, a importância do professor. A respeito dessa importância, D. Clara destacou que o professor tinha que ter passado pelo processo de executar o som de todas as maneiras que ensinava. O processo inicial se dá muitas vezes, na repetição do outro e na conscientização do movimento.

Entendemos que, em todas as fases, uma característica comum é o ensino centrado no professor e na professora, para quem parte das críticas ao ensino de piano

<sup>629</sup> História de vida de D. Clara.

<sup>630</sup> CORTOT, Alfred. *Principes Rationnels de la Technique Pianistique*. Éditions Salabert, Paris e New York, 1928.

<sup>631</sup> Cortot, 1928. O livro que tivemos acesso traz o carimbo da loja de música *A Musical*, de Belo Horizonte, Rua da Bahia, 888.

são endereçadas, em detrimento de qualquer análise de contexto ou mediador<sup>632</sup>. Outra parte significativa das críticas é realizada pelos professores e endereçada aos estudantes de piano e trataremos delas em seguida.

Porque assim eu não sabia o que era técnica pianística, não sabia o que era uma frase musical, nunca tinha ouvido falar, entendeu? Eu fui ouvir isso já no curso superior. Quer dizer quando a escola passou para universidade, daí vieram Vera e Eduardo. Com as gravações e concertos e exemplos dos novos professores, pude avaliar: como é que eu não consigo fazer isso? O quê que é isso que ele faz que eu não consigo?

A gente tocava a duríssimas penas, como eu estou te falando como eu tinha uma mão mais apta a tocar piano, eu fazia muito esforço. Claro, não é mais assim, talvez por isso eu tenha sobrevivido. Porque eu conseguia tocar mal, mas eu conseguia.<sup>633</sup>

Uma ação musicalizadora comum às três fases é o domínio da teoria e solfejo, e os professores trabalhavam na sua absoluta totalidade com a leitura e escrita musical e, nas duas primeiras fases, proibiam o “tirar de ouvido”. Tanto na ELM como no CMM, os alunos só poderiam estudar um instrumento depois de um ano de teoria e solfejo, ou seja, tinham de saber ler música. Há sempre um tom de transgressão por parte de alguns estudantes que tocavam de ouvido, um olhar de rebeldia, de prazer de ter ultrapassado uma fronteira tão arbitrária e de autonomia. Acreditamos que juntamente com o controle do tocar por leitura estava um repertório acessível e reconhecido que se repetia, principalmente na segunda fase e que era de certa maneira o mesmo repertório dominado pelos próprios professores. As referências que seguem foram dadas pelo professor de piano, Oscar Tibúrcio, que iniciou seus estudos em Belo Horizonte, com uma professora particular e fez Conservatório Mineiro de Música até o penúltimo ano e depois se mudou para a Alemanha, onde se graduou.

O problema que tinha era o seguinte: ela cuidava muito, por exemplo, dessa parte teórica, assim, trabalhava demais essa coisa de solfejo, ditado e teoria sabe? E deixava de fazer uns exercícios, poucos, assim, no piano, e... mas desenvolvia muito essa parte de ditado e solfejo. Mas a única coisa, que eu acho que ela errou aí, foi ela ter desenvolvido essa parte do solfejo e ditado, mas não me deixar tocar, entendeu? O que ela queria é que eu aprendesse primeiro essa parte de posição “certa”, que o pessoal mais antigo tinha aquelas coisas *né*? A posição da mão certinha, aquelas coisas assim, não sei o que lá. (...) Ela desenvolvia o meu ouvido mas chegava em casa e eu não tinha exercício pra fazer... assim, entende? (...) Todos eles, você pode ver... todo mundo tinha uma base, é..., ouvido ótimo, sabem solfejar qualquer coisa e tal, e agora acabou isso, não tem mais isso. (...) Ela falou pro meu pai: – Oh, fica de olho nesse menino aí, não deixa ele tocar de ouvido não.<sup>634</sup>

<sup>632</sup> O conceito de mediador foi desenvolvido pela autora em dissertação de mestrado: O uso de mediadores na construção/aquisição da linguagem musical, FAE, UFMG, 1999, p.49.

<sup>633</sup> Entrevista com Lígia Ferretti.

<sup>634</sup> Entrevista com Oscar Tibúrcio.

## Primeiras mudanças

Nossas fontes são unânimes em relação às primeiras mudanças verificadas na escola pianística em Belo Horizonte estarem ligadas ao trabalho do maestro Magnani, que ao chegar a cidade se dedicou ao ensino particular de piano entre outras atividades e, em seguida, com um grupo de professores e interessados, criaram uma nova escola que inicialmente pretendia contrapor-se ao Conservatório Mineiro de Música. O maestro soube fazer uma crítica ao repertório sempre muito repetitivo do ensino de piano e também promoveu inúmeras apresentações, transformando a função social do ensinar para o palco. Entendemos que a participação do Maestro como um dos fundadores da Universidade Mineira de Arte foi decisiva na formação de um núcleo de professores que se dedicava intensamente na renovação e pesquisa de novas técnicas e metodologias no ensino de música e particularmente de piano. Neste núcleo inicial destacamos as professoras Susy Botelho, Maria Clara Paes Leme e Vinício Mancini. Acreditamos que o Maestro Magnani alterou em certa medida o movimento musical na cidade de Belo Horizonte por meio de uma dedicação na formação sólida em história da música, análise e repertório, além de promover concertos com solistas da terra. Destacamos também o trabalho do professor Fernando Coelho, com vistas a ampliar as perspectivas do ensino de piano, organizava vindas regulares de professores de piano como Arnaldo Estrela. O Sr. Fernando orientava seus alunos mais adiantados a fazerem aulas com outros professores, possibilitando uma formação profissional aos novos professores de piano com a orientação dos pianistas mais qualificados do país.

Apesar de se tratar da era do piano, que nas cidades brasileiras se caracterizou em momentos diferentes na primeira metade do século XX, verificamos pouca produção de livros de ensino de piano, no Brasil. Sampaio<sup>635</sup>, em pesquisa do estado da arte sobre a iniciação musical aplicada ao piano no Brasil, revela que apenas seis livros têm data de edição anterior a 1950<sup>636</sup>. Confirmando a crítica de Mario de Andrade, a pianolatria restringia-se ao prazer diletante do tocar e os livros importados registravam, na sua maioria, um repertório europeu já consagrado.

---

<sup>635</sup> SAMPAIO, Marcelo Almeida, *Iniciação Musical aplicada ao piano no Brasil: levantamento, resumo e estudo comparativo*, 1996, p.10.

<sup>636</sup> Alguns livros, também citados por SAMPAIO, não trazem a data de edição, apesar de sabermos que são anteriores a 1950.

Schmoll, o compositor mais tocado nos recitais da professora Eugênia Bracher escreveu no prefácio de seu livro:

O ensino do Piano, tal como em geral é praticado, trata quase exclusivamente dos princípios da notação musical e da agilidade dos dedos. Para chegar, porém, a esse fim, serve-se de meios tão áridos, que fazem desesperar e desencorajar quase todos os alunos.<sup>637</sup>

Os princípios da notação musical ou leitura musical são as bases de todo o ensino de música em qualquer que seja o período estudado. Mesmo ocupando esse lugar de tamanho destaque é alvo de crítica de inúmeros professores de piano. “Sem receio de exagero, pode se afirmar que, de 10 alunos do curso médio de piano, seguramente 9 não sabem ler música.”<sup>638</sup>

## **A música nas mãos dos pianistas**

Como os estudos e pesquisas sobre técnica instrumental, repertório, ensino e aprendizagem da linguagem musical começam no Brasil mais tarde em relação a outros centros de estudos como Europa e Estados Unidos, e considerando a carga de importância da música europeia na nossa formação, aqueles que conseguiram estudar ou passar algum tempo de sua vida em contato com a produção musical europeia, desconsideravam a importância de qualquer outro tipo de expressão musical que não se enquadrasse nos cânones dessa escola. A crítica dos professores é geralmente muito dura com os alunos, como observamos em Henrique Oswald, Mario de Andrade e Sá Pereira.

As críticas direcionadas aos alunos, na primeira fase, é também dura em Belo Horizonte. Percebemos que inicialmente os professores gozavam de total prestígio, porém passam a ser alvo de críticas dos próprios alunos que ansiavam por um estudo mais qualificado, comparado aos grandes centros de produção musical. Essa crítica se fez, inicialmente, através do acesso a gravações de discos e livros e de concertos de grandes pianistas.

Em 1950, o assunto deste livro (*Como Devemos Estudar Piano de Karl Leimer – Gieseking*) não representa uma novidade sensacional. A maioria dos verdadeiros pianistas conhece e aplica, ou pelo menos ouviu falar em “método de peso livre” em economia absoluta de esforço e outras concepções

---

<sup>637</sup> SCHMOLL, 1996, p.2.

<sup>638</sup> SÁ PEREIRA, 1933, p.13.

que formam a base da técnica de piano, racional e eficiente. Uma técnica capaz de tornar o piano um instrumento estético, sonoro, cantante e não apenas um instrumento de percussão, como frequentemente acontece<sup>639</sup>.

A partir da obra de Cortot, *Principes Rationnels de la Technique Pianistique*, uma nova definição de técnica e de como estudar foi elaborada e tentamos entender como se deu essa racionalização do ensino de piano realizada pelo autor. Talvez, Cortot tenha aplicado um tipo de reflexão na ação para o estudo de piano. Mesmo assim, acreditamos que o ensino de piano, como o de qualquer outro instrumento musical, ainda se pauta, sobretudo na oralidade e repetição. Um bom exemplo de uma aula de instrumento é citado por Schön<sup>640</sup> que descreve uma *master class* em violoncelo, em que Pablo Casals estuda com Bernard Greenhouse.

Passávamos pelo menos três horas em uma lição. A primeira hora era a execução; a próxima aula proporcionava a discussão de técnicas musicais e, na terceira hora, ele contava reminiscências sobre sua própria carreira. Durante a primeira hora, ele sentava-se a uma distância de mais ou menos um metro. Tocava uma frase e fazia-me repeti-la. E, se os movimentos de arco e dos dedos não fossem exatamente os mesmos dele e a ênfase sobre a frase não fosse a mesma, ele parava e dizia-me: “*Não, não, faça assim*”. E foi assim que aconteceu em um número razoável de lições. Eu estava estudando a Suíte em Ré Menor, de Bach, e ele queria que eu me tornasse uma cópia absoluta. Em um certo momento, sugeri muito cautelosamente que eu seria apenas uma cópia ruim de Pablo Casals, e ele disse: “*Não se preocupe com isso, porque eu já tenho 70 anos e vou partir a qualquer momento e as pessoas não vão se lembrar de minha música mas vão ouvir a sua*.” Acabou acontecendo, é claro, de ele viver até a idade de 97 anos. Porém, aquele era o seu estilo de ensinar... Ele era extremamente meticuloso sobre o fato de eu seguir todos os detalhes de sua execução. E, depois de várias semanas trabalhando naquela suíte de Bach, finalmente, nós dois pudemos sentar juntos e fazer todos os movimentos de arco e dedos e tocar todas as frases, de forma semelhante. E eu, realmente, tinha, me tornado uma cópia do mestre. Era como se aquela sala tivesse som estereofônico – dois violoncelos produzindo juntos.<sup>641</sup>

Seguindo o texto citado, o violoncelista continua seu estudo com o professor, o qual depois mostra-lhe outra forma de execução. Destacamos que a primeira referência é a cópia do mestre e a forma de copiar é ouvir, perceber e repetir. Assim poderíamos dizer das aulas de piano, flauta, violino, canto e quantos outros. A oralidade e a repetição são as bases do ensino musical, ainda hoje. Lebasi narra uma *master class* que assistiu com a pianista Madalena Tagliaferro.

<sup>639</sup> BRAUNWIESER, Tatiana. Prefácio. In: LEIMER, Karl e GIESIKING. Como devemos estudar piano.

<sup>640</sup> SCHÖN, 2000, Donald A. Educando o profissional reflexivo – um novo design para o ensino e a aprendizagem. Artmed, São Paulo, 2000.

<sup>641</sup> SCHÖN. 2000, p.138.

Eu uma vez assisti a Madalena Tagliaferro! Já ouviu falar nela? Ela é um espetáculo! Foi muito interessante, porque eu fui lá com o Colégio Santa Marcelina de São Paulo. Minha irmã era diretora lá, freira. E era um dia importante porque a Madalena Tagliaferro dava aula e as pessoas tocavam lá pra ela verificar se estava bem ou mal, uma coisa maravilhosa! Então, rapazes (até rapazes!) e moças tocavam lá a música. Quando estava bom, ela dizia: – Bravo! – Toda animada mandava continuar. Quando estava ruim... ela dizia: – Para, para, para! – E assentava no piano e tocava como devia ser e que diferença! Mas era um espetáculo! Foi a Dança do Fogo que o rapaz lá tocou pessimamente, coitado, e ela: – Para, para, para! – Ela sentou no piano e tocou a Dança do Fogo! Eu lembro demais que ficou na minha cabeça foi a Valsa de Schubert.<sup>642</sup>

## Referências em Belo Horizonte

Um impulso definidor foi dado com a mudança de status do professor de música e simultaneamente do professor de piano com a federalização do Conservatório Mineiro de Música (1950) e posteriormente sua incorporação à Universidade de Minas Gerais (1962). Somando ao trabalho do Maestro Magnani, temos a chegada da Europa das pianistas e professoras, Vera Nardeli e Berenice Menegale e dos pianistas e professores Venicio Mancini e Eduardo Hazan os quais trouxeram novas referências técnicas e musicais do universo da música e do piano. Todos deram aulas em uma das duas escolas que existiam na época, o Conservatório Mineiro de Música e a Universidade Mineira de Arte. Houve ainda a dedicação de professores convidados que vinham a Belo Horizonte em períodos regulares, como Arnaldo Estrela, com quem D. Clara estudou, ainda nos anos de 1950, na UMA.

Finalmente, a criação de uma nova escola livre, a Fundação de Educação Artística que se fez no contraponto ao ensino tradicional, com um grupo de músicos comprometidos com uma nova música, e que possibilitou o acesso e criou suporte para estudantes de música e público de Belo Horizonte ao que tínhamos de mais novo no movimento musical no Brasil e no mundo ocidental, como um braço do Movimento Música Viva.

O trabalho de adaptação das exigências da nova escola pianística ao cenário musical belo-horizontino foi desempenhado por poucos professores e exigiu grande sensibilidade e pesquisa. Acreditamos ser D. Clara uma das pioneiras na pesquisa do

---

<sup>642</sup> Entrevista realizada com Lebasi.

ensino de piano em Belo Horizonte, em fase onde a dedicação à pesquisa de ensino de música não tinha o reconhecimento e o registro de experiência era desprezado. Fica claro para nós, o seu desejo de passar aos mais novos tudo aquilo que conseguiu perceber e não teve tempo de registrar. Todo o seu trabalho está impregnado da descoberta da possibilidade de aplicação de uma técnica pianística aliada ao estudo do instrumento, desenvolvidos com sucesso em suas aulas. O piano, utilizado inicialmente somente como um instrumento percussivo, apresentava pouca diversidade quanto a uma maior expressividade e foi esse o novo caminho percorrido por alguns professores: experimentar uma técnica inicial que fizesse do piano um instrumento mais amplo e de maiores possibilidades musicais.

