

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PAMPA

LUÍS BORGES DOS SANTOS JÚNIOR

**CONSERVATÓRIO MUNICIPAL DE MÚSICA DE BAGÉ/RS (1927-1937):
O REPERTÓRIO MUSICAL**

**Bagé
2021**

LUÍS BORGES DOS SANTOS JÚNIOR

**CONSERVATÓRIO MUNICIPAL DE MÚSICA DE BAGÉ/RS (1927-1937):
O REPERTÓRIO MUSICAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ensino da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ensino.

Orientador: Alessandro Carvalho Bica

**Bagé
2021**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a) através do Módulo de Biblioteca do
Sistema GURI (Gestão Unificada de Recursos Institucionais) .

J95c Júnior, Luís Borges dos Santos
Conservatório Municipal de Música de Bagé/RS (1927-1937): o
repertório musical / Luís Borges dos Santos Júnior.
137 p.

Dissertação(Mestrado)-- Universidade Federal do Pampa,
MESTRADO EM ENSINO, 2021.
"Orientação: Alessandro Carvalho Bica".

1. Nacionalismo. 2. Conservatórios. 3. IMBA. 4. Ensino de
música. I. Título.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
Universidade Federal do Pampa

LUÍS BORGES DOS SANTOS JUNIOR

CONSERVATÓRIO MUNICIPAL DE MÚSICA DE BAGÉ/RS(1927-1937): O REPORTÓRIO MUSICAL

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado Acadêmico em Ensino da Universidade Federal do Pampa, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Ensino.

Dissertação defendida e aprovada em 29 de abril de 2021.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Alessandro Carvalho Bica

Orientador

UNIPAMPA

Prof. Dr. Rafael Rodrigues da Silva

UNIPAMPA

Prof. Dr. Eduardo Arriada

UFPEL

Prof. Dr. Fábio Vergara

UFPEL

Prof. Dra Claudete da Silva Lima Martins

UNIPAMPA



Assinado eletronicamente por **ALESSANDRO CARVALHO BICA, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 29/04/2021, às 12:04, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **CLAUDETE DA SILVA LIMA MARTINS, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 29/04/2021, às 17:43, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



Assinado eletronicamente por **RAFAEL RODRIGUES DA SILVA, PROFESSOR DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 29/04/2021, às 19:21, conforme horário oficial de Brasília, de acordo com as normativas legais aplicáveis.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.unipampa.edu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0513878** e o código CRC **BE6AED75**.

AGRADECIMENTOS

Esta parte do trabalho é difícil de ser completa, abrangente e que consiga incluir todas as pessoas que participaram de alguma forma, por isso, peço desculpas se deixei de lembrar de alguém, e é certo que isso deve ter ocorrido. Foram 4 anos de trabalho na pesquisa, iniciando esse processo antes de entrar no mestrado através de um projeto de extensão da Unipampa.

Primeiramente ao meu orientador Dr. Alessandro Carvalho Bica e a banca formada pelo Dr. Eduardo Arriada, Dr. Fábio Vergara Cerqueira e Dr. Rafael Rodrigues da Silva. Que estiveram muito presentes neste trabalho desde a qualificação.

Ao Arquivo Municipal de Bagé, em especial a Cláudio Lemieszek, Rosane Aparecida de Andrade, Élide Hernandes Garcia e toda a equipe da instituição pelo convívio durante esses 4 anos proporcionados pelo projeto de extensão Arquivo IMBA, da Unipampa.

Ao Museu Dom Diogo de Souza pela atenção, gentileza e disponibilidade de acesso ao acervo.

Aos ex-diretores da Unipampa Dr. Cláudio Sonaglio Albano e Dr. Elenilson Freitas Alves, por toda disponibilidade e apoio junto ao Arquivo Municipal.

Ao Programa de Pós-Graduação, Mestrado Acadêmico em Ensino (PPGMAE), pelos ensinamentos adquiridos.

A todos colegas de mestrado, por toda parceria, em especial a Tobias, por colaboração na dissertação.

Aos colegas do curso de Licenciatura em Música da Unipampa e alunos, a Tiago Ribas e em especial ao professor Dr. Rafael R. da Silva por inestimável colaboração com este trabalho.

Ao Instituto Municipal de Belas Artes (IMBA) e todos professores, alunos e comunidade que fizeram parte desses 100 anos de ensino de música, desenvolvimento e divulgação da cultura.

Encerro em agradecimento ao Universo, familiares, amigos, músicos e todos que tiveram alguma participação, próxima ou distante.

RESUMO

A presente pesquisa teve como objetivo compreender como se deu a influência da política nacionalista e as tendências musicais na escolha do repertório do Conservatório (IMBA) entre 1927 e 1937. A metodologia aplicada foi a da pesquisa documental de documentos escritos, com abordagem qualitativa. O referencial teórico utilizado para compreender o conceito de nacionalismo musical no Brasil baseou-se nos trabalhos de Travassos (2003) e Pereira (2007, 2013), também serviu de referência metodológica e teórica a pesquisa de Nogueira (2003). O trabalho da coleta de dados sobre o IMBA deu-se no acervo do Arquivo Municipal de Bagé. Os dados levantados foram do repertório contido nos programas de Concertos, Audições, Hora da Arte e Recitais. Os resultados apontam para o predomínio do repertório francês, uma tendência nacional, seguida de alemães, brasileiros e italianos. A questão política está presente desde sua criação e municipalização. A política nacionalista aparece no repertório do IMBA com os compositores brasileiros de ideal nacionalista, na maioria, como Villa-Lobos, Nepomuceno e Barrozo Netto. A grande parte do repertório interpretado no conservatório era referente ao romantismo. O IMBA esteve sempre atualizado com o repertório que era tocado nos grandes centros.

Palavras chave: Nacionalismo. Conservatórios. IMBA. Ensino de música.

ABSTRACT

This research aimed to understand how the influence of nationalist politics and musical trends took place in the choice of Conservatory (IMBA) repertoire between 1927 and 1937. The applied methodology was of desk research of written documents, with a qualitative approach. The theoretical framework used to understand the concept of musical nationalism in Brazil was based on the works of Travassos (2003) and Pereira (2007, 2013), the work of Nogueira (2003) was also used as a methodological and theoretical framework. The work of data collection on IMBA took place in the archive of the Bagé Municipal Archive. The data collected were from the repertoire contained in the programs of Concerts, Auditions, Hora da Arte, and Recitals. The results point to the predominance of the French repertoire, a national trend, followed by the German, Brazilian and Italian repertoires. The political issue has been present since its creation and municipalization. Nationalist politics appears in the IMBA repertoire, with Brazilian composers with a nationalist ideal in their majority, such as Villa-Lobos, Nepomuceno and Barrozo Netto. The great part of the repertoire interpreted in the conservatory was related to romanticism. The IMBA conservatory was always up to date with the repertoire that was played in major centers.

Keywords: Nationalism. Conservatories. IMBA. Music Teaching.

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 01 – Nacionalidades mais expressivas (1927-1937)	75
Gráfico 02 – As 4 principais participações (1927-1937)	76

LISTA DE MAPAS

Mapa 01 – Mapa do Rio Grande do Sul - 1880	22
--	----

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Carmen Miranda em publicidade da loja Casa Lyra.....	32
Figura 02 – Anúncio da Escola Musical de Bagé	55
Figura 03 – Fachada da Sociedade Espanhola	62

LISTA DE TABELAS

Tabela 01 - Relação de Matrículas (1927-1933)	58
Tabela 02 – Número de interpretações por ano	68
Tabela 03 – Diplomadas no IMBA (1933-1937)	72
Tabela 04 – Classificação cronológica dos compositores	74
Tabela 05 – Compositor e total de interpretações (1927-1937)	78
Tabela 06 – Compositores brasileiros e interpretações (1927-1937)	78
Tabela 07- Participação brasileira (1927-1937)	81

LISTA DE QUADROS

Quadro 01- Dados dos cursos do IMBA (1927-1937)	59
Quadro 02 – Quantidade de programas do Conservatório (1927-1937)	68
Quadro 03 – Compositor mais interpretado por ano (1927-1937).....	78
Quadro 04 – Principais compositores brasileiros mais interpretados	81

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

n. – número

p. – página

f. – folha

v. – volume

org. – organizador

CMMB – Conservatório Municipal de Música de Bagé

IBA – Instituto de Belas Artes

ILBA – Instituto Livre de Belas Artes

IMBA – Instituto Municipal de Belas Artes

IMMuB – Instituto Memória Musical Brasileira

PRL – Partido Republicano Liberal

PRR – Partido Republicano Rio-grandense

RS – Rio Grande do Sul

UFPEl – Universidade Federal de Pelotas

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UNIPAMPA – Universidade Federal do Pampa

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	17
2. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E SOCIAL	20
2.1 História do Rio Grande do Sul	20
2.1.1 A Colonização	20
2.1.2 A República e o Rio Grande do Sul	22
2.2 História de Bagé	25
2.2.1 Breve histórico	25
2.2.2 Educação e política em Bagé	26
2.2.3 Aspectos culturais e sociais	28
2.2.4 Tempos modernos em Bagé (1927-1937)	30
2.2.5 A música de concerto e as Instituições Musicais de Bagé	33
2.3 Notas sobre a história da música de concerto no Rio Grande do Sul	35
2.3.1 Projeto de cultura na região sul	37
3. REVISÃO DE LITERATURA	40
3.1 Conservatórios de Música	40
3.2 Nacionalismo e música no Brasil	42
4. METODOLOGIA	48
4.1 Contextualização	48
4.2 Referencial teórico metodológico	49
4.3 Coleta e tratamento dos dados	51
4.4 Análise e interpretação dos dados	54
5. RESULTADOS	55
5.1 Um panorama do IMBA	55
5.2 As apresentações públicas das alunas do IMBA	60
5.3 Aspectos gerais dos programas dos eventos	67
5.4 O repertório do Conservatório	72
5.5 Discussão	82
5.5.1 O repertório nos conservatórios bageenses e gaúchos	82
5.5.2 O repertório nos conservatórios brasileiros	84
5.5.3 Métodos de ensino	86
5.5.4 Influências de outras nacionalidades	86
5.5.5 O nacionalismo musical do IMBA	89

5.5.6 Rita Vasconcellos e a modernidade no IMBA	92
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	99
ANEXOS	109
ANEXO A – Regulamento do Conservatorio Municipal de Musica (1929)	109
ANEXO B – Regulamento do Instituto Municipal de Belas Artes (1937)	119
ANEXO C – Discurso do Paranimpho de Piano e Violino.....	132
ANEXO D – Capa do Programa da 2ª audição	134
ANEXO E – Repertório da 2ª audição	134
ANEXO F – A musica na vida moderna	135

1. INTRODUÇÃO

O objeto de investigação deste trabalho é o repertório musical das práticas de ensino de música promovidos pelo Conservatório Municipal de Música de Bagé no período entre 1927 e 1937.

O Instituto Municipal de Belas Artes – Prof.^a Rita Jobim Vasconcellos (IMBA) nasceu do projeto de interiorização da cultura artística, desenvolvido pelo Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul, no ano de 1921 (CALDAS, 1992; NOGUEIRA; GOLDBERG, 2011; SILVA, 2019). À época, o IMBA iniciou como uma instituição particular denominada Escola Musical de Bagé e se dedicou principalmente a oferecer cursos de piano, solfejo e teoria musical às jovens meninas da cidade e da região.

No decorrer da década de 20 ocorreram mudanças: foi municipalizado em 1927, momento em que houve ampliação da oferta para além dos cursos já disponibilizados, incluindo, dessa vez, os cursos de canto e violino. Passou então a ser denominado Conservatório Municipal de Música e segue assim até o ano de 1937, quando amplia sua estrutura e passa a categoria de instituto. A mudança que ocorre começa a contemplar o Conservatório de Música (teoria, composição, música vocal e instrumental), a Escola de Artes (desenho e pintura) e o Curso de Cultura Física (ginástica corretiva, rítmica e bailados clássicos). É a partir dessas mudanças que é denominado Instituto Municipal de Belas Artes de Bagé. Esse complemento só foi incorporado ao nome da instituição no ano da morte de Rita Jobim Vasconcellos, que dirigiu a instituição desde 1926 até sua morte em 1964, quando o seu nome passa a incorporar o nome da instituição em sua homenagem.

Prestes a completar 100 anos de atividade, o IMBA vem sendo tomado como objeto de pesquisas de forma mais sistemática e com maior frequência no campo acadêmico a partir da década de 2010, quando diversos trabalhos contribuíram para a compreensão dos aspectos sócio-políticos (BICA, 2013; SILVA, 2019), institucionais (HUBER, 2013; HERBSTRITH, 2015) e curriculares (SILVA, 2019; HUBER, 2013; HERBSTRITH, 2013; RODRIGUES, 2016) no âmbito dos diferentes cursos que a instituição ofereceu em sua história.

As teses de Bica (2013) e Silva (2019) definem como recorte temporal o período da Primeira República, analisando o modo pelo qual o positivismo castilhista contribuiu para definir um modelo de nação e o modo como esse modelo se

manifesta nos projetos educacionais e educativo-musicais em Bagé. Bica (2013) aponta que os recursos destinados à educação municipal na gestão do intendente Carlos Calcanti Mangabeira (1925 – 1929) cresceram consideravelmente, bem como as iniciativas de criação de espaços e instituições educacionais. Para Bica, tais iniciativas são indícios da hegemonia do nacionalismo positivista republicano do Partido Republicano Rio-Grandense (PRR, daqui em diante).

A análise de Silva (2019) sobre o repertório executado no IMBA entre 1921 e 1927, mostra a predominância de compositores alemães, brasileiros e franceses desde seu início. Para o autor, essa predominância pode ser vista como indício de um nacionalismo modernista já apontado por outros autores em pesquisas sobre o mesmo período (PEREIRA, 2007; LUCAS, 2005).

Ambas correntes nacionalistas se fizeram presentes nas políticas de educação musical em conservatórios apoiadas pelo PRR, o que sugere um complexo cenário no qual as posições políticas eram demarcadas não só através de discurso e monumentos, mas também através dos conteúdos ensinados e sobretudo do repertório que a instituição ajudava a propagar. Para contribuir com novos conhecimentos sobre o IMBA, a proposta da pesquisa visa conhecer o repertório ensinado, identificar os compositores e suas nacionalidades. Através desse levantamento dos dados, busca-se entender de que forma o pensamento nacionalista, característico desse período, produziu efeitos sobre as práticas de ensino de música no IMBA. Para tornar possível este trabalho sobre essa instituição centenária, foi estabelecida a temporalidade entre o momento em que ocorre a municipalização do IMBA, em 1927, e quando passa a categoria de Instituto, no ano de 1937. Outro fator que contribuiu para a escolha do ano de 1927 como início da temporalidade é o fato de que a pesquisa de Silva (2019) abordou a mesma instituição no período entre 1921 e 1927. Assim, é possível dar sequência ao levantamento de dados já realizado pelo autor (ainda que não seja o mesmo objetivo de pesquisa) de forma a proporcionar uma visão ampliada das primeiras décadas de trajetória do IMBA.

Apesar desta pesquisa abordar o período em que foi municipalizado e denominado Conservatório de Música (1927-1937), a comunidade não faz diferenciação das fases da Instituição descritas anteriormente e vê toda sua história como uma só. Por esse motivo, adotaremos a denominação de Instituto Municipal de Belas Artes, IMBA de agora em diante.

Dessa forma, tendo em conta a relevância do que foi exposto sobre o IMBA, definimos como questão de pesquisa: como se deu a influência da política nacionalista e das tendências musicais na escolha do repertório do IMBA entre 1927 e 1937?

O objetivo geral estabelecido para esta pesquisa é compreender como se deu a influência da política nacionalista e das tendências musicais na escolha do repertório do IMBA entre 1927 e 1937.

Os objetivos específicos que consideramos importantes para alcançar o objetivo geral são:

- a. Identificar os modos pelos quais a literatura acadêmica aborda os conservatórios e nacionalismo na música da primeira metade do século XX.
- b. Compreender a posição da música produzida por compositores brasileiros no repertório mobilizado pelo IMBA de 1927 a 1937.

Justifica-se a presente pesquisa pela contribuição com novos conhecimentos que possam ser trazidos acerca do repertório executado pelo IMBA, uma área recente de pesquisas. Ainda, pela importância da instituição no ensino de música na cidade e, também, para a cultura da sociedade local.

Esta pesquisa em seu primeiro capítulo contextualiza o aspecto histórico a nível estadual e local, a situação da economia, da política e da cultura que envolvem o ambiente em que ocorre o período investigado.

No segundo capítulo, buscamos trazer os conceitos de conservatório, de repertório e de nacionalismo para uma melhor compreensão do objeto de pesquisa.

No capítulo número três, é exposta a revisão de literatura sobre os mesmos três conceitos, além das pesquisas sobre o IMBA.

O referencial teórico-metodológico que adotamos está exposto no capítulo quatro. Nele, apresentamos os autores que nos deram suporte e as etapas que foram realizadas de coleta de dados, tratamento, análise e interpretação.