A gente tocava todo dia, minha avó tocava a primeira balada de Chopin, aos oitenta anos. Eu tocava muito a quatro mãos com uma prima que morava lá em casa e que tinha ficado viúva e vovó dava asilo para ela. Ela sabia piano, principalmente essas músicas antigas de repertório francês porque tudo lá era francês. A gente tocava muito! Eu vejo que a parte musical de todo esse tempo era bem fraca, mas era muito agradável reunir, principalmente reunir ali, numa irmandade.<sup>643</sup>

Através de estudo realizado por Amato<sup>644</sup>, encontramos um cenário musical por onde necessariamente o estudo de piano percorreu nos conservatórios brasileiros. O aluno apresentava no mínimo 10 exercícios técnicos e 2 peças – todas originais, não eram aceitas transcrições – no primeiro semestre e, ao final do ano, 20 exercícios e 4 peças. O maior valor formativo estava nos exercícios que definiam a dedicação do estudante. Amato revela ainda que a liberdade do professor era respeitada com relação à escolha de números dos estudos e peças, sempre privilegiando a execução de obra de compositores europeus, porém compositores brasileiros também faziam parte do repertório nacional. Na formação dos alunos do CMM, o programa era o senhor de todos os desejos; só se tocava aquilo que estava no programa como o episódio da D. Carlinda com o professor Oscar.

Eu tinha uma colega que tinha uma leitura de primeira vista assim espetacular, a Gilca Anastasite, chegou a conhecer a Gilca? Ela era professora lá na escola (ESMU-UEMG). A Gilca sempre teve assim uma leitura e ela teve a ideia: –Vamos tocar a dois pianos? – E aí a gente foi na biblioteca e pegou assim uma peça de Gounod, aquela para dois pianos e tal e a gente estava tocando lá em dois pianos...

<sup>643</sup> História de vida de D. Clara.

<sup>644</sup> AMATO, Funções, representações e valorações do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico. *In: Revista do Conservatório de Música UFPel*, nº1, Pelotas, 2008, p.166 a 194.



A professora dela a Dona Carlinda, que na época era a diretora do Conservatório. Todos chegavam, os professores e você tremiam nas bases. A Dona Carlinda chegou e viu a gente estudando: – Mas o quê é isso?! Isso aí é peça que está no programa?! Não senhor, nada disso! Essa porcaria aí não vai tocar não, só pode tocar o que é do programa!<sup>645</sup>

Voltamos à D.Clara que revela que procurou muitos livros e muitos professores para se tornar referência em ensino de piano em Belo Horizonte.

Eu lia aquilo tudo e ficava imaginando, meditando e repetindo, diz em suas memórias – de como fez para se formar professora. – Todos esses professores e também, todo mundo que eu conhecia aqui que pudesse me ensinar, eu aproveitava, sabe. Tinha, é claro, ideias minhas, mesmo de ficar observando o Arnaldo Estrela, por exemplo. Ele dava aula para a Corina Tompa, na FUMA, e durante as aulas dela eu ficava observando. Tirava de um, tirava de outro e sempre com a minha paixão. Eu acho que foi a minha paixão pela música que me fez, não sei... Meus professores gostavam de me ouvir e me incentivavam, de maneira que... Eu acho que o principal é isso. O principal. E o amor que a gente põe.<sup>646</sup>

## Os métodos para iniciantes

Sampaio<sup>647</sup> pesquisou “métodos” de piano e coletâneas para iniciação pianística ligados à iniciação musical, editados no Brasil até o ano de 1995, registrou mais de cinquenta publicações até a referida data. A partir do período de interesse delimitado da presente pesquisa, encontramos os seguintes métodos: *Método de pianoforte*, Pe. José Maurício N. Garcia, 1821; *O meu piano*, Angélica de Rezende Garcia, 1936; *Ciranda dos dez dedinhos*, M<sup>a</sup> A. Viana e Carmen Xavier, 1953; *O sonho de Cri-cri*, Geni Marcondes, 1954; *Nova iniciação pianístico-musical – livro do aluno – Voll*, Lucy Ivancko, 1956; *Velhas canções de minha infância*, Mário Mascarenhas, 1956; *Vamos maninha*, Ernst Mahle, 1958.

Para entendermos e analisarmos os métodos para ensino inicial de piano, selecionamos dois entre os oito métodos por nós estudados: *Ciranda dos dez dedinhos*, M<sup>a</sup> A. Viana e Carmen Xavier, 1953; *O sonho de Cri-cri*, Geni Marcondes, *Vamos maninha*, Ernst Mahle, 1958; *Método Infantil para piano*, Francisco Russo, sem data; *Aventuras no País do Som*, Margaret E. Steward, 1935; *Le petit Clavier*, Marthe

<sup>645</sup> Entrevista com Oscar Tibúrcio.

<sup>646</sup> História de vida de D.Clara.

<sup>647</sup> SAMPAIO, Marcelo Almeida. *Iniciação Musical aplicada ao piano no Brasil: levantamento, resumo e estudo comparativo* 1996.

Morhange, 1938; *Microkosmos*, Béla Bartók, 1945; *Introdução ao piano*, Maura Palhares, sem data. Esses métodos foram indicados no estudo de arte de Sampaio ou citados pelos professores e estudantes entrevistados na presente pesquisa. Ao estudarmos tais métodos, percebemos que poderíamos dividi-los em dois grupos diferentes: aqueles que se traziam a leitura musical como principal balizador de todo o trabalho inicial e outro que cuidava do como realizar um trabalho pianístico inicial. Duas obras pertencem ao grupo dos que não tratam da leitura inicial e que dizem respeito ao repertório, como *Vamos maninha*, Ernst Mahle e *Microkosmos*<sup>648</sup>, Béla Bartók.

Escolhemos dois livros, *Aventuras no País do Som* de Margaret E. Steward e *Le petit Clavier* de Marthe Morhange por apresentarem marcações escritas feitas pelos professores sobre as partituras, mediando a música ou exercício e algum tipo de preocupação especial com o aluno ou prioridade na execução da música no momento das aulas. Lembramos que em todas as fases do ensino de piano aqui divididas, a figura do professor é central. A unidade de análise que utilizaremos deverá contemplar as concepções pedagógicas, musicais e estéticas de duas das escolas de piano estudadas e reveladas por nossos entrevistados, estudantes de piano de Belo Horizonte de até 1963. Utilizamos também a forma proposta por Sampaio<sup>649</sup> baseado em *The music tree* de Frances Clark.<sup>650</sup>

Pudemos detectar que segundo Oscar, havia grande preocupação com o desenvolvimento da percepção auditiva através de ditados melódicos, da posição correta das mãos e do exercício da leitura musical – proibindo-se tocar “de ouvido”. Nossa intenção é avaliar como tais propostas são trabalhadas inicialmente junto ao “método” de ensino de piano, usados por professores de Belo Horizonte. O livro *Aventuras no país do som* foi comprado em um sebo de Belo Horizonte e o *Le petit clavier*, foi emprestado por um professor de piano, que estudou com D. Clara.

---

<sup>648</sup> *Microkosmos* é um trabalho que abrange muito mais que uma coletânea de repertório, porém é também uma coletânea. Acreditamos que trata-se que um estudo de única dedicação e sabemos que já foi analisado em outros estudos.

<sup>649</sup> SAMPAIO, Marcelo Almeida. *Métodos brasileiros de iniciação ao piano: um estudo sob o ponto de vista pedagógico*. Dissertação de mestrado, Centro de Letras e Artes da UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.

<sup>650</sup> SAMPAIO, 2001, p.12.

## Método: *Aventuras no país do som*

O método *Aventuras no país do som* de Margaret E. Steward, mencionado por Luiza Ignez de Faria e que era utilizado pela professora D. Helena Lodi e também por D. Jupyra Duffles Barreto<sup>651</sup>, especialistas no ensino de piano para crianças em Belo Horizonte<sup>652</sup>. O volume estudado, sem data de impressão, se encontra na 38ª edição, editado pela Ricordi Brasileira, São Paulo, traz o carimbo da loja *A Serenata*, de Belo Horizonte e o primeiro *copyright* é datado de 1935 e outro, de 1976. O prefácio, escrito por Antônio Sá Pereira, também sem data, traz como maior crítica ao ensino inicial de piano para crianças o desconhecimento do universo da infância e que, segundo o autor, não se tratava de um problema exclusivo do ensino de piano.

O principal defeito do ensino elementar da música é o não levar em conta a natureza peculiar da criança, as suas tendências, capacidades e interesses, tão diferentes dos do adulto. Esse completo desconhecimento da criança, com todas as suas lastimáveis conseqüências, até recente data, fazia-se sentir também no ensino primário das matérias escolares. Nesse campo, porém, temos assistido nos últimos tempos, a uma verdadeira revolução, a um incessante exame crítico dos processos de ensino que, empíricos em outras épocas, tendem atualmente a tornar-se cada vez mais exatos, eficientes e racionalizados. (...) desconhecendo por completo as experiências e inovações realizadas no ensino primário, o ensino elementar da música faz-se, entre nós, via de regra, tal como o fazia cem ou duzentos anos atrás algum bom padre mestre, com dispensa apenas da palmatória. (...) Saúdo, pois, o presente trabalho como indício promissor de tempos melhores para a nossa criança da música.<sup>653</sup>

O ensino especializado em crianças ganha destaque. Na introdução (p.7), a autora, Margaret Steward, propõe um livro baseado “nos mais recentes conhecimentos da psicologia infantil” e define o despertar do interesse da criança como máxima do seu livro. Para tanto, cria relevância para uma forma de apresentar a música de modo concreto através do canto da melodia com letra, da marcha, de marcações de ritmos com as mãos e do desprezo a alguns conceitos iniciais tais como: “a música é a arte dos sons” e “a pauta é um conjunto de cinco linhas e quatro espaços” tão comuns nos compêndios iniciais de teoria musical até então. A autora determina ainda um processo como essas mesmas músicas devem ser “tiradas de ouvido” em fase simultânea aos estudos iniciais de teoria. Tecnicamente, a autora cuida para que não haja mudanças de

<sup>651</sup> Informação dada por uma ex-aluna de D. Jupyra, Eliane Marta Teixeira Lopes.

<sup>652</sup> O volume estudado foi comprado em sebo de Belo Horizonte.

<sup>653</sup> PEREIRA, Antônio Sá. Prefácio de STEWARD, Margaret E. *Aventuras no país do som* – curso inicial de piano.

posição das mãos, ou seja, trabalha em extensão de uma quinta justa inicialmente. Steward chama a atenção do professor para que o ensino se desenvolva focalizando uma coisa de cada vez: “o treino da leitura das notas, a educação do ouvido, o desenvolvimento rítmico, devem ser feitos separadamente”.

### Descrição das atividades

A primeira atividade proposta é um treino de leitura na pauta e segue o processo proposto pelo método do professor Antônio Sá Pereira. A autora sugere uma simultaneidade de atividades: “enquanto a criança está adquirindo experiências rítmicas e tonais, aprendendo a cantar e tocar de ouvido pequenas peças, deverá aprender os nomes das notas por meio de jogos interessantes”. Percebemos que, ao mesmo tempo em que abre certa liberdade na sequência inicial de atividades propostas, a autora determina em qual momento deve-se iniciar os jogos com a leitura no pentagrama: “desde que conheça o nome das notas: dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, e saiba apontar a tecla correspondente, pode-se dar o primeiro jogo com as notas.”



Jogo de leitura para a criança recortar.<sup>654</sup>

Para realização dos jogos, a edição traz duas páginas centrais, fáceis de serem retiradas sem comprometimento da encadernação do livro, com três tipos de fichas diferentes, para serem recortadas pela criança:

1. Pentagrama, clave de sol, uma escala de dó e os nomes das notas embaixo de cada nota.

<sup>654</sup> STEWARD, 1935. Encarte para ser cortado entre as páginas 30 e 31.

2. Conjunto de oito fichas, com os nomes das oito notas musicais escritas em cada ficha.
3. Conjunto de oito fichas, com os oito sons da escala de dó, escritos em pentagrama e clave de sol, separadamente.

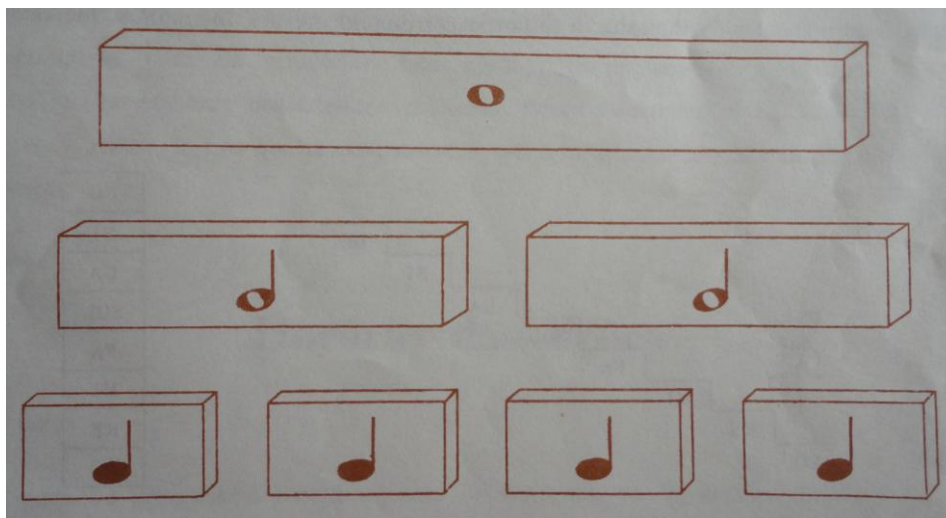
O livro apresenta outra sequência de fichas com as mesmas notas musicais, porém utilizando a clave de fá.

Destacamos que a autora apresenta as fichas, diz da importância de trabalhar com jogos interessantes, mas não sugere um jogo sequer, somente um exercício que deverá ser repetido até a criança “estar em condições de dispensar o uso do cartão”. Steward sugere que se use este mesmo exercício para que a criança identifique as alturas das notas da segunda oitava de dó, na clave de sol e, conhecidas as duas oitavas, que se repita, pela terceira vez, para reconhecimento das notas, utilizando a clave de fá. Destacamos que as fichas registram notas isoladas, o que faz com que a identificação se faça de nota por nota. Fica assim a cargo do professor, criar ou aplicar algum tipo de jogo que conheça ou simplesmente utilizar o exercício do professor Antônio de Sá Pereira. Destacamos que, na edição adquirida para estudo da presente pesquisa, a criança não recortou as fichas destinadas aos jogos interessantes propostos pela autora. Acreditamos que estes exercícios representam grande conquista na concretude do ensino de leitura principalmente se confrontarmos com o processo ao qual este se opõe: “a pauta é um conjunto de cinco linhas e quatro espaços”, proposto anteriormente. Há ainda uma segunda conquista, que entendemos como significativa: a criança deverá tocar e cantar de ouvido e, mais, a autora propõe o reconhecimento das notas no teclado. Acreditamos tratar-se de grande concretude na proposta de ensino inicial do piano, na época, e ainda, por mais que se determine que seja uma coisa de cada vez, entendemos que o piano estava ali na frente da criança e as associações deveriam ser feitas independente da ordem estabelecida pelo método.

A autora propõe um jogo de leitura, indicado para depois do processo de memorização das notas musicais, no pentagrama e utilizando as duas claves – de sol e de fá e que considerava um treino de leitura e garante: “ela (a criança) achará isto muito divertido, e esforçar-se-á para acertar cada vez mais depressa”.

Segunda atividade: desenvolvimento rítmico – processo do prof. Antônio de Sá Pereira. A proposta inicial é de um trabalho de “ouvido”. Paralelamente sugere que se use tacos em três tamanhos diferentes, que representem as figuras de duração: semibreve, mínima e semínima. A autora utiliza-se das medidas como uma ilustração ou

uma percepção concreta das proporções de tempo na música e “uma vez conhecidas as relações entre os vários valores, podemos dispensar o uso dos tacos”. Este material foi citado por Ricardo Giannette<sup>655</sup>, nas aulas da professora Célia Flores.



Jogo de tacos de madeira equivalente às durações da semibreve, mínima e semínima.<sup>656</sup>

Terceira atividade: a educação do ouvido – “merece a melhor atenção do professor de música”. Percebe-se que a educação do ouvido é sugerida pela autora desde o seu início, utilizando o piano: localizar os “dós” no teclado e designá-los de graves e agudos. Fora essa exploração inicial, todo o treinamento auditivo é proposto por ditados. Há uma sugestão de um ditado, mencionado por Luiza Ignez de Faria<sup>657</sup>, nas aulas de piano da D. Helena Lodi, onde a criança vira de costas para o teclado e a professora toca alguns sons que deverão ser identificados pela criança. Quanto ao ditado, a autora sugere que o repertório tocado sirva de material para o ditado.

Há ainda o uso de uma escadinha, também mencionado por Ricardo Giannette<sup>658</sup>, onde os agudos são representados pelos degraus de cima e os graves, pelos de baixo.

Quarta atividade: escrita.

Aconselha-se a trabalhar com a escrita, tão logo a criança apresente “certa facilidade na leitura das notas”.

Quinta atividade: trabalho inventivo.

<sup>655</sup> Entrevistado pela presente pesquisa.

<sup>656</sup> STEWARD, 1935, p.9.

<sup>657</sup> Entrevistada pela presente pesquisa.

<sup>658</sup> Entrevistado pela presente pesquisa.

A autora aconselha que as crianças devam ser encorajadas a criar frases musicais.

Sexta atividade: disciplina.

Aconselha-se o estudo diário, com lições bem variadas e condena o estudo longo e a sua obrigatoriedade.

O livro apresenta ilustrações tendo como a primeira, um teclado de piano.

A partir da segunda música, a autora indica alguns exercícios técnicos no final do livro, a *Ginástica dos dez dedinhos*.

Percebemos que as marcas da professora ou professor que trabalhou com o livro *Aventuras no país do som*, começam com grande destaque na partitura do piano. Todas as músicas do livro foram tocadas, uma vez que encontramos o “V” cortado em todas. A maior recorrência de marcas foi encontrada na contagem dos tempos dos compassos, uma vez que de 38 pequenas músicas, apenas quatro não apresentam seus tempos contados pela professora, em exercício de extrema repetição (1, 2; 1, 2, 3; 1, 2, 3, 4; ainda 1 e 2 e; 1 e 2 e 3 e; 1 e 2 e 3 e 4 e; 123, 456). Em duas músicas a professora não escreveu os números, porém registrou: numerar os tempos (pediu para o aluno numerar). Há também observações como: controlar o tempo e “Cuidado: notas”. Essa última observação é muito significativa: “Cuidado: notas”. Na quarta lição encontramos, além da contagem de cada tempo do compasso, as observações: “Leitura – Tempos!”. Estudar contando tempos. Aparecem alguns comandos como: “estudar notas”; “leia”; “tirar”; “treinar”; “atenção na posição”; “corrigir notas e ritmo”. Entendemos que o tocar no tempo certo era muito cobrado, haja visto o sobre-texto do professor em todos os métodos. Acreditamos ainda que a contagem de tempo era a única forma de se ensinar ritmo e durações. Talvez esse tenha sido um dos problemas para essa geração que tocava tempo por tempo de uma frase.

Destacamos que as cinco páginas que precedem a primeira lição, a autora dedica quatro delas para tratar de leitura musical e posição correta.

Há uma sobreposição de dedicação – da autora e da professora – quanto à leitura correta. A clave de fá vai aparecer como leitura para o aluno somente na música – 15, *O Índio* - e as sete lições escritas tratam da escrita musical<sup>659</sup>. Destacamos a explicação de compasso dado pela autora, após o desenho de pentagrama dividido em barras de

---

<sup>659</sup> O livro apresenta lições escritas que não focalizam o estudo do piano, somente da linguagem escrita da música.

compassos e vazios: chama-se estas linhas de barras, e o espaço entre duas barras chama-se compasso.

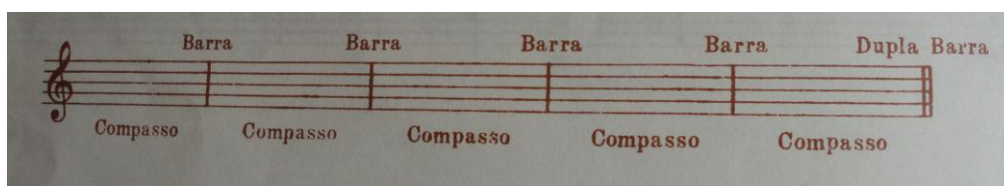


Ilustração para definição de compasso.<sup>660</sup>

Acreditamos que após tal explicação de compasso podemos entender que a linguagem musical ainda estava colada nos signos, ou seja, os signos eram a música e o compasso o espaço entre duas barras.

Russo<sup>661</sup>, em seu *Método Infantil para piano*, dedica também quase todo o livro no desenvolvimento da leitura e posição correta das mãos e resume o pensamento de grande parte dos métodos estudados: “do que se deverá lembrar o aluno, quando se sentar ao Piano – 1º) Sentar-se ao meio do piano; 2º) Colocar bem as mãos e levemente no teclado do Piano, ferindo as teclas com os dedos arredondados; 3º) **Olhar para a música**; 4º) **Contar os tempos do compasso.**” (Grifos nossos).

O universo infantil a que todos os livros se referem é tratado com ilustrações, músicas com letras infantis e no caso do livro, *O sonho de Cri-cri*, uma linguagem dirigida à criança com algumas metáforas e faz de conta onde a semibreve é o Rei. O trabalho inicial era proposto através de dificuldades progressivas na leitura e acreditamos que a criação não tinha espaço por entenderem que a música era a escrita da música.

## Método: *Le petit clavier*

O foco do trabalho de Martha Morhange é desmistificar o como fazer, ou a técnica pianística. Reproduzimos em seguida a crítica feita por D. Clara, por facilitar o entendimento do objetivo do trabalho da autora.

Ela começa com notas sustentadas que são as notas que os professores hoje em dia não gostam de dar exercício porque acham que o exercício prende o braço. Não prende o braço não. Isso aí, eu posso dizer que foi pesquisa minha

<sup>660</sup> STEWARD, 1935, p.30.

<sup>661</sup> RUSSO, *Método Infantil para piano*, p.7.



mesmo de fazer, eu acho um exercício primordial para você soltar os dedos, a independência de cada dedo. Mas a questão é saber fazer e se você usa muito exercício de nota presa, começa o erro por aí, usando o adjetivo preso, você usa a palavra errada, fica no ouvido do aluno. É outra coisa também que o professor astuto tem que perceber. Por isso que eu digo que muita coisa delicada, pequena e de grande valor que o professor precisa por em prática. Você primeiro joga os dois dedos, até o aluno sentir que você está fazendo assim. Quando ele sentir você joga um, agora outro, dessa vez vamos sentir ó – aquilo que você sentiu nos dois juntos. Que é o ligado. É a velocidade que vai dar a intensidade. Se fizer mais devagar vai soar mais suave se fizer mais depressa soa mais forte. E nunca ele vai se prender. É só pensar em soltar juntos, é isso que tem que pensar, numa 3ª, numa 4ª, numa 2ª. É muito fácil, é só usar a palavra certa, entendeu? A palavra é distribuir o peso.

Você precisa justamente da técnica pra fazer o que não é mecânico. Você precisa da técnica, se seu dedo não mexer suficientemente bem independente, você não tira o som que você precisa naquele lugar<sup>662</sup>.

### **Prefácio de Alfred Cortot**

C'est avec joie que je donne à cet excellent travail ma pleine approbation, persuadé que, grâce à son emploi, le professeur comme l'élève, franchiront, de la manière la plus rapide comme la mieux raisonnée, ce redoutable Rubicon des Etudes Musicales qui, au cours de la petite enfance, se dénomme d'une locution incorrecte, mais dont toutes ses victimes connaissent bien le sens un peu effrayant: "commencer le piano"<sup>663</sup>.

Alfred Cortot destaca no prefácio do método, a importância dos primeiros contatos de uma criança com as disciplinas abstratas da música. O pianista, professor e pesquisador sobre o ensino de piano, revela que a qualidade estabelecida inicialmente, do estudo do instrumento realizado pela criança dependerá da percepção e disciplina em considerar o exercício como tarefa natural trabalhada com o relaxamento necessário para um desenvolvimento de qualidade. Cortot dá o mérito da obra à inteligência pedagógica de Martha Morhange, e destaca os princípios de trabalho estabelecidos por ele.

### **Prefácio de Martha Morhange**

A autora revela que tenta aplicar o princípio estabelecido por Alfred Cortot que consiste em substituir o exercício mecânico e uma passagem difícil repetida muitas vezes, por um estudo racional da dificuldade reduzida em seus princípios básicos. Parece-nos um estudo programado de aquisição de habilidades – a ginástica no teclado – ou o como fazer, durante as primeiras dezesseis semanas de estudo do piano.

<sup>662</sup> História de D. Clara.

<sup>663</sup> CORTOT, prefácio do método *Le petit clavier*.

A síntese do trabalho diário proposto por Morhange consiste em:

A – Adaptação física da mão ao piano de acordo com os sentidos fisiológicos.

1º) Tenuto: posição das mãos e independência dos dedos.

2º) Exercícios de agilidade: pesquisa de igualdade, preparação de relaxamento das mãos.

3º) Exercícios de pulso: flexibilidade, leveza, rapidez dos reflexos pianísticos.

4º) Coordenação e independência das mãos.

B – Imitação musical.

1º) Passo para interpretação.

2º) Primeiras lições de polifonia.

As únicas ilustrações apresentadas no livro são fotos de uma criança ao piano, mostrando os dedos no teclado de acordo com o trabalho a ser realizado. O método propõe um trabalho muito rigoroso dividido em 16 semanas e com uma suposta evolução de graus de dificuldade nas habilidades iniciais do estudo pianístico.

A autora começa a primeira semana de estudos já utilizando a clave de sol (dó ao mi, intervalo de 10ª, com as figuras de ritmo – colcheias, semínimas, mínimas e semibreves. Morhange não apresenta qualquer movimento de alfabetização ou domínio de leitura. Seu foco é aquisição de habilidade na técnica inicial do tocar piano.

O volume estudado, foi emprestado por um aluno de D. Clara. Destacamos desde a primeira lição, as marcas da professora: “soltar mais o braço, não quero ver polegar grudar no 2º, passar o descanso de um dedo para outro, cair com 2º, 3º e 4º, não quero ver o 5º em pé, som limpo, tecla não mexe sob o dedo, pulso no nível, polegar no teclado, tudo com mais som, soltar o peso do ombro, articular todos, virar a mão para dentro, pulso mole, tirar mais som, máximo de força do dedo, articular todos e não bater braço.” As dinâmicas são marcadas, desde a segunda lição, e todas as marcas se resumem em como fazer ou como tocar. Notas certas em seus tempos não são mais prioridades de ensino do professor de piano.

Acreditamos que através desse, entre outros trabalhos realizados por alguns professores de Belo Horizonte o piano se definiu instrumento de grandes possibilidades musicais e encontrou o palco.

Método: *Aventuras no País do Som*  
Margaret E. Steward

Unidade	Leitura		Técnica	Teoria	Fixação de aprendizagem	Observações do professor	
	Alturas	Outros sinais					Ritmo
1. <i>A Barquinha</i>	Movimentos ascendentes e descendentes - graus conj. Extensão de 4ª J.	Leitura na clave de sol Clave de fá aparece sem notas, ligadura e signo de comp.: 2/4.	Seminíma e mínima.	Mão direita (MD) e dedos 1, 2, 3, e 4. Legato.	Canto da melodia executada, compasso binário. Forma: aab (2, 2, 4). <sup>662</sup>	O piano toca a mesma melodia que a voz já cantou com letra. Canto da melodia e execução.	Desta que na partitura do piano. Contagem do comp. binário embaixo de cada tempo. "V" cortado. <sup>663</sup>
2. <i>Vamos Brincar</i> <sup>664</sup>	Movimentos ascend. e descend. - graus conj. Extensão de 4ª J.	Leitura na clave de sol. signo de compasso: 3/4 Ligaduras.	Mínima pontuada.	Compasso ternário.	_____	Desta que na partitura do piano. Contagem do comp. ternário. "V" cortado "Olhar dedos".	
3. <i>O Pica-pau</i>	Movimentos ascendentes - graus conjuntos Pulos desc. de 3ª m e M em arpejo descendente.	Leitura absoluta. Ligadura. Stacato. 8ª a cima. Ligaduras.	MD e dedos 1, 2, 3, 4 e 5. Notas repetidas e stacato.	_____	_____	Controlar o tempo e cuidado: notas. Desta que no ponto de repetição - voltar ao início da música. Contagem do comp. binário embaixo de cada tempo. "V" cortado.	

<sup>662</sup> Número de compassos para cada pequena frase.

<sup>663</sup> O "V" cortado significa música estudada corretamente, como uma etapa vencida. Essa marcação de "V" é mencionada por D. Clara como sendo a marcação do professor Fernando Coelho. E muito comum encontramos essa mesma marca em métodos de piano.

<sup>664</sup> Há uma nota de pé de página ao professor: "A ginástica dos dez dedinhos" da página 53, pode ser começada desde já. Trataremos tais técnicas à parte.