No quinto capítulo apresentamos os resultados da pesquisa, em que se descreve o programa musical e se expõem os resultados dos dados que trazem as nacionalidades mais executadas, os compositores estrangeiros e nacionais, com análise e interpretação. Realizamos a discussão dos resultados, trazendo possibilidades de leituras, questionamentos e hipóteses, e finalizamos no sexto capítulo com as considerações finais, nas quais destacamos o alcance da pesquisa, as limitações encontradas e as possíveis continuidades.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E SOCIAL

2.1 - HISTÓRIA DO RIO GRANDE DO SUL

2.1.1 - A Colonização

O estado do Rio Grande do Sul teve uma colonização e integração tardia com relação ao resto do país, sendo descoberto no início do século XVI. A entrada de jesuítas portugueses no estado aconteceu depois do ano 1605, estes permaneceram no sul por pouco tempo. Entretanto, os jesuítas espanhóis também buscaram as terras sulinas, fazendo-se presentes no estado, fixando-se e dedicando-se à agricultura e a criação de gado, utilizando mão de obra indígena. Os paulistas investiram contra eles na busca dessa mão de obra ocorrendo a fuga dos jesuítas para o Uruguai, nessa situação, eles levaram uma parte dos índios com eles. Quando foram para fora do estado deixaram o gado solto, esse gado se reproduziu e deu origem a uma grande reserva denominada Vacaria Del Mar, posteriormente explorada para comércio do couro.

Com interesses estratégicos e econômicos, os portugueses se estabeleceram no Prata no ano de 1680, em Colônia de Sacramento, onde, em função dos combates, essas terras eram tomadas ora por espanhóis, ora por portugueses. Na segunda metade do século XVII os padres jesuítas espanhóis fundaram os Sete Povos das Missões, que se tornaram importantes centros econômicos e continuaram sua expansão para o sul no século seguinte.

Em 1750 é acertado o Tratado de Madrid entre portugueses e espanhóis, um de outros tantos tratados entre esses dois povos, que asseguraria os territórios ocupados por portugueses a partir de 1730. Com a vinda de açorianos para o estado, o cultivo de trigo incrementou a economia, sendo exportado junto com o charque para o mercado interno, aumentando o poder aquisitivo da população local. Nesse mesmo período aconteceu a expansão das sesmarias e dos fortes militares. Um dos fatos importantes foi a Guerra Guaranítica (1754-1756), quando portugueses e espanhóis se uniram contra os índios das missões, outro fato foi que no ano de 1760, a região sul foi elevada a Capitania do Rio Grande de São Pedro, tendo Rio Grande como sede (PESAVENTO, 2014).

Em razão das invasões espanholas no estado e enfrentamentos, ocorreu aumento da força militar no estado. Em 1777 é acertado o Tratado de Santo Ildefonso e é criada uma zona neutra denominada Campos Neutrais, com uma área que abrangia toda região das lagoas Mirim e Mangueira.

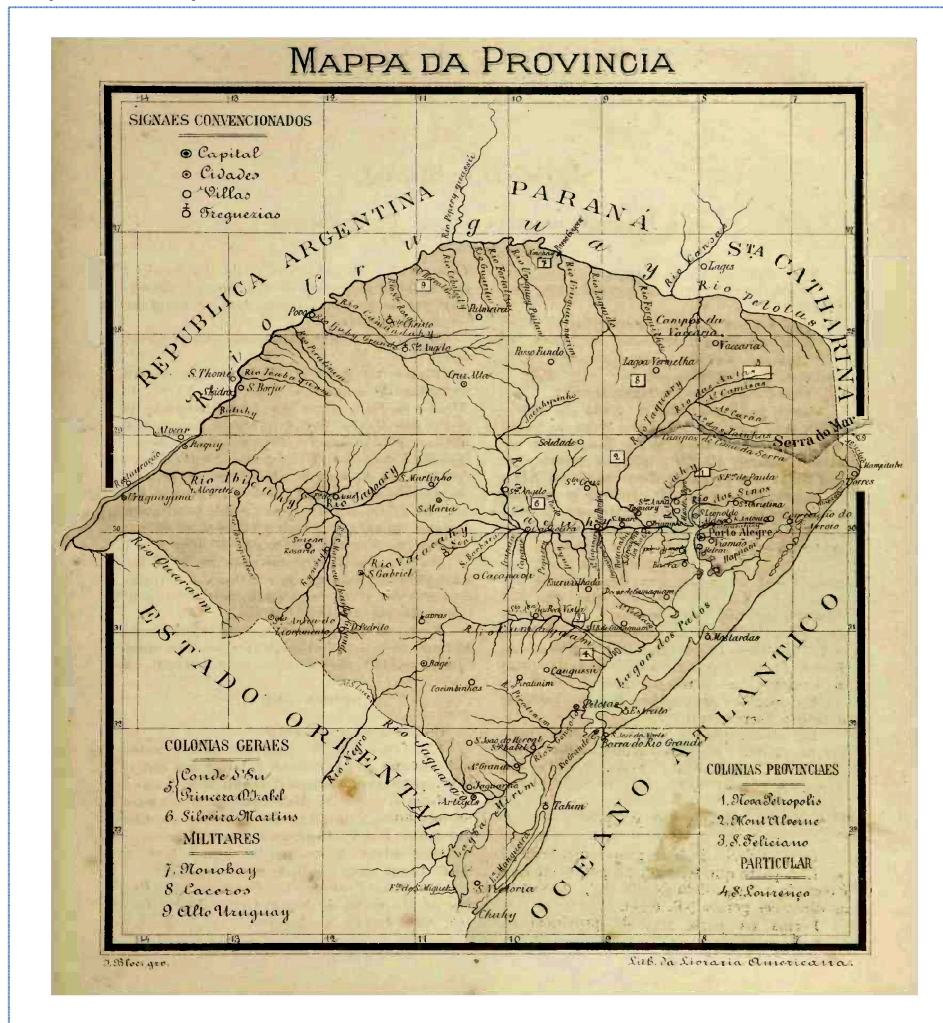
Em 1808, com a vinda de D. João VI para o Brasil, o RS recebe mais atenção do governo imperial visando expandir a presença portuguesa e consolidar o domínio no sul. A Banda Oriental é invadida e o território conquistado anexado, sendo denominando de Província Cisplatina, em 1820 (PESAVENTO, 2014).

Com o enriquecimento dos estancieiros e pecuaristas tendo base no charque, e considerando seus interesses políticos e administrativos, essa elite da região começa a ficar insatisfeita com a exploração econômica em relação ao governo central Imperial, dominado por paulistas e mineiros, o que vai desencadear a Revolução Farroupilha (1835-1845), na tentativa de independência da Província de São Pedro.

A Província recebe a imigração alemã (1824) e italiana (1875) para povoamento e colonização, o que trouxe benefícios na produção de alimentos e na comercialização, que até então estava centrada no eixo Pelotas e Rio Grande. Bica (2013, p. 50) elucida que eles ganharam “força política e econômica [...] com suas produções baseadas na pequena propriedade rural, na policultura e no capital comercial”.

Ribeiro (1880) nos traz informações sobre a Província, indicando, com dados elaborados à época, que o Rio Grande do Sul contava com população estimada em 640 mil habitantes, dos quais 60 mil eram escravos e os índios não faziam parte dessa contagem. O bispado havia sido criado em 1817, tendo Feliciano Rodrigues Prates como primeiro bispo. A indústria ainda estava bastante limitada, apesar disso, fabricavam chapéus, charutos, cerveja, vinagre, óleos, carruagens, curtumes, fundições de ferro, livros, etc. As plantas cultivadas eram “feijão, milho, mandioca, arroz, cana de açúcar, algodoeiro, araruta, trigo, centeio, aveia, cevada, linhaça, batata, linho, legumes”. Exportava “fumo, feijão, farinha, milho, aguardente, vinho, erva mate, madeiras, couro de animais muares” (RIBEIRO, 1880, p. 35-36).

Mapa 01: Mapa do Rio Grande do Sul - 1880



Fonte: Ribeiro (1880, p. 13)

Durante o Segundo Reinado os primeiros partidos que se organizaram foram o Conservador e o Liberal, este considerado a maior força política. Em 1882, surgiu o Partido Republicano Rio-grandense (PRR), formado por liberais e fazendeiros contrários à monarquia. Após a Proclamação da República, em 1889, houve um grande desenvolvimento comercial e industrial na década de 1890, baseada na produção de cerveja, calçados, vinho, conservas, têxteis e banha. Nessa transição entre os séculos XIX e XX, a força do trabalho escravo foi substituída pelo serviço assalariado, surgiam novas camadas sociais (KÜHN, 2002).

2.1.2 - A República e o Rio Grande do Sul

O Partido Republicano Rio-grandense assumiu o poder em 1889 tendo sua

base nos pecuaristas do litoral e da serra e em parte da classe urbana, adotou o positivismo como ideologia e adaptou aos seus interesses. Era um governo autoritário e centralizador, apoiado por parte da elite, direcionado com uma concepção positivista que buscava um progresso econômico capitalista, porém, sem provocar alterações sociais. Seu representante no poder foi Júlio de Castilhos, o qual “foi praticamente o único autor da Constituição Estadual de 14 de julho de 1891” (PESAVENTO, 2014, p. 76).

Bica (2013) esclarece que o processo de modernização se constituiu na expressão da modernidade republicana, o que veio a ser o projeto político adotado pelo PRR. Com isso, o governo do estado buscou organizar e introduzir as reformas para o desenvolvimento econômico visando diversificar a economia e ter o controle econômico no Rio Grande do Sul. Uma das preocupações iniciais do PRR foi proceder com ação visando a modificação da estrutura tributária.

No ano de 1891, foi criado o Partido Republicano Federal, formado por dissidentes que, nesse mesmo ano, depuseram Castilhos e anularam a Constituição. Com o auxílio dos militares, o PRR e Castilhos voltariam ao poder em 1892.

A oposição, no plano local foi integrada por pessoas importantes da campanha, se reorganizava tendo como líder a figura de Gaspar Silveira Martins, constituindo o Partido Liberal Brasileiro em Bagé e culminando com a deflagração da Revolução Federalista (1893-1895). Com os federalistas depondo as armas, o resultado trouxe a consolidação no poder do partido republicano com Júlio de Castilhos, tendo continuidade depois com Borges de Medeiros (1898-1908 e 1913-1928). Bica (2013) evidencia que nesse período ocorreram muitas mudanças em relação

[...] a evolução econômica das relações de comércio no Rio Grande do Sul, no período de 1889-1930, foi à expressão do desenvolvimento e das modificações da economia regional. O processo de incremento da pecuária-charqueada-frigorífico e da lavoura colonial foi fundado com características exclusivas em relação às demais regiões do Brasil, que configuraram a formação de uma diversificação social e econômica na economia do Rio Grande do Sul. (BICA, 2015, p. 53).

Portanto, estes resultados alcançados vieram do projeto do governo PRR com o desenvolvimento econômico e mudanças no âmbito social. A década de 1920 se caracterizou pela intensificação do processo de integração da economia regional com a das outras áreas do país e com o comércio internacional. Ainda, no que diz respeito ao aspecto político, Silva (2019, p. 94) aponta que “essa hegemonia é

construída e sustentada por um trato muito duro com a oposição política e pelas eleições fraudulentas [...]”. O estado estava dividido entre duas forças políticas, e ambas comandadas pelas classes dominantes. Entre outros acontecimentos que ocorriam no estado, citamos a inauguração de frigoríficos, organização dos operários em sindicatos e ocorrência de greves.

Na crise dos anos 20, a oposição, insatisfeita com os rumos que o governo federal e estadual estavam tomando, formou a Aliança Libertadora junto com republicanos dissidentes. Após alegar fraudes nas eleições estaduais de 1922, a oposição decide partir para o confronto na Revolução de 1923, posteriormente foi alcançado um acordo entre as partes no mesmo ano, e acertado o Pacto de Pedras Altas.

Contrapondo a crise na pecuária instalada em 1926, o arroz passou a assumir maior importância na economia e os produtores começaram a se organizar em sindicatos. Com essas situações ocorrendo, surgia a Federação das Associações Rurais do Rio Grande do Sul (FARSUL) que foi mais uma das mudanças trazidas pela modernização realizada no início dos anos XX (PESAVENTO, 2014).

Com fim do governo de Borges de Medeiros, em 1928, Getúlio Vargas teve ascensão ao governo estadual. O novo governo de Vargas conseguiu fazer uma unificação política no estado e formaram a Frente Única Rio-Grandense. Com a crise nacional de 1929, as forças políticas do estado se uniram com as de Minas Gerais e da Paraíba formando a Aliança Liberal, contrária ao governo central monopolizado pelos paulistas. Com alegação de fraude nas eleições, Washington Luís foi deposto com a Revolução de 1930, Vargas (PRR) assumia o Governo Provisório e para o estado foi designado Flores da Cunha como interventor federal.

Houve uma tentativa desse governo central de realizar uma integração das economias regionais e diversificar a produção. No estado, Flores da Cunha incentivou a agropecuária com empréstimos e maior apoio para a indústria de matéria prima local. Parte da oligarquia gaúcha, insatisfeita com os rumos determinados pelo governo central, se uniu com os paulistas na Revolução Constitucionalista de 1932, saindo o Governo Provisório de Vargas vitorioso e conseguindo uma pacificação da conjuntura. Com essa situação resolvida, Flores da Cunha organiza, então, o Partido Republicano Liberal (PRL), servindo de apoio para Getúlio Vargas e visando uma reforma econômica no Rio Grande do Sul para alcançar uma melhor integração ao mercado nacional (KÜHN, 2002).

Em 1934, com o fim do governo provisório, é elaborada uma nova constituição, Flores da Cunha passa de interventor para governador. No ano seguinte, buscou uma aproximação com a Frente Única, oposição formada pelos partidos PRR e PL. Essa ação foi concretizada, porém era reprovada por Getúlio Vargas e esses atritos trouxeram um enfraquecimento do governador, o que resulta na sua renúncia em 1937.

No aspecto econômico, o período entre 1930 e 1937 se manteve baseado na agropecuária. Segundo Pesavento (2014), o charque era o principal produto exportado, mas prosperavam também a cultura do arroz, do trigo, do milho, da cebola e das frutas de sobremesa. No setor da indústria, as ações estavam voltadas para a produção do vinho, da banha, da farinha de trigo, da conserva de frutas, dos óleos vegetais e dos produtos têxteis, estes últimos já encontravam-se organizados no Centro da Indústria Fabril do Rio Grande do Sul. Contribuíram nesse percurso para a modernização o incentivo para a criação de sindicatos, as relações entre empregadores e operários e as cooperativas.

A renúncia de Flores da Cunha já era o resultado das mudanças que estavam ocorrendo politicamente no país. A ditadura estava sendo implantada, com isso, no ano de 1937 surgia o Estado Novo.

2.2 HISTÓRIA DE BAGÉ

2.2.1 Breve histórico

O município de Bagé está situado na região da campanha, fronteira com o Uruguai. Surgiu como resultado das políticas de ocupação e povoamento do território sulino pelos portugueses. O ano de 1811 é considerado como a data de fundação da cidade, que começou com um acampamento militar em um local de muitas disputas territoriais entre portugueses e espanhóis. Apesar de passar por vários conflitos armados, consolidou seu rápido desenvolvimento baseado na pecuária e na exploração do charque, e em um breve espaço de tempo passou da categoria de vila, em 1846, para a categoria de cidade, em 1859 (LEMIESZEK, 1997).

A região da campanha, formada por grandes propriedades de terras, favorecia a prosperidade da cidade, que além da produção da pecuária e do charque, também incluía o comércio, marcada pela forte presença da religiosidade, a estrutura administrativa e as atividades culturais. Essas características da cidade, de desenvolvimento e de modernização, são fatores que demonstram a importância que Bagé teve no estado, ficando entre as principais. A esse respeito, Bica (2013, p. 55) esclarece que “a indústria pecuária localizada na Campanha gaúcha teve no período da República Velha um status econômico relevante nas relações do mercado interno, como também no enriquecimento da cidade de Bagé”. Não só na economia a cidade teve uma resposta positiva de desenvolvimento, mas em outras áreas como a educação, na formação do cidadão com a participação ativa da política republicana na região e no estado.

2.2.2 Educação e política em Bagé

A política em Bagé esteve envolta em disputas bastante violentas desde sua formação e ao longo do século XIX. No decorrer da segunda metade desse século, ocorre uma ruptura entre as elites oriundas de um alinhamento republicano que estavam no Partido Liberal, resultando dessa polarização, o surgimento do PRR e o Partido Federalista, fundado em Bagé. Esse quadro político de disputa vai ocasionar a Revolução Federalista (1893-1895), motivada pelas mudanças que ocorreram em 1889, contra o governo estadual do PRR e que afetaria particularmente a cidade. Essas duas forças é que vão compor basicamente o cenário político municipal dessa época e parte do século XX.

Segundo Bica (2013), todos os governantes municipais desde 1893 até 1930 estavam ligados ao PRR. Após um pequeno espaço de tempo (de dezembro de 1929 a março de 1930) com um governo provisório na cidade, houve nova eleição. Em 1931, o então prefeito eleito Juvêncio Maximiliano Lemos, envia Relatório Municipal ao interventor federal no estado, Flores da Cunha, onde detalha que a Revolução de Outubro de 1930 foi vitoriosa em Bagé (PREFEITURA MUNICIPAL DE BAGÉ, 1931).