Unidade	Leitura			Técnica	Teoria	Fixação de aprendizagem	Observações do professor
	Alturas	Outros sinais	Ritmo				
4. <i>O Relojinho</i>	Movimentos ascendentes em graus conj. e pulos desc. de 3ª <sup>555</sup> e 5ª J.	—	Colcheias.	MD e ME intercaladas Dedos: 1, 2, 3, 4 e 5.	Compasso binário.	—	Leitura. Tempos! Estudar contando tempos. “V” cortado. Destaque: 8ª acima e no signo de compasso. Contagem do comp. binário.
5. <i>Ajangada de vela</i>	Extensão: 6ª m. Movimento em grau conjunto e saltos de 4ª j e 3ª m.	Liga duras entre notas iguais.	2 mínimas pontuadas ligadas (seis tempos de semínima).	Mudança de posição da mão direita.	abaç: (4444) Ligadura entre notas iguais. 1ª lição escrita: notas na clave de sol. Desenhar claves de sol.	—	Estudar notas. Contagem do comp. ternário “V” cortado. MD e ME escrito na frente das linhas respectivas.
6. <i>O passeio</i>	Extensão: 4ª J. Mov. em grau conj. e saltos descendentes de 3ª M e m.	—	—	4 mãos - prof e aluno - MD e ME - uníssonos - MD 8ª acima	—	Não apresenta o canto.	Contagem do compasso bin. 2 mãos. “V” cortado.
7. <i>Berceuse</i>	Extensão - 5ª J.	—	—	—	Berceuse - (significa do em pé de pág):	Revisão geral.	Contagem do compasso bin. “V” cortado. Audição.
8. <i>Os sinos</i>	Extensão: 6ª M Predomínio de saltos de 3ª M e 5ª J.	Armadura de clave - sib.	—	ME e MD intercaladas e 4 comp. juntas. ME repete em sco. MD.	Texto <sup>665</sup> explicativo # e b para a lição 9. Desenho de teclado. <sup>666</sup>	Volta a parte do canto.	“V” cortado.

<sup>665</sup> O texto explica o fá# que vai aparecer na próxima música e o sib que vai aparecer na música 3, apesar de haver armadura de clave (sib) na música *Os sinos*. Acreditamos que o fato de não aparecer nenhum sib na melodia, a autora não se preocupou em explicá-lo. Destacamos a explicação teórica antes da prática

<sup>666</sup> Percebe-se uma articulação, como 2ª unidade de trabalho.



Unidade	Leitura			Técnica	Teoria	Fixação de aprendizagem	Observações do professor
	Alturas	Outros sinais	Ritmo				
9 <i>O Preguiçoso</i>	Extensão de 11ª. Movimento em grau conjunto e saltos 3ª e 8ª.	Armadura de clave (sol#). Melodia popular. <sup>667</sup>	_____	Cruzamento de mãos.	2ª e 4ª frases anacrústicas.	_____	Desta que a primeira nota sol da música. Contagem do compasso tem. Leia. Tirar. Irregular. "V" cortado. Traço separando o 2º do 3º tempo comp. 7 e outro separando o 15º do 16º comp.
10 <i>Carrilhão</i>	Extensão de 8ª. Intervalos de 3ª, 4ª e 8ª.	Melodia popular. <sup>668</sup>	_____	MD e ME, intercaladas e juntas em 8ª.	Intervalos simultâneos de 8ª e 6ª m.	_____	Desta que na clave de sol da 2ª linha. Contagem do comp. binário. Seta indicando a 2ª linha e escrito: ME. "V" cortado.
11 <i>A Dança</i> <sup>669</sup>	Extensão de 5ª J em cada voz e 8ª entre as vozes.	Sinais de dinâmica: p e f.	_____	Divisão do 1º tempo do comp. 4 mãos: MD e ME.	_____	_____	Atenção na posição. Contagem do compasso tem. 1ª) mãos separadas. 2ª) 2 mãos. "V" cortado.
12 <i>O tambor</i>	Extensão voz do aluno - 5ª J.	Armadura de clave (sol#).	_____	4 mãos.	_____	Peça muito simples, sugere revisão geral.	Contagem do comp. binário. "V" cortado.
13 <i>Eco</i>	Extensão de 12ª.	Sinais de dinâmica: p e f.	_____	MD e ME alterna das com repetição em dinâmicas dif. Mãos simult. no último comp.	Lição escrita: comp. barra de comp., barra dupla, signo de comp. <sup>670</sup>	Pergunta: O que quer dizer "f"? E "p"?	Contagem dos 3º e 4º tempos do último comp. O prof. rabisca as numerações de dedilhado.

<sup>667</sup> Não há indicação de lugar.

<sup>668</sup> Não há indicação de lugar.

<sup>669</sup> A partir da música 11 não há mais uma parte separada para a voz, com a letra escrita.

<sup>670</sup> É revelador perceber como definiam compasso, signos de compassos. To das as relações são criadas a partir da escrita musical, como se a música fosse uma ilustração desses "conceitos".

Unidade	Leitura			Técnica	Teoria	Fixação de aprendizagem	Observações do professor
	Alturas	Outros sinais	Ritmo				
14 <i>Roda-roda</i>	Extensão de 11ª. Movimento em grau conjunto e saltos 3ª e 8ª.	—	—	MD e ME intercala das e simultâneas.	—	—	Contagem do compasso quatern. nos tempos de mínima. O prof. rabisca as numerações de dedilhado. “Tirar” “V” cortado.
15 <i>O Índio</i>	Graves escritos na clave de fá. <sup>671</sup>	ME escrita na clave de fá. Ligaduras.	—	MD e ME, intercaladas. Legato	Clave de fá.	—	Contagem do comp. binário. “V” cortado.
16, 17 e 18 <i>Pequena discussão, O viandante e A canção do camponês</i>	—	—	—	Não há mov. das mãos Mãos alternadas. Fraseado realizado entre mãos alternadas.	Terceira lição escrita: grafia das figuras breve, mínima e semínima. Grafia de figuras delimitadas pelo compasso 2/2.	Peças muito simples, sugerem revisão geral em compassos 2/4, 3/4 e 4/4. Lição escrita: procure no livro músicas escritas em 2/4.	Contagem do compasso “V” cortado.
19 <i>A Cornetinha</i>	—	Signo de compasso 6/8. Melodia popular.	Explicação: (...) um comp. mais complicado: três colcheias num tempo só!	Notas repetidas com mesmo dedo (1 e 5).	Compasso composto	—	Desta que no signo de comp. 6/8. Setas nos 6 – tempos - seta no 8 – rep. Figura que vale 1 tempo, colcheia = 1 tempo Contagem dos tempos de col. “V” cortado.

<sup>671</sup> Nota de pé de página: A essa altura a criança já deve ter aprendido as notas da clave de fá, por meio dos métodos expostos na introdução. Destacamos que a leitura é um treinamento, fora do instrumento – não precisa soar.

Unidade	Leitura			Técnica	Teoria	Fixação de aprendizagem	Observações do professor
	Alturas	Outros sinais	Ritmo				
20 <i>A valsa das bonecas</i> <sup>672</sup>	Extensão de 7ª.	—	—	Repetição de nota com polegar da MD e ME.	—	—	Contagem do compasso ternário nos tempos de mínima. Indicação do numerador do signo de compasso: semínima = 1 tempo “Contando os tempos” “V” cortado.
21 <i>Eu já sei solfejar</i>	—	—	—	Notas repetidas com mesmo dedo (3 e 2).	—	Letra da música escrita abaixo do nome.	Destaque no signo de comp. Numerar os tempos e tirar “V” cortado.
22 <i>Frère Jacques</i>	(Cânone) – repetições oitava abaixo.	—	—	Repetições realizadas com mãos alternadas e dedilhados diferentes.	Cânone. Não há referência a forma cânone.	Letra da música escrita abaixo do nome (em francês e tradução).	“Tirar” “Numerar” “V” cortado.
23 <i>O Moinho de vento</i>	—	—	—	Mãos alternadas repetem o mesmo movimento dedilhado com movimento contrário.	Não há qualquer destaque ao movimento melódico contrário criado entre as mãos.	—	“V” cortado
24 <i>Os Passarinhos</i>	Fa#	Armadura de clave – fa#.	—	Movimentos independentes entre MD e ME e simultâneos.	Lição escrita: compasso ternário.	Compasso ternário.	Destaque no fa#. “V” cortado.

<sup>672</sup> Não há indicação sobre o que é uma valsa e destacamos o nome da música bem feminino.



Unidade	Leitura			Técnica	Teoria	Fixação de aprendizagem	Observações do professor
	Alturas	Outros sinais	Ritmo				
25 <i>Lá na ponte da Vinhaça</i>	—	Melodia popular.	—	Mãos alternadas.	Anacruse.	Volta a apresentar uma parte para voz, com melodia e letra.	Anacruse Contagem de tempos do comp. binário. “V” cortado
26 <i>Alegria</i>	Triades	F (dinâmica) Melodia popular.	—	Diade ME – últimos comp. de cada frase.	—	—	Contagem de tempos do comp. binário. “V” cortado.
27 <i>A Paris</i>	Triades	Melodia popular.	—	Diade ME – últimos tempos de cada frase.	—	Anacruse não mencionada.	Contagem de tempos do comp. binário. “V” cortado.
28 <i>O trem</i>	—	Dinâmica: p, MF e crescendo.	—	MD e ME em mov. paralelo simultâneo oitava do.	—	Compasso composto - há texto remetendo à música 19 – Anacruse não mencionada.	Contagem de tempos do comp. binário composto. “V” cortado.
29 <i>A corrida</i>	—	—	—	Vozes oitavadas com deilha dos distintos.	Lição escrita: compassos e grafia de notas com haste.	—	Contagem de tempos do comp. binário. Destaque em alguns deilha dos da MD “V” cortado.
30 <i>Dansa Holandesa</i>	—	—	—	MD e ME, alternadas e simultâneas.	—	—	Contagem de tempos do comp. binário. “tirar” e “atenção” “V” cortado.
31 <i>Minuete</i> <sup>673</sup>	—	<i>Da Capo</i> (DC) Fim e barra dupla.	—	Mãos alternadas.	—	—	“Treinar” Contagem de comp. ternário. “V” cortado.

<sup>673</sup> Explicação logo após o título sobre o que é um minueto.



Unidade	Leitura			Técnica	Teoria	Fixação de aprendizagem	Observações do professor
	Alturas	Outros sinais	Ritmo				
32 <i>Marcha soldado</i>	ME na clave de sol.	Semi colcheia.	colcheia pontuada – semicolcheia.	Melodia acompanhada. Tríades na ME <sup>674</sup> .	Semicolcheia e colcheia pontuada <sup>673</sup> .	Apresenta uma parte para voz, com melodia e letra.	Contagem de tempos do comp. binário. Desta que no 1º tempo do 7º compasso. “V” cortado.
33 <i>Dansa Camponesa</i>	Sib.	Sib. f, p e f.	colcheia pontuada – semicolcheia.	Cruzamento de mãos.	Música em F4 M.	_____	Contagem de tempos do comp. bin. “Treinar” (2, vezes) Comigr notas e ritmo. “V” cortado.
34 <i>Cruzando as mãos</i>			Cruzamento de mãos. Tríades na ME.			Lição escrita: grafia de colcheias.	Contagem de tempos do comp. “V” cortado.
35 <i>Valsa</i>		Pausa de semínima.	1º tempo na ME e 2º e 3º tempos nas MD e ME.	Pausa de semínima é um silêncio que tem o valor de uma semínima.			
36 <i>Pulando</i>							
37 <i>A marcha dos anões</i>		ff.	Acentos (>) Diades com ME.	Lição escrita: Clave de fá – grafia e localização de notas.		Clave de fá – grafia e localização de notas.	Comigr notas e ritmo. Desta que nas colcheias pontuads. “V” cortado. “Treinar”
38 <i>O sapinho</i>	Melodia em saltos e mais, saltos de 8ª.		Mel. na MD e saltos de 8ª com cruzamento.			_____	Desta que nas notas executadas com cruzamento de mãos. “V” cortado.

<sup>674</sup> Nota ao professor: “Antes de tocar esta música, o aluno deve ter estudado os exercícios de acordes da página 58...”

<sup>675</sup> Há referência à semicolcheia, porém, não há para a unidade colcheia pontuada – semicolcheia.

Unidade	Leitura			Técnica	Teoria	Fixação de aprendizagem	Observações do professor
	Alturas	Outros sinais	Ritmo				
1	Dó ao sol, clave de sol, graus conj. e pulos de 3ª.		Sembreve, mínima e semínima.	MD.		Há uma letra: Vamos meus dedinhos, vamos estudar. Sempre entusiasmadinhos, vamos trabalhar <sup>676</sup> .	“treinar”. “V” cortado.
2	Dó ao sol, clave de fá, graus conj. e pulos de 3ª.		_____	ME.			
3	Dó ao sol, clave de sol, graus conj.			MD.			
4	Dó ao sol, clave de fá, graus conj.			ME.			
5	Salto de 3ª ascendentes.			_____			
6	Salto de 3ª descendentes.			_____			
7	Salto de 4ª j ascend. & descend.			_____			
8	Salto de 4ª j descend. & ascend.			_____			
9 e 10 Subidas e descidas	8ª. Claves: sol e fá.			MD e ME separadas.			
11 A corda	5ª j em cada linha (clave de sol e fá).			Colcheias.			
12 e 13 Pulando a corda	Graus conj. e saltos de 3ª.			MD e ME separadas.			

A ginástica diária dos dez dedinhos

A autora pede para o aluno contar os tempos dos compassos.

<sup>676</sup> Destacamos, na letra, as palavras: “estudar” e “trabalhar”.

Unidade	Leitura			Técnica	Teoria	Fixação de aprend.	Observações do professor
	Alturas	Outros sinais	Ritmo				
A ginástica dos dez dinhos	14 e 15 Pequenos estudos da Escala de Dó.	Dó ao dó, clave de sol e de fá $\frac{v}{\sim}$ graus conj.	Como contar?	Semibreve, mínima, mínima pontuada e semínima.	Passagem de polegar na MD e na ME. MD e ME separadas.		"V" cortado.
	16, 17 e 18 Estudos de Acordes no tom de Dó M.	8ª – dó ao dó nas claves de sol e de fá. Acordes e arpejos.		_____	Triades em MD e ME alternadas. Arpejo com cruzamento de mãos.		Dó – MI – Sol Esta do fundamental 1ª inversão 2ª inversão "V" cortado.
	19 e 20 Pequenos estudos na Escala de Sol M.	Sol ao sol, clave de sol e de fá $\frac{v}{\sim}$ graus conj.		_____	Passagem de polegar na MD e na ME. MD e ME separadas.		
	21, 22 e 23 Estudo de acordes no tom de Sol M.	8ª – sol ao sol nas claves de sol e de fá. Acordes e arpejos.		_____	Triades em MD e ME alternadas. Arpejo com cruzamento de mãos.		"V" cortado.
	24 e 25 Pequenos estudos da Escala de Fá M.	Fá a fá, clave de sol e de fá $\frac{v}{\sim}$ graus conj.		_____	Passagem de polegar na MD e na ME. MD e ME separadas.		
	26, 27 e 28 Estudo de acordes no tom de Fá M.				Triades em MD e ME alternadas. Arpejo com cruzamento de mãos.		