De todos os governantes municipais inseridos no período de 1893 até o ano de 1937, três tem importância histórica fundamental na constituição do IMBA que são Tupy Silveira (1914-1925), Carlos Cavalcanti Mangabeira (1925-1929) e Luiz

Mércio Teixeira (1935-1942). Eles serão relacionados mais adiante quando abordaremos o tema alusivo à história do IMBA.

A história da educação em Bagé principiou rapidamente, antes mesmo de ser categorizada como vila. De acordo com Taborda (2005, p. 281), em 1833 já havia escola e em 1845 funcionaram a Escola de Primeiras Letras para meninos e a Escola de Primeiras Letras para meninas. Conforme Lemieszek (2000), a oferta de letramento foi ampliada sendo que

Entre as primeiras escolas particulares que atingiram grande projeção estão os Colégios São Sebastião e o Colégio Ateneo, ambos fundados em 1861, que abriram caminho e foram exemplo para outros tantos que se seguiram como o Colégio Perseverança, Colégio Fróes, Colégio Gafrée, Lyceu Bageense, Instituto Rodrigues, Colégio Esperança, Escola Fraternidade, Colégio Júlio Melo, Colégio Bageense, Colégio Dupont, Colégio Minerva, Colégio Azambuja Netto, entre outros. (LEMIESZEK, 200, p. 108).

Muitas mudanças vão surgir a partir de 1889 com os governos do estado e município conduzidos por políticos do PRR, inseridas no projeto de modernização republicano baseado no positivismo. Essas alterações na sociedade foram mais sentidas nas primeiras décadas do século XX, na educação, em Bagé. Bica (2013) compreende que esse projeto republicano buscava a formação de uma população letrada e como parte dos interesses sociais, era necessário dispor de maior oferta de espaços educativos.

Nessa perspectiva, surgiram no processo de expansão educacional os colégios estaduais, municipais e da iniciativa privada, como o Collegio Perseverança (secundario), o Gymnasio Nossa Senhora Auxiliadora (masculino) e o Colégio Espírito Santo (feminino), estes dois eram ligados à Igreja. Dados dos relatórios da Intendência Municipal de 1914 e de 1922 mostram um número de 15 e de 31 escolas particulares, respectivamente, uma progressão expressiva de incremento na área da educação. O auge da expressão desse pensamento do positivismo republicano em Bagé, segundo Bica (2013), pode ser encontrado na administração de Carlos Cavalcanti Mangabeira (1925-1929), que estabeleceu o desenvolvimento educacional primário e secundário com a Organização Educacional de Ensino de Bagé. Além disso, municipalizou o Conservatório de Música, tratando de ofertar a instrução artística, e da instrução física, inovando com a construção da Praça de Desportos.

2.2.3 Aspectos culturais e sociais

Apesar da crise que assolava o Rio Grande do Sul no final do século XIX, o desenvolvimento econômico da cidade continuava apoiado especialmente no comércio do charque, mas também nos produtos agrícolas e industriais, continuando dessa forma no início do século XX.

Acompanhando as mudanças e a modernização da época, quase no fim do século XIX apareceu o trem, segue com o surgimento do telefone, da luz elétrica, do cinema, de times de futebol, das associações esportivas como a de ciclismo, de tiro, de esgrima, de patinação e de tênis, além da hidráulica, sociedades de proteção aos animais e sociedades assistenciais, todas as características de uma cidade em progresso.

Bagé também teve relevância nas relações internacionais, em vários momentos a cidade recebeu a visita de ministros e diplomatas estrangeiros tais como os ministros da França, do Chile, da Rússia, dos Estados Unidos da América, da Áustria-Hungria e do Uruguai, o qual já dispunha na cidade uma representação consular desde o ano de 1858.

Ainda, em relação ao convívio social e urbano, Lemieszek (2000) menciona que dos clubes sociais fundados na segunda metade do século XIX, os primeiros foram o Harmonia Bageense e o Soirée Bageense. Dos outros clubes que apareceram posteriormente, são incluídos entre os mais importantes o Clube Caixeiral, o Clube Comercial e o Clube Congresso Familiar. No século XX, a influência da música norte americana já se encontrava presente nas festas dos clubes com grupos de '*Jazz-Band*' tocando os novos ritmos que faziam sucesso na época.

A presença dos imigrantes estabelecidos em Bagé se manifesta na vida social urbana com a fundação da Sociedade Espanhola (a primeira do Brasil, em 1868), Sociedade Italiana (a primeira no RS, em 1871) e a Sociedade Beneficência Portuguesa (fundada em 1871). Entre o fim do século XIX e início do século XX, na literatura, o autor cita a Sociedade Literária Culto às Letras, a Associação Literária Bageense, o Grêmio Literário Mocidade Bageense entre as principais e como mais expressivas organizações literárias, havendo outros grupos existentes na época. Nas artes cênicas, Lemieszek (2000) faz menção de grupos, sociedades e grêmios entre os quais a Sociedade Teatral Thalia (1863), Sociedade Dramática João

Caetano (1898) o Grupo Particular Cômico-Dramático Bageense, a Sociedade Dramática Infantil Carlos Gomes, o Grupo Teatro 15 de Novembro e Sociedade Dramática Carlos Gomes.

O historiador Lemieszek (1997) afirma que:

Em 1850, já funcionavam, em Bagé, dois modestos teatros e, alguns anos mais tarde, em setembro de 1861, nascia o “Aurora”, o primeiro jornal da terra, dado altamente significativo, considerando-se o alto índice de analfabetismo da época. (LEMIESZEK, 1997, p. 66).

Ampliando a oferta de teatros, em 1872 ocorreu a construção do Theatro 28 de Setembro, ao que consta, de iniciativa de pessoas ligadas ao Partido Liberal. Na administração de Carlos Cavalcanti Mangabeira houve edital de licitação para a construção de um Teatro Municipal em 1927, sendo em 1929 o início das obras com o lançamento da pedra fundamental. Essas ações só se tornaram viáveis devido ao interesse de seus cidadãos pela cultura e pelo poder econômico.

A percepção da importância econômica e geográfica de Bagé por volta de 1880 pode ser observada na seguinte afirmação de Ribeiro:

É uma cidade de muita importância commercial, pois está situada próximo á fronteira do Estado Oriental do Uruguay, em frente ás vertentes do rio Negro, sobre a fralda da Cordilheira Sant’Anna. Sua população é calculada em 7.000 habitantes. Quase todas as estradas que do sul se dirigem a Pelotas passam por Bagé, que está em fácil communicação com Uruguayana, Sant’Anna do Livramento, D. Pedrito e Alegrete, pontos importantes da província, e com Serro Largo e Taquarembó, no Estado Oriental. (RIBEIRO, 1880, p. 40).

Por conseguinte, a cidade de Bagé exerceu uma influência econômica e estratégica regional. Nesse aspecto, a presença das charqueadas sobre esse panorama é a base do desenvolvimento da cidade, na virada do século, uma charqueada se sobressai em relação às demais. A Charqueada Santa Thereza, que foi um exemplo de modernização para a região, com a incorporação da educação e cultura junto ao processo produtivo. Fundada em 1897, possuía escola, banda musical, grupo de teatro, coreto, um teatro próprio, capela, entre outras demandas de uma pequena vila, e desenvolveu nos seus arredores um complexo urbano e industrial.

2.2.4 Tempos modernos em Bagé (1927-1937)

A imprensa local também representava a divisão política na cidade, o jornal 'O Dever' estava pelo lado dos republicanos, enquanto o 'Correio do Sul' representava o grupo dos federalistas.

Em pesquisa realizada no jornal Correio do Sul, visto que o jornal 'O Dever' só circulou até 1928, foi possível perceber melhor o cotidiano vivido nessa época. A modernização também alcançou a notícia com o uso de novas tecnologias. Nos anos de 1927, 1928 e 1929 havia um maior número de notícias regionais e nacionais e as internacionais em número bem inferior. Comparando depois com as reportagens de 1936 e 1937, foi possível identificar que as páginas do jornal são invadidas com notícias do mundo inteiro, ficando quase niveladas com as nacionais.

Essa pesquisa mostrou que a sociedade bajeense estava notavelmente atualizada em relação às informações que chegavam não só da Europa, mas também de outros locais como a Índia, a Mongólia, a Turquia, conflitos na África, etc. O exotismo da Índia parece que exercia um certo fascínio, algumas vezes foram publicadas reportagens sobre Ghandi, outras traziam a poesia de Rabindranath Tagore, ou sobre a filosofia de Krishnamurti e sobre alguns fatos, reis ou lendas.

A diversidade de assuntos também foi uma constatação sobre as mudanças ocorridas nesse período. Podemos mencionar que foram encontradas reportagens tais como: as tentativas de comunicação com Marte, uma operação para mudança de sexo em Praga, a longevidade das pessoas que vivem na Sibéria, sobre novas tecnologias e outras notícias diversas.

Encontramos muitas informações que puderam nos auxiliar a compreender qual era o pensamento desse meio mais instruído acerca de assuntos daquele momento no país ou no estrangeiro. Sobre o Modernismo no Brasil, ocorreram publicações tecendo críticas ao movimento e também contrárias as inovações na moda feminina. Um grande artigo sobre um diálogo entre um médico e um romancista francês foi publicado no jornal com o título: "A Alva Musa Modernista: Será a arte revolucionária inspirada nos sonhos delirantes da cocaína?" (CORREIO DO SUL, 1929, p. 7) Falando das mudanças propostas no pós-guerra com o movimento modernista e suas inovações.

Há outro artigo em que a autora, Nini Miranda, faz uma crítica declarando que "mesmo que os modernos, os "technicos do sentimento" queiram dar nova fôrma,

differentes expressões à música, tornando-a, como eles dizem, “música cerebral”, não conseguirão eliminar do sentimento humano a “melodia” [...] (CORREIO DO SUL, 1936, p. 5). Parece que existia um pensamento e preocupação de a música moderna, com a inovação composicional, ser uma arte sem expressão emocional, classificando-a como música fria. Na sequência do artigo, a autora demonstra uma identificação com o romantismo.

Desse modo, ao mesmo tempo em que teciam críticas ao modernismo, encontramos publicação de matéria divulgando uma obra do modernista Menotti Del Picchia - Elogio do “eu” (CORREIO DO SUL, 1936, p. 2). De certa maneira, a aceitação das mudanças nos hábitos pôde ser observada com o relato nas notícias sociais e culturais da constante presença de bandas de *jazz* em festas e bailes, e ainda, publicação de uma matéria explicando as origens do *Jazz*.

O pensamento sobre o nacionalismo e a sua manifestação também foi demonstrado, porém em circunstâncias por vezes não muito claras. Quando escreviam acerca de algum artista que tivesse viajado por outros países, faziam referência orgulhosa como ‘o nosso representante’, ‘o brasileiro’. Temos como exemplo, uma apresentação que a Companhia Nacional de Operetas Vicente Celestino iria executar anunciando “A Alma Brasileira”, no comentário do jornal declararam que se tratava “de uma peça que faz vibrar o coração brasileiro”. (CORREIO DO SUL, 1927, p. 4)

Outra evidência encontrada foi o comentário do jornal sobre uma carta de uma poetisa brasileira enviada a um jornal português:

UM IDIOMA BRASILEIRO AUTONOMO, DERIVADO DO PORTUGUEZ – Uma carta da poetisa Branca Gonta de Collaço – A poetisa Branca Gonta de Collaço dirigiu uma carta ao “Diario de Lisboa”, dizendo que a língua portuguesa se tornará autônoma no Brasil, criando-se, assim, um idioma brasileiro derivado do portuguez, com grammatica e dictionario próprios. Termina dizendo que a aspiração do sr. Monteiro Lobato, é prematura mas sensata. (CORREIO DO SUL, 1929, p.8).

Conforme pudemos observar, a necessidade de se desprender da tutela portuguesa para manifestar a brasilidade e o sentimento nacional. Nesse sentido, o sentimento de ser brasileiro é valorizado, a reprodução de um artigo sobre a renomada declamadora Margarida Lopes de Almeida, considerando-a como uma embaixatriz brasileira, levando a nossa cultura a outro país é mais uma manifestação do momento de afirmação e valorização da identidade nacional. Em outro artigo foi

tratado sobre a distinção entre raça e nacionalismo, fizeram analogia do nacionalismo brasileiro com outros países e povos como judeus, gregos, norte americanos, etc. Esse pensamento sobre o nacionalismo era motivo de reflexões e comparações.

Obtivemos muitos dados significativos em relação à propaganda veiculada no jornal para apreender a realidade desse período como o exemplo da loja 'A Predileta', informando sobre a venda de 33 pianos só em 1927. Duas lojas, Casa Lyra e Tabacaria Brasileira, publicaram anúncio de vendas de violões, cavaquinhos, violinos, violas e bateria, assim como partituras, letras de sambas, fox, marcha, valsas, etc., o que vem a indicar um forte mercado de música popular.

O violão era considerado um instrumento estigmatizado pela elite. Segundo Silva (2019, p. 133), o violão “[...] operava como um demarcador social [...]”, era visto com certo preconceito.

Figura 01 - Carmen Miranda em publicidade da loja Casa Lyra

Nova remessa de violões

CARMEN MIRANDA
(A BAMBÁ)

Toca em violão igual aos que
tem a CASA LYRA, á venda.

Da melhor fabrica da America do Sul
PREÇOS DE 20\$000 a 500\$000

CASA LYRA -- Praça Silveira Martins -- **BAGÉ**
N. 25197

Fonte: Correio do Sul (1936, p. 1)

Apesar disso, as mudanças que aconteciam na sociedade puderam ser percebidas com o fato anunciado no jornal, a neta Estella Ramos (declamação) do “grande tribuno” Silveira Martins e sua sobrinha Babá Ramos (canto e violão), realizaram um “recital de declamação e canto ao violão” (CORREIO DO SUL, 1928, p. 3).

Essas transformações que se apresentavam, também foram constatadas com um anúncio, no campo cultural, da presença de um representante da Indústria Artística Nacional na cidade, assinalando as pessoas com quem desejava conversar. Em outro, referente ao comércio de rádios, a loja indicava ter vendido 154 aparelhos e acrescentando o nome dos compradores, o que aponta para a rápida expansão do rádio.

2.2.5 A música de concerto e as Instituições Musicais de Bagé

Desde muito cedo, é manifestado o interesse da população pela música e cultura geral na cidade, que surgiu, inicialmente, nas apresentações da banda militar, na presença de grupos musicais de fora que transitavam na cidade e demais manifestações artísticas. Segundo Lemieszek (2000), Bagé, por volta da década de 1860, possuía um grande número de professores de música, com vários estrangeiros entre eles.

O envolvimento da sociedade local mostra que:

Não foram diferentes o apoio e o interesse obtidos para a fundação de uma Sociedade Musical, ao que parece ter sido a primeira, formalmente constituída em Bagé, que surgiu em 1º de julho de 1864, com a criação da Sociedade Filarmônica Bageense. (LEMIESZEK, 2000, p. 71).

A proposta da Sociedade Filarmônica Bageense era realizar apresentações mensais com três concertos, um concerto vocal, um instrumental e outro dramático, considerando um número bastante representativo de atividades. Em 1861, a atividade da Banda Militar junto da população era a retreta. Surgiriam ainda a Banda Musical Floresta Bageense, a Sociedade Protetora dos Artistas que foi criada em 1883, a Sociedade Musical União Artista em 1884 e com atividades pelo menos até 1937, a Sociedade Musical Filarmônica (1885). (LEMIESZEK, 2000).

O Conservatório Municipal de Música de Bagé (1904) foi o primeiro a surgir na cidade e no estado, por iniciativa de Enrique Calderón de La Barca, um espanhol que terminou vindo fixar residência na cidade. Possuía experiência de ter dirigido outro centro musical na cidade de Melo, no Uruguai. Esse Conservatório teve seu projeto colocado em prática rapidamente junto a intendência municipal e no dia cinco de abril de 1904 foi inaugurado. Assim surgia o Conservatório Municipal de Música

de Bagé, contava com o corpo docente composto pelo próprio Calderón de La Barca, por José A. Lopes Regina, outro espanhol, por Martin Borda y Pagola, uruguaio, e por Braulio Louzada. (SILVA, 2019).

Henrique G. Calderón de La Barca assumiu o cargo de diretor do Conservatório e em relação ao funcionamento, os cursos foram oferecidos de segunda a sábado e o próprio diretor atuava como professor de solfejo, piano e canto, o violino ficava a cargo do professor Bráulio Louzada; Martin Borba y Pagola lecionava violão, bandolim e o sopro; José Regina ensinava flauta e oboé. Foi realizado um concerto comemorativo do CMMB no mesmo mês de inauguração, com apresentação dos professores e orquestra. De acordo com Lemieszek (2000), fazia parte do projeto organizar uma orquestra municipal, embora tenha sido um feito de grande iniciativa e com rápida execução, o projeto do Conservatório Municipal de Música de Bagé teve curta duração, existiu até 1906.

O fim do CMMB não representou, no entanto, uma diminuição no interesse pela formação de conjuntos musicais. Segundo dados levantados por Lemieszek (2000), o número de bandas cresceu e novas orquestras foram formadas.

O ano de 1907 foi, particularmente, auspicioso, com o surgimento de novos grupos musicais. Em 03 de agosto estreou a orquestra do Clube Juventude Bageense, composta por 22 jovens. Em outubro, foi inaugurada com grande estardalhaço, na cidade, a Banda do Clube Caixeiral, resultante de um grande esforço da direção do clube [...]. Ainda no mês de dezembro de 1907, ocorreu a fundação de uma nova agremiação musical denominada Grêmio Musical e Literário, formado somente por jovens. (LEMIESZEK, 2000, p. 103).

No que cabe ao ensino, fora o que era designado na educação escolar formal em uma sociedade da época, as aulas aconteciam em caráter particular ou nas sedes de bandas, associações e sociedades musicais.

Bagé contou com ao menos três instituições educativas de música no início do século XX: o Conservatório Municipal de Música de Bagé (1904), o Instituto Musical Santa Cecília e o IMBA, cuja denominação no início era de Escola (em sua inauguração em 1921), passando por Conservatório (em 1927), até Instituto (em 1937), nomenclatura empregada até os dias de hoje.

Sobre o Instituto Musical Santa Cecília, outra instituição bajeense de ensino de música da época, pouco se sabe sobre como surgiu e quando. Tinha direção da

professora Jeny Pereira Niederauer que era diplomada pelo Instituto de Belas Artes de Porto Alegre. Mais informações foram obtidas através do seguinte artigo:

Instituto Musical S. Cecília – Conforme anuncio que publicamos em outra columna desta folha, está reaberta a matricula dos cursos de piano, violino, theoría, solfejo e historia da musica do Instituto Musical Santa Cecilia, desta cidade, dirigido pela eximia pianista e competente professora exma. sra. d. Jeny Niederauer, diplomada pelo Instituto de Bellas Artes do Rio Grande do Sul, hoje integrado na Universidade de Porto Alegre.

Continuum fazendo parte do corpo docente o conhecido violinista sr. Thomaz Ustarroz e a senhorita Cléo Cachapuz, diplomada pelo mesmo Instituto de Bellas Artes e actualmente lecciona piano, theoría, solfejo e historia da musica **no Collegio Espirito Santo, por indicação do governo do Estado.**

Escola que hoje honra não a nossa cidade, como o proprio Estado, pela segurança do ensino que ahi é ministrado, é de prever que terá o Instituto Musical Santa Cecilia por parte daquelles que desejam salientar-se tanto na execu- como nas letras da arte musical. [...] (CORREIO DO SUL, 1937, p. 4, *grifo* nosso)

Os cursos oferecidos contemplavam teoria, solfejo e história da música e de instrumentos somente piano e violino. Em página anterior a este artigo de esclarecimento, em que havia o anúncio sobre as matrículas, a diretora, após comunicar que foi diplomada no Instituto de Porto Alegre, inclui no anúncio: “único oficial no Estado” (CORREIO DO SUL, 1937, p. 3). Ao que parece, com esse anúncio e artigo de 1937, as relações de competição entre as duas instituições estavam declaradas (exatamente no período em que o Conservatório Municipal passa à categoria de Instituto).

Apareceram nas reportagens do jornal, matérias sobre audições e formatura de alunas dessa instituição. Também foram encontradas referências de algumas alunas formadas no Instituto que abriram filiais em outros municípios. Duas cidades que tinham escola com o mesmo nome do Instituto foram Uruguaiana e São Gabriel, porém, há possibilidades de se confirmar em outras cidades. A única que foi possível confirmar ser filial foi Uruguaiana, que teve 30 alunos de ambos os sexos matriculados no primeiro ano de atividade, e ao fim do ano letivo, seus alunos prestavam exames em Bagé.

2.3 – Notas sobre a história da música de concerto no Rio Grande do Sul

No sul do estado, a indústria do charque forneceu as condições financeiras

para o surgimento de teatros e conjuntos musicais voltados à música de concerto, no entanto, importantes teatros vinham surgindo ao longo do estado. Em 1831, surgiu o Theatro Sete de Abril, em Pelotas (o quarto no Brasil); em Porto Alegre, o Teatro São Pedro em 1858; em Bagé o Teatro 28 de Setembro no ano de 1872; já o de Jaguarão teve o início de sua construção em 1887.

Assim como em outras regiões do país, os grupos de música de concerto surgiram com força no sul. O Club Haydn, Clube Beethoven, bandas como as Santa Cecília, Lira e União em Pelotas, a Banda Musical Lira Artística de Rio Grande (1872), na capital José M. Mendanha fundou a Sociedade Musical Porto-Alegrense (1850), em Bagé ocorreram a Sociedade Filarmônica Bageense (1864) e a Sociedade Musical Filarmônica (1885), a Sociedade Filarmônica Porto-Alegrense que foi fundada em 1878 e a Filarmônica Pelotense, que já atuava em 1881. Como é possível observar, muitas iniciativas foram realizadas na construção de teatros e formação de grupos de atuação profissional ou não, com o desenvolvimento cultural no estado. O gosto pela música de concerto fica assim explícito por ações da comunidade e realizando o desejo de ter acesso ao divertimento, educação musical e cultura (KIEFER, 1982; CALDAS, 1992; MAGALHÃES, 1993; LEMIESZEK, 2000; CORTE REAL, 1980).

Além dos já mencionados Centro de Cultura Artística e o Centro Musical, mais associações surgiram nas primeiras décadas dos anos 1900 em Porto Alegre, algumas das quais cita-se a Sociedade Musical de Porto Alegre, o Centro de Alunos do Conservatório, a Sociedade Musical Porto-Alegrense e a Sociedade. O instituto nasceu de um projeto civilizatório regional republicano, foi amparado pelo governo do estado. Embora esse projeto esteja em conexão com o PRR, Simon (2003) não considera literalmente ligado a partidarismo, coloca a hipótese de uma motivação de adesão por ideal da arte. Inicialmente idealizado para atingir todo o estado com aberturas de escolas, devido a dificuldades encontradas, esse fato terminou não se concretizando. O autor relata, ainda, sobre a criação de escolas que, se não saiu de forma pretendida, foi originado de outra forma. Justamente a criação de conservatórios por professores do instituto no interior do estado e cita Guilherme Fontainha em relação ao Conservatório de Rio Grande, que não contou com o apoio da Comissão Central do IBA.

Em outro momento é relatada a situação que ocorreu entre o Instituto e o Intendente de Bagé, Dr. Carlos Mangabeira, dessa forma confirmando o que

havíamos encontrado no Relatório Municipal. Fato registrado no livro de Atas de 11 de novembro de 1927, menciona em ofício enviado ao IBA pedindo que fosse concedido a Escola Musical de Bagé “constituir a referida Escola uma sucursal do Instituto de Belas Artes” e que seriam considerados oficiais os exames que fossem ali prestados e passados diplomas pelo Instituto.” O que foi negado, alegando questões do regulamento, e consideraram oferecer o apoio moral se a escola de Bagé seguisse a mesma orientação do Instituto no ensino e na administração (SIMON, 2003, p. 174).

É de fundamental importância a influência dessa instituição na educação musical e cultural no estado. Provavelmente serviu de inspiração para os demais conservatórios ou institutos, situação observada por Silva (2019) em relação ao regulamento utilizado no IMBA.

A tese de Simon (2003) é sobre a história do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, indicado para aprofundar a história da instituição.

2.3.1 Projeto de cultura na região sul

Na perspectiva do ensino de música especializado, foram inaugurados no início do século o Conservatório Municipal de Música de Bagé (1904) e o Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes (1908), de Porto Alegre. São os dois conservatórios que antecedem os que apareceriam depois, oriundos do projeto que criaria conservatórios em cidades do interior.

Para aprofundar o conhecimento e ter maiores detalhes sobre o primeiro conservatório de Bagé e do RS já citado anteriormente, ele encontra-se registrado na tese de Rafael Rodrigues da Silva (2019), que aponta a trajetória, o funcionamento e o fim prematuro da instituição. Sobre a implantação do projeto estadual de conservatórios do Centro de Cultura Artística, o de Bagé (1921), que foi instituído com o nome de Escola Musical de Bagé (posteriormente o IMBA), pode ser acessado nas teses de Bica (2013) e Silva (2019), também encontrado nas dissertações de Huber (2013) e Herbstrith (2015).

A região sul do estado foi contemplada no projeto de Corsi e Fontainhas, segundo Silva (2019) em razão do fator econômico proporcionado pelo charque e pelo comércio. Além de Bagé, o projeto incluiu as cidades de Jaguarão, Santana do Livramento, Rio Grande e Pelotas. Esta última cidade inaugurou seu conservatório

em 1918, foi anterior ao processo que ocorreu com as demais no projeto a partir de 1921 (CALDAS, 1992).

Complementando informações sobre o Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul, visto anteriormente, e a execução do projeto, é interessante o seguinte comentário:

[...] o esforço empregado por Corsi e Fontainha para a criação dos conservatórios é realmente notável. Em cerca de cinco meses ambos conciliaram seus trabalhos em porto Alegre com uma série de longas viagens realizadas, ao menos em sua maior parte, pelas ferrovias do estado. (SILVA, 2019, p. 147).

Esse período de cinco meses para a concretização do projeto se deve não só aos esforços dos dois profissionais, mas também ao interesse com que políticos do estado, como o republicano Borges de Medeiros e dos municípios que se interessaram em assegurar sua realização. Esse foi um projeto inédito e sem igual no país, colocado em prática para o desenvolvimento da cultura musical. No caso de Bagé, o município que também era governado pelo mesmo partido do estado, o PRR, e que tinha como bandeira a modernização. Conforme Silva (2019), esse feito contou igualmente da amistosa maneira como os dois empreendedores souberam lidar com as sociedades locais para ter sua empatia, aceitação e apoio.

O campo de estudo sobre o Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul já contempla um certo número de trabalhos que abordam bem esse tema, entre eles destacamos Nogueira e Goldberg (2011), Simões (2011), Silva (2019) e Corte Real (1984), motivo pelo qual não abordaremos aqui sobre suas atividades.

Acerca da modernização do ensino de música que incidiria sobre o projeto dos conservatórios, Lucas (2005), em comentário sobre a formação de Guilherme Fontainha e Sá Pereira na Europa relaciona que

[...] Não resta a menor dúvida, na leitura dos registros disponíveis, que essa **formação junto a “escolas” do pensamento musical europeu identificado com a modernidade** entendida naquela quadratura como quebra do subjetivismo romântico e opção pela racionalidade científica na composição, ensino e performance musical, incorporou-se na práxis desses mestres inicialmente no sul e depois no centro do país. (LUCAS, 2005, p. 21, *grifo* nosso).

E segue comentando da possibilidade que eles tiveram de realizar parte de

sua formação no exterior e trazer seus novos conhecimentos para empregar no estado, conforme ficou expresso:

[...] 1) pela chance que tiveram de iniciar um **projeto pedagógico piloto de cunho moderno** no estado do Rio Grande do Sul ainda como recém-egressos de sua formação no exterior e 2) pelo alinhamento na capital federal e em São Paulo com figuras afinadas com o **projeto modernista** de atualização estética das artes no país e em especial o da música, capitaneado por Mário de Andrade. (LUCAS, 2005, p. 21, *grifo* nosso).

Posteriormente, Fontainha levou esse modernismo para o Instituto Nacional de Música. Seguindo esse mesmo raciocínio acerca da modernidade, Silva (2019) afirma que:

Na prática, o IMBA serviu, na década de 1920, como uma espécie de embaixada da estética moderna em Bagé, proporcionando apoio institucional e encorajando a formação de platéia para os músicos que viajavam pelo estado, tal como já havia sido previsto. (SILVA, 2019, p. 282). Apesar da diversidade de professores particulares disponíveis, o IMBA se tornou um centro de referência do cultivo e da propagação de práticas psico-pedagógicas alinhadas às correntes modernistas da música de concerto. (SILVA, 2019, p. 283).

Apesar da tradição conservadora, é possível observar aqui uma identificação da linha de estudos que o IMBA seguiu, considerando ainda que as professoras Rita Vasconcellos, Thalia Leão e Lourdes Figueiró foram diplomadas no Conservatório de Porto Alegre, torna-se mais fácil de perceber que o repertório seria igualmente mais propenso a estar alinhado a essas novas tendências musicais de inovação. Da mesma forma, teoricamente, isso seria aplicado aos demais conservatórios que tiveram a mesma origem nesse projeto. No Relatório Municipal de 1932, um comentário reforça para o acerto dessa visão de atuação pedagógica modernista, garante que o público poderia participar das audições e dos exames para conferir a “eficácia do ensino ministrado”.

Segundo Travassos (2003, p. 34), “[...] o início do período republicano no Brasil foi marcado por uma verdadeira obsessão pelo progresso e por uma modernização civilizatória cujo referencial era dado pela Europa ocidental.” O que se percebeu também em toda sociedade local.

3. REVISÃO DA LITERATURA

Os efeitos do pensamento nacionalista na primeira metade do século XX, foram amplamente pesquisados em trabalhos do campo da Educação e do Ensino, sobretudo nos espaços escolares (ver, por exemplo: PEREIRA, 2007; GILIOLI, 2008; CIPRIANO, 2011; CHERŃAVSKY, 2003). O impacto das correntes nacionalistas sobre os conteúdos e repertórios ensinados nas instituições de ensino de Música, apesar do crescente número de trabalhos, ainda carece ser melhor compreendido.

Visando contribuir para a compreensão sobre o modo pelo qual o pensamento nacionalista se manifesta nas instituições conservatoriais no Brasil, o presente trabalho analisa tais manifestações em um conservatório do interior do estado do Rio Grande do Sul. E, para tanto, este capítulo tem por objetivo apresentar uma síntese das pesquisas sobre os conservatórios e sobre o nacionalismo na Música característicos do período.

3.1 - Conservatórios de Música

O Conservatório de Música tem sua origem na Europa. No Brasil, o primeiro conservatório oficial surge em meados do século XIX, após aprovação do projeto na Assembléia Legislativa Imperial, que criou o Conservatório de Música do Rio de Janeiro em 1841. Mais tarde, com o advento da República, passou a chamar-se Instituto Nacional de Música (em 1890), e depois Escola de Música, hoje incorporada à Universidade Federal do Rio de Janeiro.

No estado do Rio Grande do Sul, o primeiro conservatório do qual se tem registro foi fundado na cidade de Bagé e sua atuação ocorreu entre 1904 e 1906 (SILVA, 2019). Na sequência, diversos outros conservatórios surgiram, sobretudo a partir da década de 1920, quando a atuação do Centro de Cultura Artística contribuiu para uma significativa ampliação no número de instituições conservatoriais no estado.

O trabalho de Winter; Barbosa Júnior e Mânica (2008), intitulado “Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes do RS: Fundação, Formação e Primeiros Anos (1908-1912)”, aborda a fundação, formação e primeiros anos (1908-1912) do Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul,

resgatando parte da história do ensino musical do estado, bem como seu processo de incorporação à instituição universitária.

O artigo aborda a situação socioeconômica e cultural do Rio Grande do Sul no início do século XX e sua influência na fundação do Conservatório de Música e tem como objetivo resgatar parte da história do ensino musical do estado bem como seu processo de incorporação à instituição universitária. Estabelecida como uma pesquisa bibliográfica e documental, os autores concluem que a instituição foi criada como sociedade particular de ensino das artes e da música e inserida em um projeto republicano de desenvolvimento e progresso da sociedade do início do século XX. O Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul foi a primeira instituição de ensino artístico e musical do RS a oferecer cursos superiores continuados na área artística e musical. Sua influência foi fundamental para que o ensino artístico e, particularmente, o ensino musical se consolidasse no RS no início do século passado.

Sobre os conservatórios gaúchos em atividade entre as décadas de 1920 e 1930, o primeiro texto que apresentamos é o artigo de Goldberg e Nogueira (2011), com o título “O ensino musical no RS da Primeira República: o Rio Grande dos Conservatórios”. O trabalho, situado no campo da musicologia, mostra que no final do século XIX, o ensino musical era informal e ministrado por professores particulares, e no início do século XX buscava-se uma formação institucionalizada.

Em 1921 foi criado o Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul, projeto idealizado e liderado por Fontainha e Corsi, cujo objetivo era o de promover a “interiorização da cultura” com a criação de conservatórios em cidades do interior do estado.

Foi um trabalho de pesquisa e análise documental que apresenta como resultado o delineamento de dois momentos distintos na formação musical ofertada no estado: um primeiro marcado pela valorização do diletantismo (amadorismo) em uma sociedade em que o ofício de músico seguia estigmatizado como trabalho relegado aos negros escravizados e que não requeria alto grau de aperfeiçoamento; o segundo, surgido pela redefinição da imagem social do profissional da música e institucionalização da formação especializada em música.

O trabalho de Nogueira, Ferreira e Cardoso (2007), intitulado “A música se faz porque é a vida: trajetórias de vida de mulheres musicistas e a relação com o Conservatório de Música de Pelotas – RS”, aborda as trajetórias de musicistas na

cidade de Pelotas, tendo como ponto de articulação a passagem delas pelo Conservatório de Música da cidade. A pesquisa apresenta um breve histórico da instituição e investiga a influência da família, professores e colegas na formação e carreira das musicistas entrevistadas.