*Le Petit Clavier*  
Marthe Morhange

Unidade	Leitura			Técnica	Teoria	Fixação de aprendizagem	Observações do professor
	Alturas	Outros sinais	Ritmo				
<p>Tenuto Aglida de Pulso Exercício (1ª semana)</p>	<p>Claves de sol. 10ª - dó ao mi</p>	<p>Fotos com as posições corretas da mão e do pulso. Clave de sol, semibreve, mínima, semínima, colcheias e pausa de colcheia. Liga dura. Dedilhados marcados em todas as notas. Signo de comp: C</p>	<p>Desta que na pulsação. Pouca variação rítmica. Semibreve, mínima, semínima, colcheia e pausa de colcheia.</p>	<p>Explicações muito claras sobre como se posicionar para tocar. Posição da mão. Manter um som (dedo) e articular outros 2. Diferentes, em graus conj. MD e ME fazem mesmos exercs. separadamente. Dedos 1, 2, 3</p>	<p>Exercício de leitura: MD: (dó, ré, mi) e ME: (mi, fá, sol) Compasso quaternário, e ternário (3/2)</p>	<p>Os exercícios se mostram a fixação do texto apresentada no começo da unidade sobre como executar as tarefas propostas.</p>	<p>Soltar o braço Trabalhar mais a esq. Não quero ver polegar grudado no 2º. Cair com 2º, 3º e 4º pp, ré, mi e tocar o dó. Passar o descanso do 1º dedo para outro. "V"s cortados e um "V" sem cortar</p>
<p>Tenuto Aglida de Pulso Exercício Música: <i>Les élégantes</i> (2ª semana)</p>	<p>12ª - dó ao sol</p>	<p>Mi e fá agudós. Sistema formado de 1ª linha: piano para o aluno e 2ª e 3ª, também para piano, para o professor. Clave de fá - na parte do professor.</p>	<p>Colcheias duplas no 1º, 2º e 3º tempos do compasso quaternário.</p>	<p>Toda explicação se concentra no como fazer.</p>	<p>Os exercícios devem ser tocados lentamente, depois mais rapidamente. Os exercícios são muito parecidos com os da 1ª unidade. As seqüências de cada compasso devem ser repetida muitas vezes.</p>	<p>Prof. altera o dedilha do. Corta os tempos no comp. quaternário. PP= pianíssimo, P= piano, MF= mezzo forte, F= forte, ff= . O prof. marca toda a música crescendo e decrescendo e atribui uma dinâmica para cada nota: pp, p, mf, f, mf, p, mf, mf e p. Desta ca dois sons e nomeia: p, mf. (ponto culminante). - analisa. "V"s cortados.</p>	

Unidade	Leitura			Técnica	Teoria	Fixação de aprendizagem	Observações do professor
	Alturas	Outros sinais	Ritmo				
<p>Tenuto Aglida de Pulso Intervalos disj. Exercício Música: <i>Bom Jovem</i> (3ª semana)</p>	_____	_____	_____	<p>O exercício de nota presa deve ser feito muito lentamente. Os de agilidade devem ser muito repetidos. Exerc. de 3ª com os dedos 1 e 3 (MD e ME) extensão de 8ª. Há uma intenção em cada toque (ex: igualdade) Manter dois sons, (dedos 1 e 5) e articular outros 2, em graus conj. MD e ME. Realizar com mãos separadas e depois juntas. Notas repetidas com dedos diferentes.</p>	<p>Exercício de leitura: MD: (dó, ré, mi, fá) e ME: (ré, mi, fá, sol)</p>	<p>O exercício de agilidade é proposto com uma nota a mais em grau conjunto e um dedo a mais que a unid. ant.</p>	<p>A tecla não mexe sob o dedo. 4/4 Não quero ver 5º dedo em pé. Destaque em 5 notas e a obs: som limpo "V" s cortados</p>
<p>Tenuto Aglida de Pulso Intervalos disjuntos Músicas: <i>Petit Berceuse</i> e <i>Les grands froids</i> (4ª semana)</p>	<p>Claves de sol. 10ª - dó ao mi</p>	<p>P, PP e sinal de decrescendo do p ao PP Sib. e bequadro Fermata.</p>	<p>_____</p>	<p>Intervalos de 4ª.</p>	<p>O exercício de agilidade é proposto com uma nota a mais em grau conjunto e um dedo a mais que na unid. ant. (5ª)</p>	<p>Sentir o descanso primeiro antes de levantar outro dedo. Há falha com a esq. Pulso no nível. Onde o dedo cai fica a falange curva. Tudo com mais som. Articular todos. Polegar no teclado. Saltar o peso do ombro. "V" s cortados</p>	



Unidade	Leitura			Técnica	Teoria	Fixação de aprendizagem	Observações do professor
	Alturas	Outros sinais	Ritmo				
<u>Tenuto</u> Agilidade de Pulso Preparação para polifonia <i>Noel Mácorras</i> (5ª semana)	12ª (dó ao sol)	Clave de fá. <u>Alegretto</u> Comp. 3/4 Começo da música em ana cruse. Sustenido (na voz do prof.) Pausa de semínima.	Comp. composto no exercício de agilidade.	Manter uma nota (3) e articular 4 diferentes. MD e ME simultâneas. Exercícios de polifonia.	Mão esquerda escrita em clave de fá. Há uma explicação sobre o exercício polifônico e sobre polifonia.	Os exercícios devem ser tocados 2 vezes bem lentos e outra mais rapidamente. Os exercícios são muito parecidos com os da 1ª unidade.	Pulso mole. Esq. trabalhar mais – cuidar a posição. Posição da esquerda. Virar a mão para dentro. Osso do 3º aparecendo. Contar alto. Conta os tempos do comp. temânio, na mínima pontuada. Leve. Articular todos – polegar no teclado. “V” <sub>s</sub> cortados.
<u>Tenuto</u> Agilidade de Pulso Toque fraseado Exercício a duas mãos. <i>Le Mólis de mai</i> (6ª semana)		Foto com movimento de pulso Lento. Muito cantado Docíssimo. Ceder (tempo) pp	_____	Exerc. de 3ª com os dedos 1 e 3 (MD e ME) extensão de 8ª. Intenção em cada som, ex: igualdade. Movimento contrário de MD e MD.	Exercício de leitura.	O exercício de agilidade é proposto com uma nota a mais em grau conjunto e um dedo a mais executa.	Juntas. Esq. relaxa mais. Posição do 5º. Tirar mais som. Articulações destacadas. Poucas contagens de tempo. “V” <sub>s</sub> cortados.
<u>Tenuto</u> Agilidade de Pulso Intervalos Exercício a duas mãos. Música: <i>Marcha dos cinco dedos</i> (7ª semana)				Manter uma nota com o 4º dedo. Ligadura de dois sons.			Soltar do ombro na hora que bater. Dedos certos. Posição do 5º. Crescendo. Articulações destacadas. “V” <sub>s</sub> cortados.

Unidade	Leitura			Técnica	Teoria	Fixação de aprendizagem	Observações do professor
	Alturas	Outros sinais	Ritmo				
<p><u>Tenuto.</u>            Agilidade de Pulso            Intervalos            Toque fraseado            Exercícios mãos juntas e mesmos dedos            Contraponto            Música: <i>La balçoire</i>            (8ª semana)</p>		Decrescendo. F Contratempo. Anacruse.		Manter duas notas (2 e 3) e articular 3 diferentes. MD e ME simultâneas. Contraponto invertido a duas vozes com análise de interpretação. Oitavas: 1 e 3 Staccato. Passagem de polegar.			Articular. Não bater braço. “V”s cortados.
<p><u>Tenuto.</u>            Agilidade de Pulso            Toque fraseado            Passagem de polegar            Contraponto invertido.            Música: <i>Dis-moi l'amour La caillie</i>            (9ª semana)</p>		Foto com a passagem do polegar. Andantino.		Manter duas notas (2 e 3) e articular 3 diferentes. MD e ME simultâneas. Passa para uma com o dedo 1 e articula em pequenos sons. Articulação entre os dedos 4 e 2.			Articular. Não bater braço. “V”s cortados.

Unidade	Leitura		Técnica	Teoria	Fixação de aprendizagem	Observações do professor
	Alturas	Outros sinais				
<p><u>Tenuto</u>            Agüida de Pulso            Passagem de polegar            Intervalos            Contraponto invertido            Música: <i>Les Filles</i>            (10ª semana)</p>	Duas oitavas. Nova tonalidade: Fá#.	Foto de mão ligeiramente inclinada... apoia da no polegar. No final da unidade há dois sistemas a duas vozes em branco para serem utilizados pelo aluno com o fim de transpor alguns exercícios da 1ª unidade.	O exercício de nota presa com dedos 3 e 4. Ex. de agüidade movimentos paralelos. A nova tonalidade parece abrir o universo da música em grande proporção.	Sol M e armadura de clave – fá #.	Espaço em branco para o aluno escrever. transposição de exercícios em Dom para Sol M.	Bater descansando. Articular. Sugestão de ritmo: colcheia <i>pout.</i> & semicolcheia. Dedos certos. Juntas <i>SEP</i> – <i>ponto</i> . “V”s cortados.
<p><u>Tenuto</u>            Agüida de Pulso            Passagem de polegar            Toque fraseado            Contraponto            Música: <i>Petrovichka</i>            (11ª semana)</p>	_____	Alegremente Muito f Marca do. Semicolcheia.	Tocar os exercícios lentamente e forte e bem rápido e piano. Staccato de dedo. Escala com os dedos 1 e 2.	Novas estruturas rítmicas.	O exercício de agüidade é proposto com uma nota a mais em grau conjunto e um dedo a mais que a <i>unid. ant.</i> (5ª) Tonalidade de Sol M.	Desta que no fá# da arma dura de clave. Marcação da dinâmica do contraponto. “V”s cortados.



Unidade	Leitura			Técnica	Teoria	Fixação de aprendizagem	Observações do professor
	Alturas	Outros sinais	Ritmo				
<p><u>Tenuto</u> Aglida de Pulso</p> <p>Portando Intervalos</p> <p>Passagem de pulso</p> <p>Contraponto invertido</p> <p>Música: <i>Missa</i> (12ª semana)</p>	<p>Nova tonalidade. Fá# e dó#</p>	<p>2 fotos de mão mostrando o mov. de pulso para realizar o portato.</p> <p>No final da unidade há dois sistemas a duas vozes em branco para serem utilizados pelo aluno com o fim de transpor alguns exercícios da 1ª unidade.</p> <p>Armadura de Ré M.</p>	<p>_____</p>	<p>Portando. Atenção e uso do 5º dedo.</p>	<p>Sol M e armadura de clave – fá# e dó#.</p>	<p>Espaço em branco para o aluno escrever: transposição de exercícios em Dó M e Sol M para Ré M.</p> <p>Repetição de exercícios e músicas transpostos.</p>	<p>Juntas – <del>sep</del> (cortado)</p> <p>“V”s cortados somente no contraponto.</p>
<p><u>Tenuto</u> Aglida de Pulso</p> <p>Exercício de independência</p> <p>Passagem de polegar</p> <p>Contraponto invertido</p> <p>Música: <i>Laender</i> (13ª semana)</p>	<p>Novas tonalidades Sol#, Sib.</p>	<p>Sol# e Sib. Contraponto em Lá m. Movimento de valsa Rit.</p>	<p>_____</p>	<p>Cuidados com o 5º dedo.</p>	<p>Fá M: armadura de clave: sib.</p>	<p>_____</p>	<p>Pulso no nível Polegar no teclado</p> <p>Articulações</p> <p>Numeração de dedilhado <del>Sep.</del></p> <p>Completa o sinal Rit: <del>Ritardar</del> Dinâmica em uma frase da música.</p> <p>“V”s cortados.</p>

Unidade	Leitura			Técnica	Teoria	Fixação de aprendizagem	Observações do professor
	Alturas	Outros sinais	Ritmo				
<p>Tenuto Aglida de Pulso Portando Passagem de polegar Independência Contraponto invertido Música: <i>Jean, P.H. Jean</i> (14ª semana)</p>	<p>Nova tonalidade: Lá M dó#</p>	<p>A autora apresenta, no final da unidade, dois sistemas a duas vozes em branco para serem utilizados pelo aluno com o fim de transpor alguns exercícios de outras unidades. Armadura de LáM. PP e ff</p>	<p>_____</p>	<p>Trabalhar q.s. exercício de aglida de em: legato, staccato de dedo, com mudanças rítmicas sugeridas. Todos os exercícios de pulso podem ser trabalhados com mais rapidez e leveza e em portato... Independência de intenções entre as mãos.</p>	<p>Lá M e armadura de clave – fá #, dó# e sol#.</p>	<p>Espaço em branco para o aluno escrever: transposição de exercícios em Do m para Sol M.</p>	<p>Somente o contraponto está todo marcado com: crescendo e decrescendos, articulações, a inversão das vozes (MD vira ME e ME vira MD). Pronta. Desenho da melodia com gráfico. “V”s cortados</p>
<p>Tenuto Aglida de Pulso Portando Passagem de polegar Independência Contraponto Música: <i>Air, Saverio</i> (15ª semana)</p>	<p>_____</p>	<p>Largo</p>	<p>_____</p>	<p>Toque com o polegar bem leve e articulando.</p>	<p>_____</p>	<p>_____</p>	<p>Somente o contraponto está todo marcado com: crescendo e decrescendos, articulações, a inversão das vozes (MD vira ME e ME vira MD). Crescendo e decrescendo, articulações, dedilhados. Juntos, sep. pronto. “V”s, cortados.</p>

Unidade	Leitura			Técnica	Teoria	Fixação de aprendizagem	Observações do professor
	Alturas	Outros sinais	Ritmo				
<p>Tenuto. Aglida de Pulso</p> <p>Portando Passagem de polegar</p> <p>Contraponto invertido</p> <p>Música: <i>Le Tambourin</i> (16ª semana)</p>	<p>Nova tonalidade: MI M ré#</p>	<p>Armadura de MIM.</p> <p>Foto com a posição correta do acorde de Mi M.</p> <p>Vivo.</p>	<p>_____</p>	<p>Trabalhar os exercícios de agilidade em: legato, staccato de dedo, com mudanças rítmicas sugeridas. Todos os exercícios de pulso podem ser trabalhados com mais rapidez e leveza e em portato.</p> <p>Independência de intenções entre as mãos.</p>	<p>Lá M e armadura de clave – fá#, dó# e sol#.</p>	<p>_____</p>	<p>Somente a música está toda marcada com: articulações, dedilhados, destaques em algumas notas, separar (cortado), juntas, explicações de proporções de tempo. “V”s cortados.</p>
<p>Após a 16ª semana a autora refere-se ao estudo diário dividido em quatro habilidades diferentes que deverão ser praticadas: Tenuto, exercício de pulso, exercício de agilidade e passagem de polegar. Para tanto, uma série de exercícios é proposta da página 46 à 53. Seguem duas páginas de exercícios de escalas e arpejos, visando os mesmos princípios estabelecidos como básicos. Da página 56 a 65, a autora apresenta alguns estudos e peças utilizando as mesmas habilidades desenvolvidas. Por último, a autora apresenta um estudo de escalas seguindo dedilhados propostos com certa criatividade, utilizando as duas mãos. O mesmo acontece com os arpejos – em todas as tonalidades.</p>							

## Conclusão

Da história de vida de D. Clara, duas outras, simultâneas e intrincadas, abriram-se: a de Belo Horizonte em construção e a da criação de sua vida musical. Tivemos como referência, na pesquisa dessa vida musical, as escolas de música aqui fundadas, os professores e os alunos de piano e os métodos de ensino desse instrumento. Para desemaranharmos e entendermos essas histórias, perguntamo-nos qual seria, então, a relação entre a vida musical e a formação do campo de ensino de piano nessa cidade em construção e em formação. Essa foi, portanto, a pergunta que norteou a maior parte do presente trabalho, e, para respondê-la, delimitamos, por meio do cruzamento de fontes, o que seria considerado música – ou fazer música – naquela época. Essa busca por interseções mostrou o quanto a história da música estava ligada à história social belo-horizontina e à postura de seus artistas, e isso definia o que tocar, para quem tocar e onde tocar. Ao respondermos essa pergunta inicial acerca dessa cidade e de como se deu sua formação musical, percebemos que D. Clara personificava esse e todos os questionamentos subsequentes, pois ela, entranhada na vida musical e política dessa cidade incipiente, formou-se professora de piano. Tivemos, assim, o privilégio de conhecer uma professora e sua história que se construíram nesse passado, para, em seguida, encontrá-los em livros, crônicas e demais documentos da época. Constatamos que as transformações e os acontecimentos da história musical de Belo Horizonte, até 1963, partiram das organizações políticas e sociais em plena constituição e divisão do poder. A música que circulava nas escolas de música reconhecidas pelo governo a partir de 1925 esteve até a década de 1960 nas mãos de alguns poucos pianistas. O primeiro músico que teve a coragem e o respeito para desconstruir parte dessa quase inabalável hierarquia de poderes instituídos e organizados institucionalmente foi o maestro Magnani.

Ao começarmos o trabalho, deparamo-nos com a atribuição de uma nova função político-administrativa para o pequeno arraial de Curral Del Rei e percebemos a força transformadora de uma ação política – especialmente esta: a transferência da capital de Ouro Preto para Belo Horizonte. As raízes belo-horizontinas se fundaram, por causa disso, em uma história local que venerava o progresso. Belo Horizonte se fazia uma cidade para o futuro. A cada tempo uma nova cidade se definia nos chiados dos carros de boi, coros de igreja, bandas de música, demolições e construções, locomotivas,

bondes, carros, cinemas mudos e sonorizados, orquestras, salas de aula de música, recitais e concertos de piano, violino, flauta, voz, orquestra sinfônica... Tentamos, então, entender que passado foi esse que tanto buscou o futuro e, em nome deste, tantas mudanças realizou.

A capital foi planejada por uma elite econômica e social que chegava sem tradição, como a própria cidade. Essa elite fechou-se, paradoxalmente, em suas famílias cheias de histórias e dificultou ao máximo qualquer aproximação com o desconhecido, principalmente os jovens em busca do novo em uma cidade do futuro.

“Socialização” se tornou a palavra de ordem. A música abria uma fresta de luz em espaços muito fechados: as famílias mineiras ricas. Seria de se esperar que essa mesma fresta de luz fosse produzida segundo as características dessas mesmas famílias, especialmente quanto aos seus muitos dogmas, verdadeiros mandamentos. A cidade precisou – mesmo que lentamente – crescer para modificar esse quadro: somente em 1923 a primeira linha de auto-ônibus foi criada para suprir a carência do atendimento dos bondes, que percorriam poucos bairros. Os espaços eram vazios e as distâncias grandes; os estudantes de música tinham de se deslocar muito até a escola de música.

Quanto às escolas, seria impensável permitir que a música começasse, dentro do limite central de planejamento da cidade, por uma escola livre. O começo de tudo deveria estar ligado a um conservatório, e assim se fez. Quase apagaram da história a Escola do Maestro Flores para atribuir o reconhecimento da fundação da música na nova capital para o Conservatório Mineiro de Música e ao Presidente Fernando de Mello Vianna. Assim como todas as famílias, a escola de música se fechou em seus chefes e suas chamadas “classes de professores”, e a música se propagou por meio de um repertório reconhecido como constituinte da “boa música”.

Em ritmo que possibilitava o controle do estado, a cidade cresceu, e a era do rádio distribuiu a música para todas as casas. Os ouvidos privilegiados e mais ousados podiam ouvir, tirar e tocar as músicas que queriam, inclusive populares. O piano não era mais o único instrumento a alegrar as casas das famílias ricas da cidade. Começou, assim, a “Era do rádio”, e os estudantes desenvolveram uma escuta crítica, por meio das gravações de grandes intérpretes.

Uma pequena elite se formou em torno de alguns artistas mais refinados, que possibilitavam novas sonoridades para o piano. O Conservatório, ainda muito fechado, viu surgir uma nova escola com vistas a se tornar grande, a Universidade Mineira de Arte. Em contrapartida, a federalização acenou a possibilidade de novos voos ao CMM



e o pertencimento à Universidade de Minas Gerais lhe trouxe novas possibilidades para o futuro. Já se fazia, na cidade, música sinfônica, e seus concertos passaram a ser apreciados por um público jovem. Ocorriam muitas mudanças nos costumes enraizados dessa cidade nova.

Precisou de novos professores para fazer a transição das funções sociais da música e do tocar piano. Pela primeira vez a escola de música pode ser questionada internamente. Tudo era novo demais para um conservatório e seus professores que buscaram tradições e não souberam como tratar os novos problemas da formação pianística. Esse era o “pulo do gato” que os artistas e professores críticos buscavam – um processo de ensino de piano que pudesse propiciar a formação de um instrumentista e não mais de, por exemplo, uma moça casadoira. Alguns conseguem ultrapassar esse hiato, e poucos conseguem construir um novo caminho. O como trabalhar, se fez entre poucos estudiosos, uma proposta revolucionária na técnica pianística, para espíritos curiosos e amantes da arte. Diante de profundo estranhamento, alguns pesquisadores se formam e conseguem transpor tal hiato como D. Clara com sua quase obsessão pianística: “Deus no céu e a música na terra”. É evidente que no lugar de “música na terra” escutamos entre harmônicos: “piano na terra”.

A produção de conhecimento didático musical, em todo o período por nós estudado, em Belo Horizonte, limitava-se às atividades dentro de sala de aula. Poucos músicos e professores de música, infelizmente, produziram livros ou textos em que relatassem suas experiências. Assim como o conceito de música, a própria noção de professor de música é uma construção histórica e, os professores, além de se formarem pianistas, passam a buscar uma nova formação de professores de piano. Na busca de suas formações com parâmetros mais críticos e com vistas a ampliar seus próprios horizontes de artistas começam a abrir espaço para passos mais arriscados. A competência, que no começo se firmava na obediência a códigos musicais, sociais e disciplinares muito rígidos, passa a exigir ousadia. Muitos ficaram sem explicações e, paradoxalmente, os guardiões da cultura imperial se fecharam em uma cidade republicana com o financiamento do poder público.

Percebemos que o ensino da música, e do piano particularmente, constituiu-se, inicialmente, à vontade do campo político. Das três escolas que estudamos, somente a ELM se desenvolveu independente do poder público, porém se fechou sob a vontade desse mesmo poder. Ao mesmo tempo em que esse poder definia quais as instituições

tinham seu apoio, a música fazia desses políticos, homens mais iluminados e donos de espíritos mais elevados; mais um paradoxo.

A partir da segunda metade do século, o campo de ensino de música vai se tornando um espaço artístico, e a formação pianística passa a buscar o desenvolvimento da técnica e de uma sensibilidade interpretativa. Esse é o começo de uma função artística do estudo da música. O ensino de música, na voz de seus professores e intérpretes, passou a buscar o palco como espaço de validação e começou a se delimitar como um campo artístico.

De certo modo, é possível perceber uma geração de pianistas que teve de refazer todo o processo inicial de ensino de piano, porque a forma de ensinar não poderia tomar as bases estudadas por eles – o “como tocar piano” revela-se em um novo instrumento. Para conseguir mais sustentação para o campo da música, o Maestro Magnani, como havia assinalado D. Clara, atuou fortemente no ensino de piano, base de todo o campo musical de Belo Horizonte. A formação musical mudou, assim como a formação do ensino de piano.

Aglutinando inúmeros artistas inquietos, em 1963, foi criada a Fundação de Educação Artística. Até o final de nossas histórias, a única instituição musical que trouxe objetivos consonantes com as premissas do Movimento Música Viva foi a FEA. Acreditamos que aí estava o espelho para uma nova geração que começava uma história nos anos de 1960, em Belo Horizonte. O campo se constitui mais claramente a partir do momento em que os músicos começam a se apropriar de suas produções musicais e do como ensinar música. Uma das grandes contribuições dada pelo Movimento Música Viva foi, certamente, trazer a dimensão histórica para o texto musical.

O poder público, portanto, se fez, desde os primeiros anos da nova capital, porta voz de uma elite socioeconômica e selecionou o quadro que comporia o poder musical dentro das desigualdades sociais selecionadas pelo próprio poder. O interesse nesse tipo de olhar que buscamos está em afirmar que toda a escritura dessa história aconteceu assim, conforme relatamos, e que – assim como esta pesquisa e história – tudo poderia ter sido diferente e, do mesmo modo, apaixonante.

## Bibliografia

Fontes:

Coleção *Linhares*, UFMG

*Jornal Minas Gerais*.

Revista *Risos e Sorrisos*, edição especial dos vinte e cinco anos de Belo Horizonte. Nº 6, Belo Horizonte, 17 de dezembro de 1925.

Revista *Social Trabalhista*, edição especial do Cinquentenário de Belo Horizonte (1897-1947)

Revista *Belo Horizonte* (1933 – 1947)

Revista *Alterosa* (1939 – 1964)

Revista *Cultura Acaiaca* (1948 – 1957)

Revista *Vida de Minas* (1915 e 1916)

Revista *Comercial* (1915 – 1916)

Revista *Cidade Vergel* (1927)

Revista *Yára* (1927)

Revista *Semana Ilustrada*. (1928)

Revista *Silhueta* (1932)

Revista *Metrópole* ( 1937)

Revista *Leitura* (1939 – 1942)

Revista *Novidades* ( 1944 – 1945)

Revista *Klaxon* (1922)

Revista *Brasileira de Música*

Revista do *Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais*, vol. III, 1948

História de vida – D. Clara.

Entrevistas livres e relatos orais.

*Por montes e vales* - Autor(es) RIANCHO, Antonio (CAMARATE, Alfredo) Edição Imprensa Oficial de Minas Gerais Local de Publicação Belo Horizonte Ano / Volume 36 Páginas 23-198 Data de publicação 1985. Disponível em: <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/rapm/brtacervo.php?cid=815>

Museu da Pessoa

Acervos particulares: família Flores, família Lambert, professora Sandra Loureiro Reis.

Centro de Documentação – Professora Sandra Loureiro

Arquivo Público Mineiro (APM)



Arquivo Público da cidade de Belo Horizonte (APCBH)

Fundação João Pinheiro (FJP)

## Referências Bibliográficas e Bibliografia

- ALMEIDA, Carla. Fayga Ostrower, uma vida aberta à sensibilidade e ao intelecto. In: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 13, (suplemento), p. 269-89, outubro 2006.
- ALVARENGA, Arnaldo Leite. *Klauss Vianna e o ensino de dança: uma experiência pedagógica em movimento*. Tese de doutorado, FAE UFMG, Belo Horizonte, 2009.
- \_\_\_\_\_. Funções, representações e valorações do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico. In: *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, nº 1, p: 166-194, Pelotas, 2008.
- AMATO, Rita de Cássia Fucci. *Memória Musical de São Carlos: Retratos de um Conservatório*. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de São Carlos, 2004.
- \_\_\_\_\_. Educação Pianística: O Rigor Pedagógico dos Conservatórios. In: *Música Hodie*, Vol. 6 - Nº 1 - 2001
- \_\_\_\_\_. Funções, representações e valorações do piano no Brasil: um itinerário sócio-histórico. In: *Revista do Conservatório de Música UFPel*, nº1, 2008, Pelotas, p.166 a 194.
- ANDRADE, Alessandra Amaral. *A presença feminina na “Escolinha do Parque”:* trajetórias de vida de ex-alunas de Guignard. Dissertação (Mestrado em Educação) Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Crônicas — 1930 – 1934*. Secretaria do Estado da Cultura de Minas Gerais e Banco do Desenvolvimento de Minas Gerais, 1987.
- ANDRADE, Mário. *Aspectos da música brasileira*. Villa Rica editoras reunidas ltda, Belo Horizonte – Rio de Janeiro, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Ensaio sobre Música Brasileira*. I. Chiarato & Cia – Editores, São Paulo, 1928.
- ANDRADE, Moacyr. *Coisas da Capital já passada*. Imprensa Oficial de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1982. (p.241-288)
- ANJOS, Cyro dos. *A menina do sobrado*. Livraria Garnier, Belo Horizonte, 1994.
- ARAUJO, Laís Corrêa de. *Sedução do Horizonte*, Fundação João Pinheiro, 1996.
- ARAÚJO, Samuel; PERES, Olavo Vianna; ANDRADE, Marcelo Rubião de; VIANNA, Anna Carolina Labre; LIMA, Hudson Cláudio Neres. Entre palcos, ruas e salões: processos de circularidade cultural na musica dos ranchos carnavalescos do Rio de Janeiro (1890-1930). In: *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 16, n. 26, janeiro a junho 2005
- ARROYO, Margarete. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem de música: Um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música*. Tese de doutorado, Universidade federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Departamento de Música. Porto Alegre, 1999.

- AUGUSTO, Antonio José. *A Questão Cavalier – música e sociedade no Império e na República (1846-1914)*. Tese de doutorado em História, UFRJ, PPGHIS, Rio de Janeiro, 2008.
- AZEVEDO, Márcia. *Entre a pedra e o vento: uma análise dos contos de Aníbal Machado*. Tese de doutorado, USP, São Paulo, 2009.
- BARENBOIM, Daniel. *A música desperta o tempo*. Martins Fontes, São Paulo, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Mi vida em La Música – autobiografía*. Editorial El Ateneo, Buenos Aires, 2002.
- BARENBOIM, Daniel e SAID, Edward W. *Paralelos e paradoxos – reflexões sobre música e sociedade*. Companhia das Letras, São Paulo, 2003.
- BARRETO, Abílio. *Resumo Histórico de Belo Horizonte (1701 – 1947)*. Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 1950.
- BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn de. *O pianista brasileiro: do virtuose à realidade do intérprete*. Dissertação de mestrado: Escola de Música da UFRJ, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Da Ópera para o Salão: o repertório doméstico do século XIX*. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/revista\\_dapesquisa/volume3/numero1/musica/prof\\_guilherme.pdf](http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/musica/prof_guilherme.pdf)>. Acesso em: 10/01/2012.
- BARROS, Manoel. *Caderno I*. Coleção Ímpar. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2009.
- BARTÓK, Béla. *Für Kinder I – II*. Boosey e Hawkes Music Publishers Ltda, Budapest, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Mikrokosmos*, Boosey e Hawkes, Budapest, 1940.
- BARTOLOMEU, Anna Karina Castanheira. *Pioneiros da fotografia em Belo Horizonte: O gabinete fotográfico da Comissão Construtora da Nova Capital (1894 – 1897)*. *Varia História*, n.30, julho de 2003. Acesso em: 27/11/2010. In: <<http://www.fafich.ufmg.br/varia/admin/pdfs/30p37.pdf>>
- BARRETO, Abílio. *Resumo Histórico de Belo Horizonte (1701-1947)*. Imprensa Oficial, Belo Horizonte, 1950.
- BARROS, Rafael José de Menezes. *Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense*. In: *Revista Brasileira De Ciências Sociais* - Vol. 20 Nº. 58, Vol. 20 nº. 58 junho/2005.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1987.
- BLOES, Cristiane Cibeli de Almeida. *Pianeiros: dialogismo e polifonia no final do século XIX e início do século XX*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista - Instituto de Artes - Programa de Pós-Graduação em Música. São Paulo, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Editora Marco Zero, Rio de Janeiro, 1983.
- \_\_\_\_\_. *A ilusão biográfica*, in *Usos e Abusos da História Oral*. Organizadoras: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina. Editora: Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1996.
- \_\_\_\_\_. *As regras da arte*. Companhia das Letras, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A Distinção – crítica social do julgamento*. Edusp, São Paulo, 2008.
- BOURDIEU, Pierre e DARBEL Alain. *O amor pela arte*. EDUSP, São Paulo, 2007.
- BOURDIEU, Pierre e WACQUANT, J. D. *Na Invitation to the Reflexive Sociology*. University of Chicago Press, Chicago, 1992.
- BOURDIEU, Pierre e CHARTIER, Roger. *O Sociólogo e o Historiador*. Autêntica, Belo Horizonte, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Companhia das Letras, São Paulo, 2007.

- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade. Lembranças de velhos*. Companhia das Letras, São Paulo, 2001.
- \_\_\_\_\_. *O tempo vivo da memória*. Ateliê Editorial, São Paulo, 2004.
- BOZZETTO, Adriana. *Ensino particular de música – Práticas e trajetórias de professores de piano*. Editora UFGS e editora da Fundarte, 2004.
- BRAGA, Ataídes. *O fim das coisas*. Prefeitura de Belo Horizonte – Secretaria Municipal de Cultura e Centro de Referência Audiovisual (CRAV), Belo Horizonte, 1995.
- BRAGA, Carlos Fabiano. *TV Itacolomi – uma crônica 100 fotos*. Biblioteca 24 horas, São Paulo, 2004.
- BUSCACIO, César Maia. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lang e Camargo Guarnieri 1934-1956*. Editora UFOP, 2010.
- CALDAS, Pedro Henrique. *História do Conservatório de Pelotas*. Editora: Semeador, Pelotas, 1992.
- CALVINO, Ítalo. A palavra escrita e a não escrita. In: *Usos & abusos da história oral*. Org.: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. Editora; Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1996.
- CAMACHO, Vânia Claudia. *A relação do ensino do piano com o gênero feminino*. II Seminário Nacional Gênero e Práticas Culturais – Cultura, leituras e representações. In: <<http://itaporanga.net/genero/gt1/29.pdf>> (acesso em 02/08/2011)
- CAMARA, Andréa Albuquerque Adour da. *A dobra: o resgate da poética perdida no percurso histórico da música*. Dissertação de mestrado, Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 1998.
- CAMARATE, Alfredo. “Por Montes e Vales”. 1894. Revista do Arquivo Público Mineiro. Vol. XXXVI, 1985.
- CAMPELO, Wanir. *História sonora de uma cidade: Belo cenário para um novo Horizonte radiofônico*. In: PRATA, Nair. *O Rádio entre as montanhas*. Belo Horizonte, 2010.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1977.
- CAMPOS, Paulo Mendes. *Belo Horizonte – de Curral del Rei à Pampulha*. CEMIG, Belo Horizonte, 1982.
- CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul. In: *Crítica e Sociedade*. p:13-49, 2006.
- CARLOS, Adriano e VOROBOW, Bernardo. *A revolução de Koellreutter*. In: *Folhamais!* de 07/11/1999. Acesso em: 10/01/2012. Disponível em: <http://pages.udesc.br/~c2atcp/A%20revolucao%20de%20Koellreutter.pdf>
- CASTAGNA, Paulo. *Avanços e Perspectivas Na Musicologia Histórica Brasileira*. Revista do Conservatório de Música da UFPel, Pelotas, nº 1, 2008, p: 32 – 57. <[http://conservatorio.ufpel.tche.br/revista/artigos\\_pdf/artigo02.pdf](http://conservatorio.ufpel.tche.br/revista/artigos_pdf/artigo02.pdf)>. Acesso em 07-11-2010.
- \_\_\_\_\_. *O ‘estilo antigo’ no Brasil, nos séculos XVIII e XIX*. I Colóquio Internacional a Música no Brasil Colonial, Lisboa, 9-11 out. 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p.171-215.
- \_\_\_\_\_. *Sagrado e profano na música mineira e paulista da primeira metade do século XVIII*. II SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-25 jan. 1998. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1999. p. 97-125.

- \_\_\_\_\_. Música na América Portuguesa. In: *História e Música no Brasil*. Organizadores: MORAES, Geraldo Vinci de Moraes e SALIBA, Ekias Thomé. Alameda, São Paulo, 2010.
- CERQUEIRA, Daniel Lemos. Perspectivas profissionais dos bacharéis em piano. In: *Revista eletrônica de musicologia*, Volume XIII - Janeiro de 2010.
- CERTEAU Michel de. *A escrita da História*. Forense – Universitária. Rio de Janeiro, 1982.
- COELHO, João Marcos. *Piano – uma história de 300 anos*. SESCSP. S/D.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. Editora Novas Metas Ltda, São Paulo, 1985.
- \_\_\_\_\_. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. In: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2004 Vol. I Ano I nº 1. Disponível em: <[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)>. Acesso em: 03/07/2010.
- CORTOT, Alfred. *Principles Rationnels de la Technique Pianistique*. Éditions Salabert, Paris e New York, 1928.
- CRUZ, Andréa M. Lage e VARGAZ, Joana Domingues. *Memória musical de Belo Horizonte*. Fundação João Pinheiro, Belo Horizonte, 1987.
- \_\_\_\_\_. A vida musical nos salões de Belo Horizonte. In: *Anál. & Conj.*, Belo Horizonte, v.4 nº1, jan. a abr./1989. Disponível em: <<http://www.fjp.mg.gov.br/revista/analiseconjuntura/viewarticle.php?id=134>>. Acesso em: 10/01/2012.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. *Horizontes Modernistas – o jovem Drummond e seu grupo em papel jornal*. Autêntica, Belo Horizonte, 1998
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga, uma história de vida*. Zahar, Rio de Janeiro, 2009.
- DUARTE, Ana Rita Fonteles. *A escrita feminista de Carmen da Silva*. In: Caderno Espaço Feminino, v. 17, n. 01, Jan./Jul. 2007. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/viewFile/439/408>>. Acesso em: 05/08/2011
- DUARTE, Mônica de Almeida. Objetos musicais como objetos de representação social: produtos e processos da construção do significado de música. In: *EM PAUTA* - v. 13 - n. 20 - junho 2002 p: 123.
- DUARTE, Regina Horta. À sombra dos ficus: cidade e natureza em Belo Horizonte. In: *Ambiente & sociedade*, vol.10 no.2 Campinas July/Dec. 2007
- FERREIRA, Amauri Carlo e GROSSI, Yonne de Souza. A narrativa na trama da subjetividade. In: *História Oral* – número 7, junho de 2004.
- FLICK, Uwe. *Introdução à pesquisa qualitativa*. Artmed e Bookman, Porto Alegre, 2009.
- FONTAINHA, Guilherme Halfeld. *O ensino de piano*. Carlos Wehrs e Cia Ltda, Rio de Janeiro, 1956.
- FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios – um ensaio sobre música e educação*. Editora Unesp, 2008.
- FRANÇOIS, Etienne. A fecundidade da história oral. In: *Usos & abusos da História Oral*. Organizadoras: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina. Editora: Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1996.
- FREIRE, Sérgio; BELÉM, Alice e MIRANDA Rodrigo. *Do conservatório à escola – 80 anos de criação musical em Belo Horizonte*. Editora: UFMG, Belo Horizonte, 2006.

- FREIRE, Sérgio; BELÉM, Alice e MIRANDA Rodrigo, PEREIRA, Rosângela, LANNA, Oiliam. *Panorâmica da Criação Musical na Escola de Música da UFMG (1925 – 2000)*. Anais do XIII Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, p.692, Belo Horizonte, 2001.
- FREITAS, Marcos Flávio de Aguiar. *O choro em Belo Horizonte: aspectos históricos, compositores e obras*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da UFMG, Belo Horizonte, 2005.
- GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Escola e cotidiano: Uma história da educação a partir da obra de José Lins do Rego*. Dissertação de mestrado – Faculdade de Educação da UFMG, Belo Horizonte, 1994.
- GALVÃO, Ana Maria de Oliveira e LOPES, Eliane Marta Teixeira. *Introdução à História da Educação*. Ática, Belo Horizonte, 2010.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Gen/LTC, Rio de Janeiro, 2008.
- \_\_\_\_\_. *O saber local*. Editora Vozes, Petrópolis, 1983.
- GIESEKING, Karl Leimer. *Como devemos estudar piano*. E. S. Mangione, São Paulo, 1930.
- GOHN, Daniel. Aspectos tecnológicos da experiência musical. In: *Músicahodie*, vol. 7 – nº 2, 2007. Disponível em: [www.revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/3295](http://www.revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/3295)>. Acesso em: 05/11/2011.
- GOMES, Leonardo José Magalhães. *A música da cidade – cartografia musical de Belo Horizonte*. Editora Gomes, Belo Horizonte, 2011
- GONÇALVES, Camila Koshiba. *Música em 78 rotações. Por uma história das gravadoras no Brasil*. Disponível em: <http://www.hist.puc.cl/iaspm/rio/Anais2004%20%28PDF%29/CamilaKoshibaGoncalves.pdf>>. Acesso em: 20/10/2011.
- \_\_\_\_\_. Vitrola paulistana pelos olhos e ouvidos de um basbaque-andarilho. In: *História e Música no Brasil*. Organizadores: MORAES, Geraldo Vinci de Moraes e SALIBA, Ekias Thomé. Alameda, São Paulo, 2010.
- GROSSI, Ana Beatriz Goulart e outros. *Bandas Filarmônicas Cíveis de Belo Horizonte*, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2007.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso do Som*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1990.
- HEITOR, Luiz. *150 anos de Música no Brasil (1800 – 1950)*. Editora Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 1956.
- IAZZETTA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. Perspectiva, São Paulo, 2009.
- IVANCKO, Lucy. *Nova Iniciação pianístico-musical*, guia do mestre, 1º volume, Irmãos Vitale, 1956.
- JORGENSEN, Estelle R. In search of music education. University of Illinois Press. 1997.
- JOUTARD, Philippe. História oral: balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos. In: *Usos e Abusos da História Oral*. Organizadoras: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina. Editora: Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1996.
- KABALEWSKI, D. *Ausgewählte Klavierstücke für kinder*. Edition Peters, Leipzig. \_\_\_\_\_ . *24 kleine klavierstücke op.39*, Ricordi, 1971.
- KATER, Carlos. O programa radiofônico “Música Viva”. In: *Cadernos de Estudo – Educação Musical 4/5*. UFMG, Atravez, São Paulo, 1994.



- KATER, Carlos. *Aspectos educacionais do movimento musica viva*. Revista da abem, número 10, março de 2004.
- \_\_\_\_\_. *Música Viva e H. J. Koellreutter – movimentos em direção à modernidade*. Musa Editora e Atravez, 2009.
- KIEFER, Bruno *História da Música Brasileira – dos primórdios ao início do séc. XX*. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1977.
- KOFES, Suely e PISCITELLI Adriana. *Memórias de historias femininas, memórias e experiências*. Disponível em:  
<<http://www.pagu.unicamp.br/sites/www.pagu.unicamp.br/files/pagu08.12.pdf>>  
Acesso em: 05/08/2011
- LAGES, Luiza Chequer dos Santos. *Gabor Buza e sua contribuição como professor de violino em Belo Horizonte: aspectos biográficos e procedimentos metodológicos*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte, 2008
- LAHIRE, Bernard. *Retratos Sociológicos – Disposições e variações individuais*. Artmed Editora S.A., São Paulo, 2004.
- LANGE, Francisco Curt. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica*. Belo Horizonte, 1981.
- LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Editora Unicamp, 1994.
- \_\_\_\_\_. *A História Nova*. Martins Fontes, São Paulo, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Por amor às cidades*. Editora UNESP, 1998.
- LEITE, Édson. *Madalena Tagliaferro*. FAPESP e Annablume, São Paulo, 2001.
- LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: *Usos & abusos da História Oral*. Org: FERREIRA, Marieta de Moraes AMADA, Janaina. Editora: Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1996.
- LIMA, Kleverson Teodoro de. *Reconstrução Identitária de Ouro Preto após a mudança da Capital*. Disponível em:  
<[www.ichs.ufop.br/memorial/trab2/h561.pdf](http://www.ichs.ufop.br/memorial/trab2/h561.pdf)>. Acesso em: 10/01/2012.
- LISBOA, Alessandra Coutinho. *Villa-Lobos e o Canto Orfeônico: Música, Nacionalismo e Ideal Civilizador*. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP, na área de concentração musicologia/ etnomusicologia. São Paulo, 2005.
- LONG, Marguerite. *Le piano de Marguerite Long*, Editions Slabert, Paris
- LOPES, Eliane Marta. *Textos de aula da disciplina “A Educação é um romance”*. Faculdade de Educação, UFMG. 2010.
- \_\_\_\_\_. Fontes documentais e Categorias de análise para uma História de Educação de Mulheres. In: *Teoria e Educação – Dossiê: História e Educação*. Editor: Tomaz Tadeu da Silva, Porto Alegre, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Uma Contribuição da História para uma História da Educação*. (texto apresentado no Colóquio Internacional Ciências Humanas e Educação na França e no Brasil, realizado em Belo Horizonte, em outubro de 1989)
- LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Práticas e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. In: *Usos e Abusos da História Oral*. Organizadoras: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina. Editora: Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1996.
- MACHADO, Aníbal. *O Piano*, in: *A morte da porta-estandarte. Tati – a Garota e Outras Histórias*. José Olímpio Editora, 1965.
- MAHLE, Ernst. *Vamos Maninha*. Ricordi, São Paulo, 1955.