Os autores concluem que os relatos das musicistas, professoras e intérpretes, abordam aspectos cotidianos e sensíveis das relações de ensino e trabalho que não estão presentes nos documentos escritos sobre a história dessa instituição. Relatam ingerência de pais e mestres sobre suas escolhas e independente das trajetórias profissionais escolhidas, diziam que a música fazia parte delas.

A pesquisa de Goldberg e Sparvoli (2008), intitulada “O Conservatório de Música do Rio Grande no jornal O Tempo: Abordagens Preliminares”, apresenta dados parciais do projeto de pesquisa “A música pelos jornais da cidade do Rio Grande: da Proclamação da República ao Conservatório de Música”. Esta investigação abrange o período compreendido entre 1922, data da fundação do Conservatório de Música do Rio Grande e 1954, ano em que foi elevada à categoria de Escolas de Belas Artes.

O artigo apresenta os dados parciais da pesquisa, contemplando o período entre 1922 e 1926. Usando matérias jornalísticas como fonte, a pesquisa acompanha as atividades do Conservatório de Música desde a sua fundação, englobando aspectos como atividades de diretores, professores, pedagogia e concertos. Os resultados apontam que o Conservatório de Música de Rio Grande teve papel significativo no cenário cultural da cidade ao fornecer um ensino musical institucionalizado e possibilitar o encontro da comunidade com artistas profissionais ligados a música de concerto. Essas ações certamente ajudaram a moldar o gosto artístico e o senso estético da população, possibilitando manter contato com as idéias e o trabalho de músicos importantes no Brasil do início do século XX.

3.2 Nacionalismo e música no Brasil

Na década de 1920, a mesma em que a Semana de Arte Moderna foi realizada, o nacionalismo modernista ganha maior projeção no Brasil. Em grande parte, essa projeção é fruto do trabalho de diversos intelectuais e artistas da época. Para Travassos (2003),

O modernismo procurou instituir um novo modo de relacionamento entre a alta cultura – dos letrados, academias, conservatórios, salões – e as culturas populares. As barreiras entre erudito e popular foram sacudidas tanto pela transformação dos bens culturais em mercadorias produzidas em larga escala quanto pela atuação dos artistas e pensadores da cultura. (TRAVASSOS, 2003, p. 16).

A separação que existia entre os dois campos musicais era um obstáculo na construção da identidade nacional, pois era preciso utilizar elementos que estavam no meio da cultura popular para alcançar esse fim, “pois a meta ambiciosa do modernismo nacionalista era fazer com que compositores falassem a língua musical do Brasil, como quem fala sua língua materna” (TRAVASSOS, 2003, p. 38). Os subsídios para a elaboração da música nacionalista vieram alicerçadas em heranças das culturas dos brancos, negros e indígenas, mas também foi incrementada pela particularidade de cada região do país, assimilando também os estilos musicais desenvolvidos nesses locais.

O trabalho de Benetti (2011) está situado relacionado com a área de Antropologia e Música e traz como título “A vanguarda musical no Rio Grande do Sul (1920-1950)”. O autor descreve que no início do século XX, nas artes, surgiram diversas tendências vanguardistas no Brasil, o que no Rio Grande do Sul ocorreu mais tarde. O objetivo do trabalho foi o de averiguar a mudança tardia na composição da música do estado no início do século XX em relação ao movimento do modernismo nacionalista, destacando como os compositores representativos do estado Armando Albuquerque, Radamés Gnattali e Luiz Cosme. Identificou nos programas de concerto um repertório diverso, mas com preferência nas obras europeias dos períodos clássico e romântico, as mais executadas. Concluiu que o isolamento geográfico do Rio Grande do Sul foi um motivo importante para a mudança tardia no estilo de composição em relação aos centros musicais nacionais. Quando ocorreu a mudança de estilo de composição, foi notada a incorporação de elementos regionais nos arranjos.

Damasceno (2014) trata do percurso musical e pedagógico, pela visão sociológica, do compositor Villa-Lobos entre os anos de 1930 e 1959. A tese de doutorado no campo da Sociologia tem como título “O Anchieta Modernista: A Trajetória Musical-Pedagógica de Villa-Lobos (1930-1959)”, aponta o sentido social da trajetória de Villa-Lobos para além dos propósitos políticos e culturais previstos pelo projeto do Canto Orfeônico, de tendência autoritária. O trabalho analisa a

produção musical e pedagógica de Villa-Lobos e o processo de modernização brasileira capitaneado pelo Estado.

A pesquisa documental trouxe como conclusão que, segundo o autor, o sentido do legado do maior compositor erudito brasileiro foi ter expressado através de sua trajetória o desejo da consolidação de um processo social.

Os trabalhos referentes ao cenário do nacionalismo musical abordaram a questão da educação musical obrigatória em escolas, a inclusão do Canto Orfeônico com músicas folclóricas e nacionais e a institucionalização do modernismo. Nos processos da composição musical no Brasil, indicam quatro vertentes entre o final do século XIX e início do século XX: dentro da música de concerto, considera duas vertentes: a primeira é relacionada com o estilo europeu, basicamente estética européia. Cita como exemplo Miguéz e Henrique Oswald; a segunda seguia a influência estética europeia, mas acrescentava elementos brasileiros, possuía uma linguagem brasileira. Exemplifica essa vertente com os compositores Nepomuceno, Levy. As outras duas situam-se no campo popular, embora o autor preferisse não adotar esse termo. São músicos que fazem uma composição que não se enquadra como erudita, ou de concerto, autores letrados, os compositores escrevem partituras e suas obras eram executadas em salões, teatros ou bandas. Coloca como seus representantes Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga. A outra vertente popular era aquela em que os músicos não sabiam ler partituras e se valeram do registro de gravação para ter suas obras registradas. Aponta João da Mata e Hilário Jovino como dois representantes.

Os trabalhos fazem referência ao autoritarismo presente na orientação para compor, assim como a pouca repercussão do repertório produzido e a importância da música popular na construção da identidade nacional, exemplificado no episódio da “Noite do Corta-jaca”. Traz a observação da tardia mudança no panorama da composição musical no Rio Grande do Sul, fazendo crer que podemos não encontrar tanta referência a eles nesse período e no contexto composicional dentro do mesmo período na esfera nacional.

O trabalho de Nascimento (2017) tem como título “Catete em ré menor: tensões da música na Primeira República” e trata da relação entre cultura e política nas primeiras décadas da República. Trata do episódio da “Noite do Corta-jaca”, ocorrida em 26 de outubro de 1914, quando a música considerada popular (tango/maxixe) foi executada no evento oficial no Palácio do catete e a repercussão

negativa desse episódio na imprensa, analisa as tensões políticas e sociais da época. Além disso, o trabalho apresenta de que modo noções como o “erudito” e o “popular” foram gestadas por uma intelectualidade obstinada a validar o novo regime perante a população. Busca compreender o caráter histórico e sócio-político das convenções musicais do período e quais os significados representativos da música Corta-jaca (de autoria de Chiquinha Gonzaga).

A análise documental trouxe como resultado que o corta-jaca representava um duplo significado: em uma situação era aplaudida e em outra representava o aspecto da imoralidade. Confrontando com o tradicional, o concerto dessa “Noite” causou uma situação inédita, colocando num ambiente oficial uma canção urbana de dança sensual e, ainda, executada ao violão e por uma mulher. O autor aponta que o lado positivo nesse episódio é que passou a referenciar uma ideia de nacionalidade.

O artigo “Professor, você não tem orgulho de ser brasileiro?” a música do Brasil, do fim do século XIX e início do século XX”, de Baia (2017), está situado na área de História da Música Brasileira. O texto apresenta uma visão panorâmica da música no Brasil, do fim do século XIX às primeiras décadas do século XX. Identifica a existência de quatro vertentes composicionais, que vai da composição alinhada ao romantismo até a aproximada da música popular. Localiza os primórdios do nacionalismo na música de concerto brasileira, situando o nacionalismo musical no fim dos anos 1920 como uma escola composicional que foi hegemônica até meados dos anos 1960, além de observar a relação dos músicos com o Estado. Baia expõe a situação da música no Brasil, do nacionalismo musical do fim do século XIX e do início do século XX, em especial no Rio de Janeiro e São Paulo.

O projeto nacionalista tinha um caráter autoritário e esse é, na visão do autor, o lado mais negativo dessa escola composicional, que pretendia definir a maneira como se deveria compor. Ainda segundo o autor, o nacionalismo como manifestação artística não apresenta as contraindicações do nacionalismo político. Questiona se as composições serão executadas na atualidade, pois só parte delas tem reconhecimento artístico. Como exemplo citou a obra de Heitor Villa-Lobos para violão, que é reconhecida e executada internacionalmente. Indaga sobre a projeção e qual a importância das obras dos demais compositores e sobre como era a aceitação do repertório na época. Conclui com a observação sobre o aspecto

conservador do nacionalismo musical, ao cumprir um papel de resistência às técnicas composicionais surgidas na primeira metade do século XX.

Seguimos, indicando três trabalhos sobre a representatividade dos compositores brasileiros no repertório musical.

O trabalho de Nogueira e Silveira Júnior (2007) faz menção a música vocal apresentada em audições e concertos no Conservatório de Música de Pelotas entre 1918 e 1940. O trabalho intitulado “Música vocal de concerto no Conservatório de Música no período de 1918 a 1940” identifica autores, intérpretes profissionais ou estudantes e o repertório executado. Aponta como resultado uma forte presença de compositores brasileiros (seguidos dos compositores italianos e alemães) tanto entre os alunos da instituição, quanto os músicos profissionais que realizaram recitais nela. Revela como a presença do professor Andino Abreu, como intérprete e professor, influenciou a execução de música brasileira e de câmara nas apresentações ocorridas no Conservatório. Conclui que o repertório, num período em que havia maior apreciação da ópera, indicou uma valorização da música brasileira e da música contemporânea da época.

Fernandes (2014) teve como objetivo conhecer a participação do repertório brasileiro nos recitais e identificar a preferência musical da época. Para tanto, utiliza a análise comparada do repertório das apresentações de piano, divulgadas nos jornais da cidade de São Paulo a cada 10 anos de 1925 a 1965. O trabalho tem como título “A presença do compositor brasileiro em recitais de piano na cidade de São Paulo (1925-1965)” e expõe o histórico de um grupo de compositores brasileiros, ressaltando a concentração destes em torno de Mário de Andrade e a presença deles no repertório dos recitais. Na análise dos gráficos, constatou que a presença dos compositores brasileiros não ultrapassa a média de 19% nos recitais, identificando a preferência pelo repertório europeu clássico e romântico. A autora considera que essa situação poderia ser uma escolha para agradar ao gosto do público que participava dos eventos.

Completando a busca de trabalhos que versam sobre repertório, temos o “Repertório violinístico no Conservatório de Música de Pelotas, de 1919 a 1959”, de 2001 com autoria de Tiago Ribas. Através dos programas de recitais identifica e compara o repertório executado tanto por aluno quanto por profissionais, adota como referencial metodológico a tese de Isabel Nogueira (2003), e a fundamentação teórica sobre repertório sendo composto por Carl Flesch e Leopold Auer. A

comparação entre o repertório dos alunos e o dos profissionais visava obter informação sobre a formação dos alunos referente ao pensamento dos teóricos. Relata a constatação da valorização das formas musicais pequenas junto com virtuosismo e uma mudança com a revitalização das grandes formas e à inclusão de música de câmara.

Com a apresentação dessa seleção de 11 trabalhos divididos sobre os dois eixos que envolvem esta pesquisa, Conservatório e Nacionalismo, temos uma estrutura que serve para o embasamento da questão que se busca responder neste estudo. A seguir, vamos expor os caminhos teórico e metodológico.

4 – METODOLOGIA

Nesta seção, abordaremos a metodologia de pesquisa adotada, ou seja, os percursos trilhados na garimpagem dos documentos do IMBA no acervo do Arquivo Municipal de Bagé para a coleta de dados, bem como os procedimentos para classificação e análise.

4.1 Contextualização

Anterior ao projeto de pesquisa do mestrado, dei início a uma pesquisa sobre pedagogia do violino no IMBA. Durante o levantamento de dados, foi observado que grande parte da documentação estava guardada sem ter sido classificada ou organizada. Ao confrontar-me com todo material do referido Instituto no acervo, identifiquei que existia uma parte que estava organizada, identificada e disponível para pesquisa e a outra parte ainda intacta, sem organização, guardada nas prateleiras da sala onde encontra-se o acervo, sem tratamento, estando assim, indisponível para ser explorada em pesquisas. Segundo Cotta (2003, p. 44), “o problema do acesso é um dos mais sérios entraves para a pesquisa e para a preservação do patrimônio cultural brasileiro [...]”.

Além disso, para realizar essa ação organizacional, foram necessários alguns procedimentos que não estavam previstos no caminho estabelecido da pesquisa. Tornou-se indispensável realizar um trabalho de arquivista. Cotta (2003) define a arquivologia musical como

[...] um campo de conhecimento que alia conceitos e técnicas de arquivologia tradicional às necessidades específicas para o tratamento técnico de acervos ligados à música, especialmente no caso de manuscritos musicais, mas também no caso dos impressos, discos e até mesmo documentos tradicionais como cartas missivas. (COTTA, 2003, p. 15).

O autor considera ainda que na área da musicologia histórica, a pesquisa documental sistemática é fundamental. Para isso, no caso aqui descrito, esses documentos necessitavam estar organizados, identificados e classificados.

Nesse sentido, como servidor da Unipampa, elaborei um projeto de extensão para esse fim, denominado Arquivo IMBA, parceria da universidade com o Arquivo

Municipal de Bagé, tendo iniciado no ano de 2017 e que ainda, em 2021, encontra-se em andamento.

O trabalho de arquivologia realizado buscou levar em conta “a) a proveniência; b) a história ou biografia do organismo produtor; c) as origens funcionais dos documentos; d) o conteúdo; e) os tipos de material”, tal como orientado por Cotta (2003, p. 29).

Este é o processo que foi e continua sendo realizado com uma parte do acervo que recebeu tratamento e onde foi realizada a separação e organização dos documentos. Uma outra parte do material ainda aguarda a realização de todo esse mesmo procedimento.

Após o trabalho de classificação e organização com parte dos documentos do IMBA, relatado anteriormente, houve uma reavaliação da situação da pesquisa já quando da inserção do pesquisador no mestrado e, então, tomou-se a decisão de trocar a questão e os objetivos da mesma, pois ainda há muito material a ser catalogado e classificado do IMBA no acervo do Arquivo Municipal para poder fazer uso na pesquisa que, até então, era pretendida.

4.2 Referencial teórico e metodológico

A presente pesquisa é uma pesquisa documental que explora documentos escritos em uma abordagem qualitativa. Para Flick (2013), na pesquisa documental:

[...] você pode usar materiais já existentes, como, por exemplo, documentos resultantes de um processo institucional. [...] A análise dos documentos pode se referir a materiais existentes - como diários - que não foram ainda usados como dados em outros contextos. Às vezes eles se referem a conjuntos de dados existentes de outros contextos. [...]. (FLICK, 2013, p. 124).

Na presente pesquisa, documentos são encarados como vestígios da ação de sujeitos no passado e dos sentidos que esses sujeitos atribuíam à sua realidade em um dado contexto. Assim, seu valor não se limita à interpretação literal do texto escrito, mas sim, busca uma visão aberta para outras possibilidades de informações e significados que ele possa transmitir. Para Sá-Silva, Almeida e Guindani (2009, p. 2), “o uso de documentos em pesquisa deve ser apreciado e valorizado. A riqueza

de informações que deles podemos extrair e resgatar justifica o seu uso em várias áreas das Ciências Humanas e Sociais”.

Lakatos e Marconi (1995, p. 174) definem a pesquisa documental como aquela na qual “a fonte de coleta de dados está restrita a documentos, escritos ou não, constituindo o que se denomina de fontes primárias”. Para Damaceno e colaboradores,

No âmbito da abordagem qualitativa, diversos métodos são utilizados de forma a se aproximar da realidade social, sendo o método da pesquisa documental aquele que busca compreendê-la de forma indireta por meio da análise dos inúmeros tipos de documentos produzidos pelo homem. (SILVA, DAMACENO *et al.*, 2009, p. 4555).

Além disso, a pesquisa está estabelecida dentro da abordagem qualitativa, considerando que não estamos visando uma representação numérica da realidade estudada e sim do entendimento de uma situação social em sua dimensão subjetiva. Para tanto, ainda que a representação numérica não seja o objetivo, a presente pesquisa lança mão de representações numéricas com o intuito de ilustrar aspectos dessas representações dos sujeitos em torno dos repertórios e conteúdos que o IMBA ajudou a promover naquele contexto.

Assim, o uso de porcentagens e outras análises numéricas usadas nesse trabalho não comprometem seu caráter qualitativo na medida em que, como aponta Goldberg,

[...] a representatividade dos dados na pesquisa qualitativa em ciências sociais está relacionada à sua capacidade de possibilitar a compreensão do significado e a “descrição densa” dos fenômenos estudados em seus contextos e não à sua expressividade numérica. (GOLDENBERG, 2004, p. 50).

Para o nosso propósito, utilizaremos como referencial teórico para compreender o conceito de nacionalismo no Brasil da primeira metade do século XX, os trabalhos de Travassos (2003) e Pereira (2007, 2013). Outro trabalho que nos serviu de referência teórica e metodológica foi a tese de doutorado de Isabel Nogueira (2003), *El pianismo en la ciudad de Pelotas, de 1918 a 1968*.

Nogueira (2007) refere-se ao campo de estudos sobre repertório como algo recente na área da pesquisa. A autora afirma que

O estudo dos programas de concerto constitui hoje uma vertente importante da pesquisa musicológica, uma vez que este é um material de fonte primária que pode servir como base para a pesquisa histórica e musicológica e que não foi, até o momento, documentado em nível local, regional ou nacional. Mesmo representando uma categoria de material extremamente relevante para pesquisas das mais diversas temáticas, esta categoria de documento ainda não foi submetida a um tratamento sistemático. (NOGUEIRA; SILVEIRA JUNIOR, 2007, p. 434).

Visto que o repertório foi uma fonte de pesquisa já bastante abordada por Isabel Nogueira em diversos trabalhos, adotamos o referido acima, de 2003, como modelo com algumas adaptações. Em referência à historiografia da Música, recorreremos aos autores Mariz (1983), Neves (1977), Krieger (1982), Ortolan (2011) e Carpeaux (2001), utilizando seus trabalhos como ponto de apoio para a classificação do repertório pesquisado em estilo/período ou cronológico. Ficamos com este último devido as dificuldades apresentadas para identificar ou demarcar de forma clara os estilos/períodos. Dessa forma, com a intenção de alcançar nossos objetivos, optamos nesse aspecto, por um caminho diferente de Nogueira (2003).

4.3 Coleta e tratamento dos dados

Os dados aqui apresentados são oriundos de documentos pertencentes ao Arquivo Municipal de Bagé e do Museu Dom Diogo de Souza – FAT/Urcamp. Os dados foram coletados no segundo semestre de 2018, durante execução do Projeto IMBA, tendo sido digitalizados todos os programas dos eventos, utilizando um aplicativo, dos quais, alguns encontram-se disponíveis no Repositório Tatu, da UNIPAMPA. Como material de apoio, também coletamos os dados dos Relatórios Municipais, dos cadernos de Rita Vasconcellos de 1926 a 1932, as reportagens dos jornais Correio do Sul e O Dever, histórico escolar do IMBA, Regulamentos de 1929 (ANEXO A) e 1937 (ANEXO B).

A coleta de dados está delimitada entre os anos 1927 a 1937. Essa delimitação ficou estabelecida em relação ao momento em que foi municipalizado e passa a ser denominado Conservatório e finaliza no ano de 1937, quando a instituição passa à categoria de Instituto. Outra razão para a delimitação temporal aqui apresentada, é o fato de abarcar o período imediatamente posterior ao já pesquisado por Silva (2019), que se ocupou do período entre 1921 e 1927. Assim, o presente estudo visa contribuir para recentes esforços de pesquisa sobre o passado do IMBA.

Depois desse procedimento de coleta de dados, o material foi categorizado. Passamos a realizar o tratamento desses dados. Em relação aos cuidados de trabalhar com os dados coletados, Marconi e Lakatos (2003, p. 166) orientam que “o pesquisador deve submetê-lo a uma verificação crítica, a fim de detectar falhas ou erros, evitando informações confusas, distorcidas, incompletas, que podem prejudicar o resultado da pesquisa”.

Com esse intuito, realizamos uma sequência de ações de identificação e colocamos em pastas todos os programas de música, separando por ano de execução. A mesma atenção após essa etapa foi colocada quando passamos a transcrever os dados. Para favorecer a visualização dos dados em múltiplos formatos, os dados foram transcritos para uma planilha no programa Excel.

Coletados os dados impressos nos programas, separamos os dados em três abas do programa da seguinte maneira:

a. Na primeira aba colocamos o ano do evento, dia, mês, o título da obra, o nome da intérprete com os dados do programa, e o nome do(a) compositor(a). Buscamos posteriormente completar essas informações colocando a nacionalidade do(a) compositor(a).

b. A segunda aba continha os dados referentes ao que estava na capa e contracapa. Novamente colocamos a identificação da data com dia, mês e ano, o horário, o dia da semana, o título do evento, o local. Completando os dados, classificamos como ‘outros’ as demais informações que foram encontradas tais como o nome da tipografia, nomes das alunas que estavam se formando, o orador, anúncios e propagandas.

c. A terceira aba tratou de identificar a nacionalidade do compositor(a). Assim buscamos os seguintes dados: nome completo, nacionalidade, data de nascimento e morte, local de nascimento e local de morte. Sempre registrando o link de duas ou três fontes usadas como referência para definir a nacionalidade.

Para complementarmos os dados que almejávamos, referentes aos compositores, recorreremos aos autores historiográficos citados anteriormente e complementados por mais duas obras, de Ellmerich (1977) e de Torchia e Campanhã (1978), em particular, para os autores brasileiros. Tivemos nossa base de classificação e dados de forma geral para os estrangeiros no site *International Music Score Library Project/Petrucci Music Library*, com suporte ainda dos sites *Mutopria Project*, *Werner Icking Music Archive* e *Wikipedia*, entre outros.

A transcrição dos dados para a primeira aba foi realizada com o que havia de informações sobre o evento. Foi registrada para fins de análise a ordem em que a obra se encontrava na execução do programa e se esta estava localizada na primeira, segunda ou terceira parte do evento.

Houveram dificuldades de identificação dos títulos de obras e dos nomes dos(as) compositores(as), onde encontramos alguma dificuldade em identificar a grafia correta em meio às múltiplas grafias de um mesmo nome de um programa para outro.

Saber o nome correto dos compositores foi um trabalho que despendeu muito tempo para tentar compreender qual grafia era a correta, já que, geralmente não aparecia o nome completo do autor nos programas. Muitas vezes utilizamos o nome da obra junto com o sobrenome do autor, tendo de recorrer ao *Youtube* e *Google* para conseguir informações complementares sobre o nome completo. Outra situação encontrada que também absorveu tempo, foi em razão do uso de pseudônimos por alguns autores.

Cita-se dois casos como exemplo: o primeiro referente a compositora Rosina Mendonça, cuja identificação só foi possível usando o nome da composição junto com a autora nos mecanismos de busca. O único local onde obtive informação foi através da página do Instituto Memória Musical Brasileiro (IMMuB).

O segundo, de grande importância para o resultado da pesquisa, foi o do compositor francês Paul Bertrand, que tinha pseudônimo de Paul Saegel. As diversas fontes de consulta aqui citadas não traziam informações sobre ele e trabalhos acadêmicos confessavam pouco saber sobre o referido. A dúvida sobre sua identidade e nacionalidade foi sanada pela Biblioteca Nacional da França para a qual enviei email. A resposta chegou em 04 de dezembro de 2020 e confirmou tanto sua nacionalidade francesa quanto seu nome verdadeiro e pseudônimo.

A descoberta da nacionalidade de Paul Saegel, mudou a situação deste trabalho, os alemães, que estavam como os mais executados, foram ultrapassados pelos franceses, que se tornaram a nacionalidade de maior execução no IMBA.

Do total de compositores, não foi possível identificar 7% deles, por problemas de grafia como nomes incompletos ou abreviações nos programas do IMBA e falta de dados disponíveis na internet a partir dos processos de busca empregados durante a pesquisa. Esse foi o caso do compositor de sobrenome Wolff, cuja peça foi

identificada em um dos programas apenas como “Valsa”. Realizando as buscas localizamos possíveis 22 compositores.

O nome das intérpretes aparecia por vezes acompanhado do grau de estudo que esta se encontrava no Conservatório, o que tornou possível identificar os tipos de peças que a instituição atribuía a cada nível de estudo.

Tendo concluída essa fase e manipulado os dados e os resultados prontos, deu-se início a parte de análise e interpretação dos dados.

4.4 Análise e interpretação dos dados

Começando o trabalho de análise e interpretação dos dados que conseguimos obter, vimos que partiríamos para o uso de figuras, quadros e gráficos para apresentar e representar melhor os resultados que alcançamos.

Para empreendermos as ações dessa etapa, buscamos em Gil o suporte para entendermos que “a análise tem como objetivo organizar e resumir os dados de forma tal que possibilitem o fornecimento de respostas ao problema proposto para investigação” (GIL, 2008, p. 156).

A cada novo tratamento aos dados, surgiam novas perguntas e hipóteses e mais possibilidades de leitura dos resultados. Com essa situação estabelecida, foi novamente com o mesmo autor que fomos entender que na interpretação de dados o pesquisador “tem como objetivo a procura do sentido mais amplo das respostas, o que é feito mediante sua ligação a outros conhecimentos anteriormente obtidos” (GIL, 2008, p. 156).

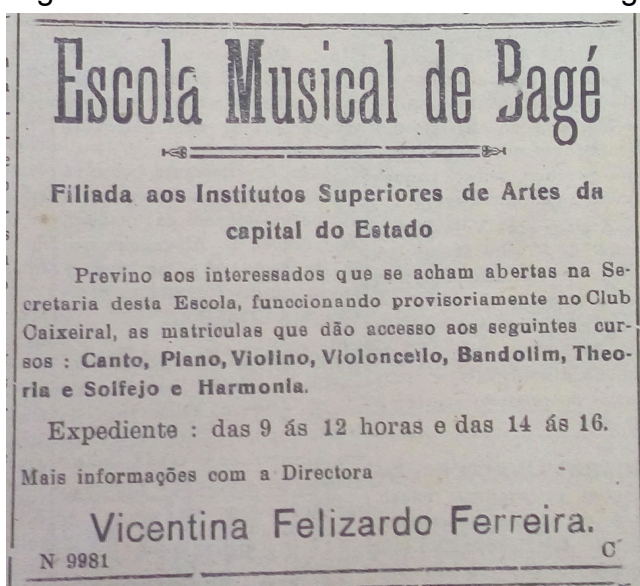
5. RESULTADOS

5.1 Um panorama do IMBA

Escola Musical de Bagé (o primeiro nome do IMBA), surgiu do projeto de “interiorização da cultura artística” que visava levar a música de concerto para o interior do estado do Rio Grande do Sul. O projeto, elaborado por Guilherme Halfeld Fontainha e José Corsi, foi colocado em ação através do Centro de Cultura Artística do Rio Grande do Sul buscava atingir centros urbanos do estado como Itaqui, Bagé, Rio Grande, Santana do Livramento entre outras mais (SILVA, 2019; GOLDBERG; NOGUEIRA, 2011). Segundo Caldas (1992, p. 17), o projeto visava, a médio prazo, “o estabelecimento de uma ‘rede’ de centros culturais que permitisse a circulação permanente de artistas nacionais e internacionais, além de também promover a educação musical da juventude”.

Com o apoio da intendência de Bagé, resultou a sua inauguração em maio de 1921, conforme reportagens encontradas no jornal Correio do Sul, com a participação da orquestra do Centro Musical. A Escola Musical iniciou suas aulas com os cursos de piano, teoria e solfejo ministrados pela diretora e professora Vicentina Felizardo Ferreira e suas filhas Célia e Gladys Ferreira.

Figura 2: Anúncio da Escola Musical de Bagé



Fonte: Correio do Sul (1921, p. 1.)

No anúncio de matrícula veiculado no jornal temos a oferta de cursos de vários instrumentos, todavia, não se concretizaram na prática, exceto o de piano.

Desde os primeiros anos da instituição, foram realizados concertos, audições e exames que contavam com a presença de dois professores do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre para contribuir com as avaliações. Entre os professores do IBA citados nos históricos escolares das alunas e nas matérias dos periódicos, estiveram Oscar Simm, Demófilo Xavier, Assuero Garritano, João Hoog, Antônio Corte Real, Célia Lassance e Haydn Beltrano.

Em março de 1923 Jandyra Nunes Pereira assumiu a direção da Escola, posição que ocupou até 1925. Durante esse período, o piano continuou sendo o único instrumento ensinado na instituição. Rita Jobim Vasconcellos, que havia estudado na Escola Musical e completou sua formação no Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, após ser diplomada, assume a direção da Escola em março de 1926 e, nesse mesmo ano, já promove mudanças.

Na primeira audição do ano, em 07 de julho, encerra a apresentação com um coro formado pelas alunas. Embora tivesse sido ofertado oficialmente pelos anúncios de jornal em 1921, o ensino de violino foi introduzido somente em 1926, contou com o aluno Ernani Machado mais as alunas Cândida Netto e Perla Dieguez, que participaram de exame e do concerto de encerramento no dia 16 de dezembro.

A Escola Musical de Bagé passa a ser chamada de Conservatório Municipal de Música de Bagé a partir da municipalização em 5 de abril de 1927. Contava com 45 alunas matriculadas, tendo Rita Vasconcellos como diretora e professora de piano, auxiliada por Maria Teixeira e Auta Lannes, a professora de canto Thalia Leão e a de violino Lourdes Figueiró. No ano de 1929, houve um grande salto e foram registradas 119 matrículas até o fim do ano, sendo 20 gratuitas. (INTENDENCIA MUNICIPAL DE BAGÉ, 1927).

Ao ser municipalizado, o IMBA deixa de ter aquela mesma ligação desde sua origem em relação ao Centro Cultura Artística do RS, porém, continuou seu vínculo com o Instituto de Porto Alegre. Como não foi encontrado o regulamento adotado no período de 1921 a 1927, consideramos aqui somente o exposto no regulamento publicado em 1929¹. Com o Ato 336 ficou concluída essa transição entre Escola e Conservatório, consta

¹ No Arquivo Municipal havia um Regulamento do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre, datado de 11 de agosto de 1927, entretanto, por conter anotações e marcações, é de se acreditar que tenha

Acto nº 336

Municipaliza a Escola de Musica

O intendente municipal de Bagé, no uso de atribuições legais e, CONSIDERANDO que a intendencia já adquiriu, por compra todos os moveis e utensilios da Escola de Música, fundada pelos professores / Fontainha e José Corsi, e para a qual os cofres do municipio concorriam com grande parte das despesas de seu custeio;

CONSIDERANDO que é indispensavel dar maior desenvolvimento ao ensino dos diversos cursos ministrados na referida Escola que, não obstante sua deficiencia, tem concorrido para o aproveitamento artistico de nossos conterraneas;

CONSIDERANDO, finalmente, que já tendo esta administração municipal providenciado sobre o ensino primário e secundário, deve, também, cogitar da educação artística de seus munícipes

DECRETA

Art. 1º - Fica nesta data municipalisada a Escola de Música, que passará a denominar-se “Conservatório Municipal de Musica”.

Art. 2º - O Conservatório observara, até ulterior liberação, o regulamento da Escola de Musica.

Art. 3º - Serão creados novos cursos e aulas a proporção que forem julgadas necessárias.

Art. 4º - São mantidas em seus cargos, enquanto convier ao município, A directora e professoras da Escola, as quaes continuarão a perceber os mesmos vencimentos.

Art. 5º - Revogam-se as disposições em contrário.

Intendencia Municipal de Bagé, 5 de abril de 1927.

Carlos Cavalcanti Mangabeira

Intendente Municipal

Regº. Livro 3 – fls. 133 e 133 v.

(INTENDENCIA MUNICIPAL DE BAGÉ, 1927, *grifo* nosso)

O que ali está anunciado no início é que o município já participava contribuindo para cobrir os custos, antes da municipalização. Com essa ação, agora assume todos os custos e, ainda, Carlos Cavalcanti consegue um acordo com o Instituto de Bellas Artes de Porto Alegre para que viessem dois professores do Conservatório, anualmente, com o objetivo de realizar os exames finais, evitando, assim, o estágio de dois anos das alunas (os) em Porto Alegre para obter o diploma. (PREFEITURA MUNICIPAL DE BAGÉ 1927; 1928).

Em relação ao artigo número 3 do referido documento, uma comparação do número de matrículas² por anos, demonstra que, de fato, houve um aumento

sido usado como modelo para o Regulamento do Conservatório, que só seria aprovado em 09 de abril de 1929, ou para elaborar o Regulamento do Instituto em 1937.

² As matrículas foram contabilizadas pelo Conservatório de Música integralizando todas realizadas no transcórre do ano letivo. Por vezes indicavam que o iniciava com certo número e depois era acrescentado o número total. Conforme o Regulamento, os alunos novos poderiam iniciar a cursar instrumento ou canto, mesmo após a data marcada para o teste de admissão não ter sido realizada. Essa temporalidade relacionada aos dados das matrículas (1927-1933) deve-se ao fato de não haver exemplar de relatórios posteriores ao ano de 1933, impedindo de completarmos as informações

significativo na oferta de vagas a partir do ano em que sua denominação passa para conservatório:

Tabela 01 – Relação de Matrículas (1927 – 1933)

ANO	MATRÍCULAS PAGAS	MATRÍCULAS GRATUITAS	TOTAL
1927	45	0	45
1928	89	0	89
1929	99	20	119
1930	117	15	132
1931	127	15	142
1932	90	20	110
1933	108	20	128

Fonte: Prefeitura Municipal de Bagé (1927-1933)

Com o Ato nº 7 de 20 de março de 1930, ficou regulamentado o limite de 15 vagas para matrículas gratuitas, as quais seriam concedidas nas seguintes condições: “a) a orphãos de pae e mãe; b) a orphãos de pae ou filhos de pae inválido; c) a filhos de funcionarios publicos ou de operarios. E em qualquer das referidas hypotheses [...], que fique provado a condição de pobreza dos candidatos”.