- MAIA, Andréa Casa Nova e PEREIRA, Valnei. *Belo Horizonte em três tempos: projetos em perspectiva comparada*. Disponível em: <[www.ppghis.historia.ufrj.br/media/BeloHorizonte.pdf](http://www.ppghis.historia.ufrj.br/media/BeloHorizonte.pdf)>. Acesso em: 10/01/2012.
- MALUF, Marina e MOTT, Maria Lúcia. Recôndidos do mundo feminino. In: *História da vida privada no Brasil*. Organizador: SEVCENKO, Nicolau. Companhia das Letras, São Paulo, 1998.
- MARCONDES Geni, *O sonho de Cri-cri*. Ricordi, São Paulo, 1954.
- MARCUSHI, Luiz Antônio. *Da Fala para a Escrita*, Editora Cortez, São Paulo, 2001.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2000.
- MARROU, Henri-Irénéé. *Sobre o conhecimento histórico*. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1978.
- MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald – Músico de uma saga romântica*. Edusp, São Paulo, 1995.
- MARTINS, Maurício Vieira. *Bourdieu e o fenômeno estético: ganhos e limites de seu conceito de campo literário*. Disponível em: <[www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v19n56/a05v1956.pdf](http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v19n56/a05v1956.pdf)>. Acesso em: 10/02/2012.
- MARTINS, Raimundo. *Educação Musical : uma síntese histórica como preâmbulo para uma idéia de educação musical no Brasil do século XX*. Revista da abem, nº 1 - Maio de 1992.
- MATA - MACHADO, Bernardo Novais da. *Do Transitório ao Permanente; Teatro Francisco Nunes ( 1950-2000)*. Belo Horizonte:PBH, 2002.
- MILLOT, Catherine. *Freud Antipedagogo*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1987.
- MOTCHANE, Morhange Marthe. *Le petit clavier*. Éditions Salabert, Paris, 1938.
- MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto – Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808-1821*. Ateliê Editorial, São Paulo, 2008.
- MORILA, Ailton Pereira. *Antes de começarem as aulas: polêmicas e discussões na criação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*. Disponível em: <[www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/.../num21\\_cap\\_10.pdf](http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/.../num21_cap_10.pdf)>. Acesso em: 10/01/2012.
- MORIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*, Editora Nova Fronteira, 2000.
- NEIVA, Ismael Krishna de Andrade. *O Canto Orfeônico em revista: Minas Gerais (1932 - 1938)*. FAE UFMG. Disponível em: <<http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe4/individuais-coautorais/eixo03/Ismael%20Krishna%20de%20Andrade%20Neiva%20-%20Texto.pdf>>. Acesso em: 12/11/2011.
- NETO, Georgino J. de Souza e SILVA, Silvio Ricardo da. O Advento do Lazer em Belo Horizonte ou das “Festas e Diversões”. In: *Licere*, Belo Horizonte, v.12, n.2, jun./2009. Acesso em 18/11/10. Disponível em: [http://www.anima.eefd.ufrj.br/licere/pdf/licereV12N02\\_a2.pdf](http://www.anima.eefd.ufrj.br/licere/pdf/licereV12N02_a2.pdf).
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Ricordi Brasileira, São Paulo, 1981.
- NOVAES, José. Um episódio de produção de subjetividade no Brasil de 1930: malandragem e estado novo. In: *Psicologia em Estudo*, Maringá, v. 6, n. 1, p. 39-44, jan./jun. 2001
- NÓVOA, Antônio. *Vidas de professores*. Porto Editora, Porto, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Profissão professor*. Porto Editora, Porto, 1995.
- OLIVEIRA, Alda de Jesus. *A educação musical no Brasil*. Revista da abem. Revista nº 1 - Maio de 1992.

- OLIVEIRA, Flávio Couto e Silva de. *O Canto Civilizador: Música como disciplina escolar nos ensinamentos primário e normal de Minas Gerais, durante as primeiras décadas do Século XX*. Tese de doutorado FAE UFMG Belo Horizonte, 2004.
- OLIVEIRA, Márcia Ramos de. Reflexões sobre o nacionalismo, música e radiodifusão no Brasil da década de 1920. 5º Encontro de Música e Mídia. Disponível em: <<http://www.musimid.mus.br/5encontro/misc/pdfs/Marcia%20Ramos%20de%20Oliveira.pdf>>. Acesso em: 10/01/2012
- OLIVEIRA, Maria Ligia Becker Garcia Ferreira de. *Sérgio Magnani: sua influência no meio musical de Belo Horizonte*. Dissertação de mestrado, Escola de Música Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- ORWELL, George. *Dentro da Baleia*. Companhia das Letras, São Paulo, 2005.
- PALHARES, Maura. *Introdução ao piano*, livro I, Belo Horizonte.  
\_\_\_\_\_. *Introdução ao piano*, livro II, Belo Horizonte.
- PAOLA, Andrey Quintela de e GONZALEZ, Helenita Bueno. *Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro – História e Arquitetura*, UFRJ – Sub-Reitoria de Desenvolvimento e Extensão Federal. Rio de Janeiro, 1998.
- PAOLIELLO, Guilherme. *A circulação da linguagem musical: o caso da F.E.A.* Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação: Conhecimento e Inclusão Social. FAE, UFMG, Belo Horizonte, 2007.
- PELAFSKY, I. *Introdução à Pedagogia do Piano*. Editorial Paulista, São Paulo, 1934
- PENNA, Maura. *Música(s) e seu ensino*. Editora Sulina, Porto Alegre, 2008.
- PENNA, Otávio. *Notas cronológicas de Belo Horizonte*. Fundação João Pinheiro, Fapemig, Belo Horizonte, 1997.
- PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política – Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Editora UFRJ, 2007.
- PEROSA, Graziela Serroni. *A aprendizagem das diferenças sociais: classe, gênero e corpo em uma escola para meninas*. Cadernos Pagu (26), janeiro-junho de 2006: pp.87-111.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. Editora Contexto, São Paulo, 2008.
- PISCITELLI, Adriana. Gênero em perspectiva. In: *Cadernos Pagu* nº11, 1998: pp.141-155. Disponível em: <<http://www.pagu.unicamp.br/sites/www.pagu.unicamp.br/files/pagu11.12.pdf>>. Acesso em: 05/08/2011
- \_\_\_\_\_. Tradição oral, memória e gênero: Um comentário metodológico. In: *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 1, p. 149-173, 1993. Disponível em: <<http://www.pagu.unicamp.br/sites/www.pagu.unicamp.br/files/pagu01.08.pdf>>. Acesso em: 05/08/2011
- PRATA, Nair (org). *O rádio entre as montanhas – histórias teorias e afetos da radiofonia mineira*. Belo Horizonte, 2010.
- \_\_\_\_\_. *A História do rádio em Minas Gerais*. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG – 2 a 6 Set 2003. Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003. Disponível em: <[http://ufop.academia.edu/NairPrata/Papers/358297/A\\_Historia\\_Do\\_Radio\\_Em\\_Minhas\\_Gerais](http://ufop.academia.edu/NairPrata/Papers/358297/A_Historia_Do_Radio_Em_Minhas_Gerais)>. Acesso em 10/09/2011.
- QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música. In: *Revista da Abem*, Porto Alegre, março de 2004.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. Editora Record, Rio de Janeiro, 1993.
- REGO, José Lins do. *Doidinho*. Texto eletrônico.



- REIS, Leticia Vidor de Sousa "O que o rei não viu": música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da Primeira República. In: *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 25, no 2, 2003, pp. 237-279
- REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *Um estudo histórico: Escola de Música da UFMG (1925-1970)*. Belo Horizonte: Editora Santa Edwiges / Luzazul Cultural, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Escola de Música da UFMG*. Acesso em: 13/04/2011. Disponível em: <<http://www.musica.ufmg.br/textos/historia.pdf> - acesso em 02/11/2010>.
- REZENDE, Maria de Conceição. *A música na História de Minas Colonial*: Editora Itatiaia, Belo Horizonte, 1989.
- RICOUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Vol 1, Editora Papirus, Campinas, 1994.
- ROCHA, Francisco. Na trilha das grandes orquestras. O ABC da cidade moderna. Aviões, Bailes e Cinemas. In: *História e Música no Brasil*. Orgs: MORAES, José Geraldo Vinci e SALIBA, Elias Thomé. Editora: Alameda, São Paulo, 2010.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Organização: ANTELO, Raul. Companhia de Bolso. São Paulo, 2009.
- RODRIGUES, Joice Meire e MARQUES, Eliza Cristiane de Rezende. *O Civilizar da Mulher na História da Educação*. Disponível em: <[www.bibliotecadigital.unec.edu.br/ojs/index.php/unec03/article/.../386](http://www.bibliotecadigital.unec.edu.br/ojs/index.php/unec03/article/.../386)>. Acesso em: 10/01/2012.
- RUSSO, Francisco. *Método Infantil para piano*. Casa Wagner, São Paulo.
- SÁ PEREIRA, Antônio. *Ensino moderno de piano*. Ricordi, São Paulo, 1964.
- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*, Companhia das Letras, São Paulo, 1995.
- SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In: *História da vida privada no Brasil*. Organizador: SEVCENKO, Nicolau. Companhia das Letras, São Paulo, 1998.
- SAMPAIO, Luiz Paulo. O papel do piano para a vida musical e cultural do Rio de Janeiro desde o final do século XIX. In: *Revista Eletrônica de Musicologia*. Vol: XIII – janeiro de 2010.
- SAMPAIO, Marcelo Almeida. *Iniciação Musical aplicada ao piano no Brasil: levantamento, resumo e estudo comparativo*. Relatório final de Bolsa de Iniciação Científica, Pibic, Unicamp, Campinas, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Métodos brasileiros de iniciação ao piano: um estudo sob o ponto de vista pedagógico*. Dissertação de mestrado, Centro de Letras e Artes da UFRJ, Rio de Janeiro, 2001.
- SANTIAGO, Diana. As "oficinas de piano em grupo" da escola de musica da Universidade Federal da Bahia (1989-1995) Revista nº 2 - Junho de 1995.
- SANTIAGO, Patrícia Furst. A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.13, 2006, p.52-62.
- SANTOS, Marcelo Corrêa Gonçalves dos. *Ziná Coelho Júnior: a vida e a obra de uma musicista mineira*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da UFMG. Belo Horizonte, 2004.
- SAROLDI, Luis Carlos. O rádio e a música – a festa no castelo. In: *Revista USP*, São Paulo, n.56, p. 48-61, dezembro/fevereiro 2002-2003.
- SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. Editora UNESP, São Paulo, 1991.
- \_\_\_\_\_. *A afinação do mundo*. UNESP, São Paulo, 1997.
- SCHMOLL A. *Novo método para piano*. Casa Wagner Editora Ltda, São Paulo, 1996.

- SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. O músico: desconstruindo mitos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 10, 109-118, mar. 2004.
- SCHROEDER, Sílvia Cordeiro Nassif. *O músico: desconstruindo mitos. Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 10, 109-118, mar. 2004.
- SCHÖN, Donald A. Educando o profissional reflexivo – um novo design para o ensino e a aprendizagem. Artmed, São Paulo, 2000.
- SEGANTINI, Verona Campos. *Fundando sensibilidade, educando os sentidos dos sujeitos na cidade – Belo Horizonte, uma capital no ano de 1900*. Dissertação de mestrado, Programa de Pós Graduação em Educação: Conhecimento e Inclusão Social, FAE, UFMG, 2010.
- SERRALLACH, Lorenzo. *Historia de La Enseñanza Muzical*, Ricordi, Buenos Aires, 1953.
- SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: *História da vida privada no Brasil*. Organizador: SEVCENKO, Nicolau. Companhia das Letras, São Paulo, 1998.
- SILVA, Cleide Lourenço. *Ernesto Nazareth e a Música de Concerto*. ANPPOM – Décimo Quinto Congresso. (p: 875) 2005
- SILVA, Vera Alice Cardoso. Crônicas de Belo Horizonte. In: *Varia História*, Belo Horizonte, nº 18, Set/97, p.299-323. Acesso: 10/01/2012.  
Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/varia/admin/pdfs/18p299.pdf>
- SILVEIRA, Victor. *Minas Gerais em 1925*, Imprensa Oficial, 1926.
- SIMÃO, Fabio Luiz Rigueira. Uma identidade para a cidade: A crônica jornalística de Padre Francisco Martins Dias e a construção de Belo Horizonte no final do século XIX. In: *Revista Aulas, Dossiê Identidades Nacionais*, n.2, outubro / novembro 2006, <[www.unicamp.br/~aulas](http://www.unicamp.br/~aulas)>. Acesso em 18/09/2010.
- SOUZA, Jusamara. Educação musical e práticas sociais. *Revista da abem* número 10 março de 2004.
- SOUZA, Moacir Barbosa de. *Rádio e História - a indústria fonográfica e a música popular brasileira como fontes de estudos históricos*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, V Congresso Nacional de História da Mídia – São Paulo – 31 maio a 02 de junho de 2007. Disponível em: <<http://paginas.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/5o-encontro-2007-1/Radio%20e%20Historia%20-%20a%20industria%20fonografica%20e%20a%20musica%20popular%20brasileira%20como%20fontes.pdf>>. Acesso em: 20/10/2011
- SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *Música – o nacionalismo e o popular na cultura brasileira*. Editora Brasiliense, São Paulo, 2004.
- STEWART, Margaret E. *As aventuras no país do som*. Ricordi Brasileira, São Paulo, 1935.
- \_\_\_\_\_. *Novas aventuras no país do som*. Ricordi Brasileira, São Paulo, 1975.
- SWANWICK, Keith. Ensino de instrumento enquanto ensino de música. In: *Cadernos de estudos – Educação Musical 4/5*. UFMG, 1994.
- TARDIF, Maurice e LESSARD, Claude. *O trabalho docente*. Editora Vozes, Petrópolis, 2005.
- TEIXEIRA, Carlos M. *Em obras: História do vazio em Belo Horizonte*. Cosac Naify Edições, Belo Horizonte, 1999.
- TEIXEIRA, João Gabriel Lima Cruz. A formação do campo artístico na capital federal do Brasil. In: *Sociedade e Cultura*, V. 10, N. 2, Jul./Dez. 2007, p. 157-166.

- TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*, Editora 34, São Paulo, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*, Editora Ática, São Paulo, 1981.
- TONI, Flávia Camargo. *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. IEB-USP, São Paulo, 2009.
- ULHÔA, Martha Tupinambá. Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular. *Debates* v.1, n.1, p. 80-101, 1997
- VERMES, Mônica. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus. *Revista eletrônica de música*, vol. VII, dezembro de 2004.  
Disponível em: <<http://www.rem.ufpr.br/REM/REMr8/miguez.html>>  
(acesso em: 9/03/2011)
- VIANNA, Maria Aparecida e XAVIER, Carmem. *Ciranda dos dez dedinhos*, Ricordi, 1953.
- VIEIRA, André Guirland. Do conceito de estrutura narrativa à sua crítica. In: *Psicologia: Reflexão e Crítica*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Centro de Estudos Junguianos, 2001, 14(3), p:599-608.
- WACQUANT, Loïc. Notas para Esclarecer a Noção de *Habitus*. *Revista Brasileira de Sociologia*, Volume 6 · Número 16 · Abril de 2007.
- WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários – a música em torno da semana de 22*. Livraria Duas Cidades Ltda, São Paulo, 1983.
- XAVIER, Elisete Dias. *A correspondência de Curt Lange e Levindo Lambert*, dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação da Escola de Música UFMG, Belo Horizonte, 2008.
- ZUBA JR., José. *Cinema em palavras*. Prefeitura de Belo Horizonte – Secretaria Municipal de Cultura e Centro de Referência Audiovisual (CRAV), Belo Horizonte, 1995.

#### Dicionários

- Dicionário de música Zahar, Zahar editores, Rio de Janeiro, 1985.  
Dicionário Grove de Música, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1994.

#### Sites

- <<http://www.vmcinebrasil.com.br/cine/revitalizacao.php#topo>>.  
<<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-02>>.  
<[www.Portalpbh.pbh.gov.br](http://www.Portalpbh.pbh.gov.br)>  
<<http://www.vmcinebrasil.com.br/cine/seculo20.php>>.  
<<http://bhnostalgia.blogspot.com/>>.  
<<http://www.youtube.com.br>>.