A indicação de que o piano era o principal destaque no ensino do conservatório pode ser observado nestes artigos:

Artigo 76 – Os diversos annos do ensino de piano, serão lecionados por tantos professores quantos forem necessarios, se gundo o numero de alumnos existentes.

Artigo 77 – Sendo d’essa arte, varios os professores de piano, dada a frequente affluencia de candidatos a esse curso, fica facultado ao alumno o direito de escolher a aula do docente de sua confiança, desde que haja ainda vaga na mesma aula. (CONSERVATÓRIO MUNICIPAL DE MÚSICA DE BAGÉ, 1929, p. 22).

Não deixa dúvidas da prioridade dada ao piano com a justificativa de maior procura, assim como foi antes da municipalização, e como eram grandes o prestígio e a relevância desse instrumento na sociedade da época. Indicando ter vários

desejadas. Os relatórios sempre relacionaram que as matrículas que foram realizadas, “tinham tantas alunas matriculadas”, associando ao gênero feminino.

professores de piano e possibilidades de contratar mais para atender a demanda, permite ainda que o aluno possa escolher com qual deles quer ter aulas por afinidade, para assim, ter um ambiente de estímulo e que evite desistências. Confirmando a grande procura, em 1927, o curso de piano já possuía duas professoras auxiliares, Maria Teixeira e Auta Lannes.

Os documentos consultados apontam a seguinte relação de cursos ofertados entre 1927 e 1937:

Quadro 01 – Dados dos Cursos do IMBA (1927-1937)

NOME DA DISCIPLINA	CARGA HORÁRIA ANUAL	GRAU DA ESCOLARIDADE
Instrumento ou Canto	90 horas	Fundamental, Médio e Superior
Teoria e Solfejo	180 horas	Fundamental
História da Música	60 horas	Médio e Superior
Canto Orfeônico	120 horas	Médio e Superior
Harmonia	60 horas	Superior
Canto Coral	120 horas	Fundamental, Médio e Superior

Fonte: Conservatório Municipal de Musica de Bagé (1927 - 1937)

De acordo com esses dados, são percebidos alguns pontos diferentes do que consta no Regulamento. Por exemplo, o curso de História da Música, é indicado para ser aplicado no último ano de cada curso, no entanto, foi ofertado para o primeiro e segundo ano do Curso Superior e também no último ano do ensino Médio, em conformidade com o Regulamento.

O curso de Harmonia apareceu no currículo do curso Superior do Conservatório no ano de 1936, embora tenha sido citado no jornal Correio do Sul de abril de 1937, comunicando que Lourdes Figueiró seria a professora desse curso a ser ofertado, voltando de recente formação.

O Canto Coral acompanhou o ensino de instrumento ou canto nos três níveis de escolaridade e foi apresentado em algumas audições, enquanto Teoria e Solfejo eram lecionados na formação inicial somente no ensino Fundamental.

O Canto Orfeônico aparece também entre os cursos, porém, só sendo visto no histórico escolar de um aluno entre os menos de dez encontrados, foi cursado no ensino Médio no ano de 1934 e seguindo durante o curso Superior em 1935 e 1936.

Este foi um dos cursos ofertados, mas que não era considerado obrigatório, o regulamento estabelece ainda que cada curso seja pago separadamente. Não existe menção, até onde conseguimos averiguar, do ensino de Canto Orfeônico em outros documentos referentes ao histórico escolar, além desse mencionado no período do IMBA como Conservatório. Porém, confirmando que era ofertado, foi apresentado em audição do Curso Superior, em 21 de junho de 1937, por um grupo de alunas do curso de Canto Orfeônico, com coro a duas vozes.

São consideradas duas hipóteses não excludentes para que esse curso tivesse sido incluído no currículo do IMBA: pela projeção que Villa Lobos promoveu do Canto Orfeônico e/ou devido a ligação do Conservatório com Porto Alegre, poderia ter sido influenciada pelos acontecimentos na capital, pois, segundo Corte Real (1984, p. 139), o “Orfeão Rio-Grandense” havia sido fundado em setembro de 1930.

São descritos dezessete artigos dedicados a orientação das matrículas, que vão da exigência de aptidão para a música, a conhecimentos de aritmética e português. Indica que para cada curso em que for matriculado será paga a taxa devida a cada um deles, o que denota mais um custo para o estudante caso desejasse cursar outros além dos obrigatórios. Os alunos que obtivessem matrícula gratuita, que ficava a critério do intendente, estariam livres da exigência do pagamento da taxa de matrícula.

5.2 As apresentações públicas das alunas do IMBA

No que diz respeito ao concerto de encerramento e audições, segue com as seguintes orientações:

Artigo 37 - Com programmas, previamente organizados pelo Director, realizar-se-ão nas salas do Conservatorio, audições de musica vocal e instrumental.

Artigo 38 - Nas audições tomarão parte, obrigatoriamente, os alumnos para isso habilitados.

Artigo 39 - Os programmas deverão ser organisados, na sua maior parte, de modo a dar aos alumnos, tanto quanto possivel, a comprehensão de toda a evolução musical.

Artigo 40 - O numero de audição, em cada anno, será subordinado ás conveniencias do ensino de forma a não distrahir os alumnos de seus estudos regulares.

Artigo 41 - As audições serão publicas.

Artigo 42 - No fim do anno lectivo,o

Director do Conservatorio de Musica organizará o programma de um concerto que será effectuado com os melhores elementos dos diversos cursos. Este concerto será de encerramento dos trabalhos escolares e será publico. (CONSERVATÓRIO MUNICIPAL DE MUSICA DE BAGÉ, 1929, p. 13-14).

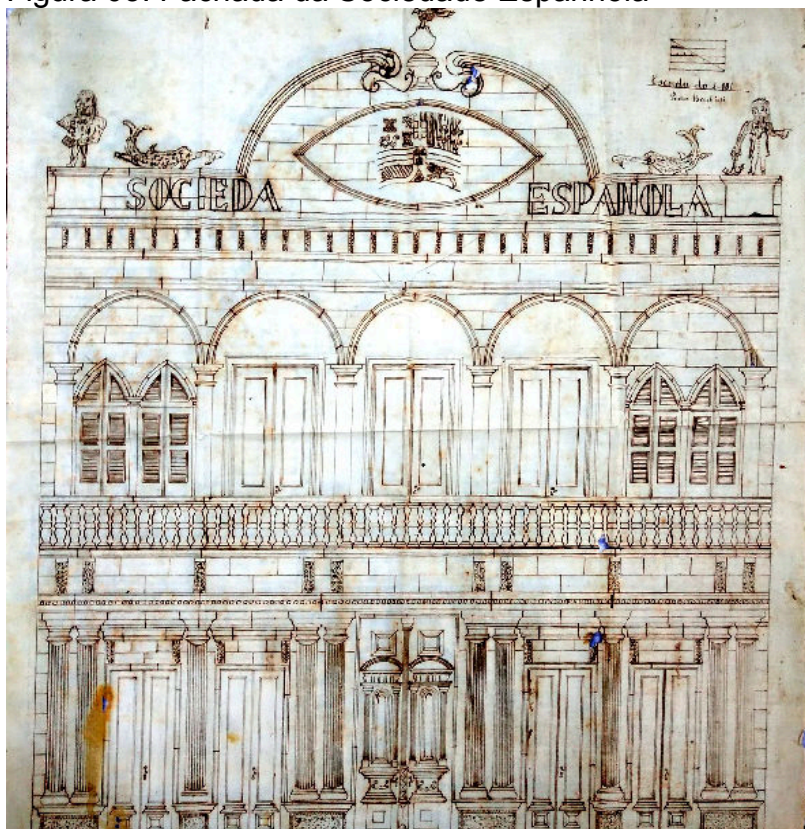
Cabe ao diretor (a) a organização das audições e também é ele quem vai definir qual aluno estaria em condições de participar das apresentações. A sucessão das músicas na audição ou no concerto, conforme podemos compreender do que trata o artigo 39, estaria orientada na ordem das mais fáceis para as mais difíceis. Isso pode ser observado nos programas desses eventos que, estão divididos em primeira e segunda parte, ou ainda com uma terceira parte, começando com os alunos do nível iniciante ou com menos tempo de estudo e termina com os mais graduados.

O concerto de encerramento seria programado com os melhores alunos do ano, mas, conforme publicou o jornal, muitos alunos não participavam desse evento final por ser próximo das festas de final de ano, e que já teriam se apresentado com as mesmas músicas na última audição. Todo aluno que quisesse realizar ou participar de alguma apresentação ou evento fora das realizadas no Conservatório deveria ter autorização da diretora.

Ainda como competência do diretor, estava incluída a direção artística e a inspeção do ensino, assim como organizar ou alterar os programas de ensino com o auxílio do professor responsável. Nas considerações gerais, encontramos a disposição que considera prestar apoio a qualquer instituição congênere que tiver a mesma orientação no ensino e na administração.

O local onde o IMBA iniciou suas atividades em 1921 foi o Clube Caixeiral, aconteceram algumas mudanças de endereço até que em 1934 se estabeleceu no prédio pertencente à Sociedade Espanhola.

Figura 03: Fachada da Sociedade Espanhola³



Fonte: Arquivo Municipal de Bagé

Este prédio situa-se na região central da cidade e continua, com as divisões internas na época, cerca de 20 salas e o salão Carlos Gomes (auditório).

Foram apresentadas algumas das normas e orientações estabelecidas no Regulamento do Conservatório, ver todo ele demandaria muito tempo, por essa razão foi brevemente exposto. Esse documento teve validade até 1937, quando inicia nova fase passando a Instituto e adotando novo Regulamento.

Entre os professores do Instituto de Porto Alegre, que continuaram vindo para integrar a banca de exames, encontramos o compositor Radamés Gnattali, conforme este anúncio:

Conservatorio Municipal de Musica – Deverá começar amanhã, neste estabelecimento de ensino, os exames do corrente ano, sendo a banca examinadora composta dos professores sr. Oscar Simm, lente do Conservatorio de Porto Alegre, e o **sr. Radamés G.**, professor laureado pelo mesmo Conservatorio. (CORREIO DO SUL, 1928, p. 8).

A vinda anual de dois professores para os exames parece que se tornou uma

³ Esta foi uma das plantas referente ao prédio da Sociedade Espanhola encontradas no Arquivo Municipal.

situação que acabaria, se concretizadas as intenções de Bagé, conforme podemos observar no comentário do Relatório:

Os resultados colhidos pelo Conservatorio Municipal de Musica é, não há negar, o mais lisongeiro, e foi reconhecendo esse progresso da instituição que eu **solicitei a V. Excia. no ano passado, a sua justa equiparação** ao Instituto de Porto Alegre, vantagem essa que **venho de solicitar, novamente**, de V. Excia. **esperando, desta vez, ser atendido.** (PREFEITURA MUNICIPAL DE BAGÉ, 1933, p. 16).

A intenção de ter a equiparação, ser reconhecido pelo nível alcançado e ficar independente do Instituto da capital era o objetivo já pretendido e buscado para o Conservatório seguir seu caminho solo. Em 1932, o intendente havia feito o pedido de equiparação para reconhecimento do diploma, talvez essa independência não fizesse parte dos planos dentro do projeto que originou o Conservatório em 1921.

Mas as intenções de incrementar a instituição continuavam, um bailado informal foi apresentado pela primeira vez em uma festa de aniversário da Rita Vasconcelos em outubro de 1934, e no final do ano, no concerto de encerramento, foi apresentado bailado em três músicas em evento no Teatro Capitólio. No ano seguinte, também foi exibido o bailado, tendo sido colocado como a última atração do concerto de encerramento. Em 1936 não foi divulgada nenhuma notícia ou apresentação de bailado, mas em 1937 é oficializado no programa do Curso de Cultura Física.

A outra novidade antecipada foram as aulas de desenho e pintura, ofertadas no início do ano letivo, como consta nesta divulgação:

Conservatorio Municipal de Musica – Terão início hoje, nas horas dos horários já estabelecidos, as aulas dos cursos de piano, violino, canto, theoría, solfejo, historia da musica, **pintura, e desenho** do Conservatorio Municipal de Musica desta cidade, cuja matricula já é extraordinária.[...] (CORREIO DO SUL, 1937, p. 4, *grifo* nosso).

O anúncio continua comunicando que, a professora Lourdes Figueiró estava voltando da capital da República onde havia feito o curso de Harmonia, e que logo seria ofertado. E tendo em conta o projeto de ampliação do Conservatório de Música com outros cursos, é que vai surgir o Instituto.

A importância do Conservatório para o prefeito e a cidade fica clara no discurso de formatura (ANEXO C) da turma de 1936. Luiz Mercio foi paraninfo da

turma de piano e violino desse ano, fez menção ao Conservatório como exemplar e do pensamento grego sobre o valor da música, refere-se a ele como que:

[...] com o vosso acendrado amor ao estudo, com a boa vontade dos vossos insignes professores, ali, do nosso modelar Conservatorio de Musica, desvendastes todos os mysterios da arte sagrada da musica. [...] A música modelava o character, contribuindo assim para o bom êxito social e político. Exclamava Danon – e firmemente o creio – que ao mudarem as modulações da musica também se mudavam com ella as leis fundamentaes do Estado. É interessante a maxima de Daniel O’Coneel: “Deixem-me escrever as canções de uma nação que não me preocuparei com quem lhe fizer as leis.” Seria capaz a musica de apurar o sentimento e o character e não só por este motivo seria valiosissimo, [...]. (CORREIO DO SUL, 1936, p. 2).

Podemos ver que o IMBA tinha uma valorização social, cultural e educativa, a qual é reconhecida pelo prefeito, que firmemente crê na relação da música com a moral e a comunidade. Esta formatura parece ter sido a mais apreciada pelo próprio IMBA, pelo destaque que muitas das formandas desfrutavam nas reportagens e notícias que eram veiculadas no jornal.

Tal fato vai resultar em uma ação que tornaria o Conservatório mais engrandecido, mudando de categoria, sendo ampliado e passando a denominação de Instituto Municipal de Bellas Artes de Bagé através do Acto N° 27, realizado na administração do prefeito Luiz Mercio Teixeira, em 30 de setembro de 1937. Ficando assim expresso:

Acto N° 27 -Substitue a denominação de “Conservatório Municipal de Musica” para Instituto Muncipal de Bellas Artes”. O DR. LUIZ MERCIO TEIXEIRA, Prefeito Municipal de Bagé, no uso de suas atribuições legais, e, CONSIDERANDO que atualmente existe no “Conservatório Municipal de Musica”, uma Escola de Educação Physica” funcionando normalmente; CONSIDERANDO que, annexo ao mesmo estabelecimento é mantido um “Curso Gymnasial” e uma “Aula de Desenho e Pintura”, para o desenvolvimento intellectual e artístico de nossos patrícios; CONSIDERANDO, finalmente, que é indispensável dar maior desenvolvimento ao ensino dos diversos cursos ministrados no “Conser-vatório Municipal de Musica”, RESOLVE:
 ARTº. 1º - Fica denominado, desta data em diante, “INSTITUTO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES”, o actual Conservatorio de Musica”.
 ARTº. 2º - Revogam-se as disposições em contrario.
 PREFEITURA MUNICIPAL DE BAGÉ, 30 de Setembro de 1937.
 DR. LUIZ MERCIO TEIXEIRA-Prefeito Municipal (PREFEITURA MUNICIPAL DE BAGÉ, 1937)

Com esse novo modelo adotado, a instituição passa a contar com os cursos disponibilizados do Conservatório de Música, da Escola de Educação Física e de

Desenho e Pintura, ampliando o acesso da comunidade a uma educação mais completa e cívica.

O IMBA passou por três fases, inaugurado como Escola de Música (1921), com a municipalização mudou para Conservatório de Música (1927) e finalmente passa a condição de Instituto (1937). Manteve apoio e adoção pela comunidade de Bagé, o que refletiu na consolidação como instituição de referência no município e na região.

O Regulamento do Instituto foi adotado em 12 de novembro de 1937, portanto, dois meses após a assinatura do Ato nº 27 que mudava a denominação da instituição. Inicia mostrando a finalidade com as seguintes alterações efetuadas:

Dos fins do Instituto

Art. 1 – O Instituto Municipal de Belas Artes, com sede na cidade de Bagé, tem por fim, o ensino teórico e pratico das Belas Artes.

§ unico – Este ensino atualmente é feito mediante cursos sistematizados, formando três grupos ou seções distintas : O CONSERVATORIO DE MUSICA, compreendendo a teoria da musica, a composição e a musica vocal e instrumental ; A ESCOLA DE ARTES, compreendendo o desenho e a pintura e o CURSO DE CULTURA FISICA, compreendendo a ginastica corretiva, rítmica e bailados clássicos. (REGULAMENTO DO INSTITUTO MUNICIPAL DE BELAS ARTES, 1937, p. 5).

Este regulamento amplia o que estava exposto no período de Conservatório, fica direcionado para o ensino teórico e prático de Belas Artes. Na parte de ensino de música foi acrescido o curso de composição, que foi mencionado, porém não ofertado no Conservatório, na escola de artes o desenho e a pintura, que já haviam sido ofertados no início desse mesmo ano, e o bailado já havia sido apresentado em algumas audições desde 1934. As novidades do Curso de Cultura Física ficaram com a ginástica corretiva e a ginástica rítmica.

Das mudanças em relação ao Ensino no Conservatório do Instituto temos:

Do ensino

Art. 2 – O ensino no Instituto compreende as seguintes disciplinas :

§ 1º - No Conservatorio de Musica :

a – Teoria e solfejo, ditado musical, canto coral e orfeão.

b – Harmonia Elementar e Harmonia Superior.

c – Historia da Musica. [...]

§ 2º - Os cursos de Teoria e solfejo, Historia da Musica, Orfeão e Harmonia Elementar, são obrigatorios e paralelos aos de Canto e Instrumento.

§ 3º - O ensino musical do Conservatorio, será dividido em três cursos : Fundamental – Medio – Superior. (INSTITUTO MUNICIPAL DE BELAS ARTES, 1937, p. 6).

Nas disciplinas novas ministradas, ficaram nomeadas como obrigatórias as mesmas do regulamento de 1929 e adicionaram Harmonia Elementar e Orfeão, que já era ministrado ao menos desde 1934. Os cursos continuaram divididos em três níveis que são o Fundamental até o 4º ano, antes denominado Inferior, o Médio que compreendia o 5º, 6º e 7º ano, e o Superior com o 8º e 9º ano. No ensino instrumental, continuou a lista dos mesmos cursos que constavam na relação anterior do Conservatório, embora se saiba que efetivamente piano e violino é que foram inicialmente ofertados.

No que tange a apresentações, audições e concertos de encerramento, dispõe das seguintes orientações:

Art. 25 – Nenhum aluno poderá exhibir-se em audições publicas nem apresentar trabalhos seus em publico, sem previa permissão do Diretor.

Audições Publicas

Art. 57 – As audições publicas constarão da execução de musica vocal e instrumental, e destinam-se a familiarizar os alunos com o grande publico.

Art. 58 – Nas audições publicas tomarão parte obrigatoriamente os alunos para isso habilitados e designados e, sendo necessario, os professores.

Art. 59 – O numero de audições publicas, em cada ano, será subordinado ás conveniencias do ensino, de modo a não distrair os alunos dos seus estudos normais.

Art. 60 – No fim do ano letivo, o Diretor organizará o programa de um concerto, que será efetuado com os melhores elementos dos diversos cursos. Este concerto será de encerramento dos trabalhos escolares e será publico. (INSTITUTO MUNICIPAL DE BELAS ARTES, 1937, p. 12 e 21).

Ao aluno que desejasse realizar alguma apresentação pública, deveria ter a permissão do diretor do Instituto, mesmo aquele aluno que pagasse, não teria a liberdade de decidir se apresentar em algum evento. Cabendo ainda ao diretor, a organização, a definição de quem poderia participar das audições e do concerto final e também a direção artística, praticamente igual ao regulamento de 1929.

No novo regulamento, que contém 111 artigos, as matrículas gratuitas continuavam disponibilizadas sob os mesmos critérios do regulamento anterior, o prefeito é quem definia quantas seriam ofertadas. O corpo docente passou a uma nova divisão, agora em três categorias formada por Catedráticos para o ensino Superior, Docentes para lecionar no curso Médio e os Auxiliares relacionados ao ensino do curso Fundamental.

Outra das novidades deste regulamento foi a inclusão de artigos destinados ao Corpo Discente, em um deles, consta instrução para que se organizem em

associações a fim de desenvolver o espírito de classe e defender os interesses dos estudantes.

5.3 Aspectos gerais dos programas dos eventos

Os dados dos programas (ANEXO D e E) de eventos do Conservatório foram coletados de Audições, Concertos, Recitais e Hora de Arte, todos com participações de alunos do IMBA. Os programas dos concertos, embora com variações do tamanho físico do papel e da qualidade do papel, tinham um padrão na sua apresentação. Na capa dos programas foram encontradas as informações sobre o nome do evento, o local, o dia da semana, a data, o horário, e no caso específico das Audições, a numeração da apresentação do ano (2ª Audição de 1923, por exemplo) e na maioria das vezes indicava a qual dos três graus de ensino estava relacionada a apresentação do evento. Essa classificação dos graus de ensino, em Fundamental, Médio e Superior, apesar de serem previstos no regulamento da instituição desde 1921, foi somente acrescentada nos programas das audições a partir de 1931.

Nas páginas centrais dos programas estavam localizadas as referências sobre a execução musical, indicando o nome da peça, do interprete e do compositor. Em alguns programas foi mencionado o ano de estudo da discente, mas em nenhum momento houve menção da professora de cada instrumento ou canto, mesmo havendo três professoras de piano, uma de canto e outra de violino.

Na contracapa encontrava-se um espaço com linhas para colocar o nome a quem se destinava o convite.

A grafia encontrada nos programas nem sempre estava correta, foram encontrados erros nos nomes dos compositores, o que era frequente, assim como os títulos das obras, muitas vezes apareciam de forma incompleta, e também ocorreram erros nos nomes das alunas.

Os títulos das obras estrangeiras geralmente eram traduzidos para o português, o francês foi o idioma estrangeiro que mais foi mantido nos nomes das peças, mesmo de compositores de outros países como italianos e alemães, foram encontrados não no idioma natural do compositor, mas em francês, supõe-se por razão das edições e importância da cultura francesa da época. No idioma alemão

foram encontrados somente duas obras, já em italiano o número foi bem maior, mas não quantificamos.

O Concerto de Encerramento era o último evento do ano letivo. Estabelecido no regulamento do Conservatório (1929), continuou no regulamento do Instituto até 1937 e realizado todos os anos. Foi o único evento denominado Concerto que o IMBA realizava, com uma exceção em 1937.

Além desses eventos programados pela direção da Instituição ocorreram também alguns Recitais de alunas, a maioria deles realizado por formandas. Foram executados em apresentações individuais e outras em pequeno grupo, evento que surgiu sem ter uma previsão no regulamento.

Outra ocorrência com programa, foi a Hora de Arte, da qual encontramos só dois programas, ambos referentes ao ano de 1933. O primeiro desses eventos, ocorrido em 26 de junho, incluía algumas alunas tecnicamente mais adiantadas, professoras de declamação e foi organizado em homenagem a uma Missão Acadêmica que visitava o Conservatório. Não obtivemos mais informações sobre essa Hora de Arte no programa, exceto o nome das participantes. A outra Hora de Arte, de 24 de outubro, foi denominada como um evento litero-musical que ocorreu em homenagem ao compositor Wagner e contou com a participação de algumas alunas. Nesses dois eventos, a primeira parte ficou a cargo do orador, o padre Luís Valentim, e a segunda com apresentação musical. Em nenhum dos outros anos esse tipo de evento foi realizado.

No quadro abaixo temos o número de Audições, Concertos, Recitais e Hora de Arte realizados:

Quadro 02: Quantidade de programas do Conservatório (1927-1937). (continua)

ANO	AUDIÇÃO	CONCERTO	RECITAL	HORA DA ARTE	TOTAL
1927	2	1	0	0	3
1928	5	1	0	0	6
1929	5	1	0	0	6
1930	5	1	0	0	6
1931	6	0	0	0	6
1932	8	0	0	0	8

1933	8	1	1	2	12
1934	8	1	1	0	10
1935	8	1	1	0	10
1936	9	1	1	0	11
1937	8	2	0	0	10
TOTAL	72	10	4	2	88

Fonte: Autor (2021)

De todos os eventos, os programas das audições são em maior número, com total de 72. O ano de 1927 foi um caso diferente dos demais anos, pois somente foram encontrados os programas de duas Audições e o Concerto de 1927 no acervo do Arquivo Municipal. Como a média de audições foi geralmente em maior número, e as datas das primeira e segunda audições são de 27 de junho e 28 de setembro, é possível que tenha havido outros eventos neste ano, mesmo que os programas não estejam disponíveis. Nessa mesma situação, estão os Concertos de Encerramento dos anos de 1931 e 1932, que não foram encontrados nos documentos do IMBA no Arquivo Municipal. Nos demais anos, os meses de novembro e dezembro tiveram mais de três apresentações de alunas.

O número de Audições entre os anos pesquisados variou consideravelmente ao longo do período pesquisado. Foram cinco audições até o ano de 1930, seis em 1931 e a partir daí oito por ano. As audições e demais apresentações constituíam um evento de apresentação dos alunos mostrando para a sociedade o desenvolvimento artístico que o ensino do Conservatório oferecia em suas dependências e expressava, através do repertório, as preferências estéticas adotadas.

Com nove audições no ano de 1936, parece ter havido uma delas que, mesmo tendo denominação de audição apresentou as características de um recital, como os demais recitais. Foi dividido em três partes e somente com três estudantes que estavam se formando nesse ano, tendo a primeira parte do evento para o piano, a segunda para o canto e a terceira para o violino, embora fossem no total doze diplomandas.

Os dois Concertos que aparecem em 1937 são o de encerramento e o Concerto de Violino em 29 de dezembro com uma aluna recém diplomada.

Para conhecermos o número de obras musicais executadas em cada ano, elaboramos o quadro abaixo com os seguintes dados:

Tabela 02: Número de interpretações por ano.

ANO	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937
OBRAS	104	206	248	301	288	308	280	246	233	246	243
TOTAL	2702										

Fonte: Autor (2021).

No número de interpretações identificadas nos programas chegaram a um número expressivo de 2.702 obras executadas, durante esse período pesquisado. As obras musicais foram algumas vezes repetidas em outro programa com a mesma aluna ou executada por outra aluna, ao que parece, como uma parte do repertório escolhido para complementar os estudos técnicos, como foi encontrado nos apontamentos de Rita Vasconcellos. Quase todas as apresentações eram divididas em duas partes, mas encontramos algumas com até três partes. De forma geral na primeira parte participavam os discentes com repertório de grau de exigência menor que os da segunda parte, com estudos mais adiantados

Foi possível observar que a terceira parte era incluída quando se tratava de apresentação com os alunos mais graduados em instrumento ou canto e as peças eram mais longas e exigentes. Essas apresentações divididas em três partes ocorreram a partir de 1932, a mais breve continha 7 obras musicais e a mais longa contou com 18, ao que parece, esses continham obras mais longas e em menor número. Desse ano até 1937 foram realizados 41 eventos que dividiram o programa em três partes.

O ano de 1927 foi aquele que teve o menor número de obras executadas (104), e o maior número de obras foi constatado o ano de 1932 (308). Devido a esse aumento do número de músicas registradas em apresentações, podemos supor que seja uma consequência de ter mais alunos matriculados na instituição e haver mais obras musicais em cada evento.

Foi possível observar que no ano de 1932 foram realizados 8 Audições, como se mostra no quadro adiante, fazendo uma média teremos 38,5 músicas por evento. Comparando os anos de 1928 com 1930, esses dois anos tem igualmente o número total de 6 apresentações e, respectivamente, 206 e 301 obras executadas, mas a

diferença é de 95 músicas entre essas duas datas e chega a ter aumento considerável de quase 50%.

A apresentação com participação do maior número de alunos ocorreu com uma Audição em 15 de setembro de 1930, com 77 músicas, em um programa com duas partes. O menor número de músicas ficou com o Concerto de Encerramento que ocorreu junto com a formatura e entrega de diplomas em 20 de dezembro de 1933, as 5 músicas foram executadas somente na segunda parte do evento por alunas de estudos avançados em canto, violino e piano.

Somando o número total de músicas em todos os programas e dividindo pelos 88 eventos realizados teremos uma média de 30,72 execuções por evento. Em um exercício de especulação, supondo que uma música ao ser executada possa levar 3 minutos, contabilizando o anúncio da obra e o executante, subida no palco, execução, agradecimento e saída do palco, o maior evento, que contou com 77 músicas, teve duração de 3h e 51 minutos. Um evento bastante longo, principalmente se considerado que envolvia a participação de crianças e adolescentes.

Entre os anos 1930 e 1933 sucederam-se as apresentações com maior número de músicas executadas. Em 1930 foram executadas 301 músicas em 6 eventos, e em 1933 com 12 eventos, o dobro foram apresentadas, 280 obras musicais.

Quanto ao gênero do corpo discente, como o nome dos executantes não constava completo nos programas, sem termos os dados de matrículas e visto que encontramos somente 8 históricos de alunos dessa época, não foi possível realizar uma identificação precisa, mas ficou claro que a grande maioria era de alunas, foi identificado ao menos 7 discentes masculinos, sendo 5 no violino e 2 no piano. Em relação ao ensino de piano, este era o instrumento da maioria das discentes, violino e canto contavam em número bem reduzido.

Como mencionado no capítulo em que está a história de Bagé, o primeiro aluno da instituição só apareceu em 1926 na classe de violino.

A apresentação de alunos em grupo foi verificada com alguma música em conjunto instrumental, com canto coral e canto acompanhado de conjunto instrumental.

No quadro abaixo temos os dados das formandas que estavam relacionadas nos programas de 1933 a 1937.

Tabela 03: Diplomadas no IMBA (1933-1937)

FORMANDAS						TOTAL
Piano	4	2	5	9	9	29
Violino	0	0	3	2	1	6
Canto	0	0	1	1	0	2
Teoria e Solfejo	17	10	9	23	7	66
Ano	1933	1934	1935	1936	1937	1933-1937

Fonte: Autor (2021).

Nos anos de 1927 e 1928 não houve menção de formatura nos programas dos Concertos de Encerramento, e não encontramos os programas dos concertos de 1931 e 1932, como estava previsto no Regulamento.

Aqui no quadro acima, assim como nos demais programas, encontramos também o piano como o instrumento principal de ensino da Instituição, do mesmo modo como foi no período anterior a municipalização. A formatura de 29 mulheres profissionais de piano em 5 anos é um dado significativo da valorização do piano e não encontramos nenhum aluno que tenha concluído essa formação oferecida pelo IMBA. O violino com 6 e o canto com 2, também tiveram como diplomadas só mulheres.

Provavelmente essas 66 formaturas em Teoria e Solfejo, quase o dobro das demais, seja por motivo de ser concluída em menor tempo, 4 anos, enquanto canto e instrumentos fica em 9 anos.

No seguimento dos dados veremos relativo a nacionalidade dos compositores e nacionalismo.

5.4 O Repertório do Conservatório

Com relação aos dados referentes ao repertório encontrados nos programas, poderemos ter uma percepção do que foi adotado no ensino de música na época dos primeiros anos de Rita Vasconcellos à frente da direção do Instituto e também quanto aos gostos musicais de uma parcela da sociedade de Bagé ali representados.

O que foi possível entender é que, além da escolha das músicas apresentadas nos programas ter sido uma escolha da diretora, o que era atribuição

do seu cargo, a definição do repertório não dependia somente do gosto ou preferência por algum compositor específico ou música, mas de acesso e da disponibilidade de partituras das obras comercializadas no país. Muitos dos compositores e composições encontradas nos programas foram as mesmas que encontramos nos catálogos com os quais nos deparamos no Arquivo Municipal. Essa situação poderia ser um indício da possibilidade de influência ou de uma limitação de acesso e escolhas de repertório disponível no mercado. Nogueira (2003) se refere a essa situação como uma dependência de fatores externos.

Ao identificar a nacionalidade dos compositores, partimos da premissa compartilhada pela literatura (LUCAS, 2005; PEREIRA, 2007; SILVA, 2019) de que a nacionalidade dos compositores e compositoras que compõem o repertório das instituições de ensino de Música da época pode ser tomada como indicadora da aderência a preceitos nacionalistas. A classificação dos estrangeiros em nacionalidades tem por objetivo gerar dados que possam apontar para uma maior participação dos compositores italianos (à época, identificados pelos modernistas como representantes do chamado “passadismo musical”) e dos compositores alemães e franceses, mais alinhados à corrente modernista dos nacionalistas ou encontrar tendências não previstas a partir da literatura acadêmica.

No entanto, ainda que fosse feito um esforço em identificar a nacionalidade de cada compositor, é preciso deixar claro que essa abordagem representa mais um exercício reflexivo de busca por recorrências no modo como o conteúdo musical era organizado na instituição. Sabemos que algumas das nacionalidades elencadas para fins de classificação foram estranhas aos compositores em vida. É sabido, por exemplo, que Ludwig van Beethoven (1770-1827) ainda que seja identificado como alemão neste trabalho, viveu em um período anterior à unificação oficial da Alemanha, em 1871.

Apesar de ser um indicador pouco preciso, optou-se por manter a classificação por nacionalidade por considerar que a obra e a personalidade de grande parte desses compositores também foram usadas pelos nacionalistas na criação de narrativas sobre a origem das nações e seu povo. Portanto, no presente trabalho, consideramos a construção do repertório em um período de forte acento nacionalista como um indicador possível da aderência de certas narrativas sobre a construção do Estado-nação.

Em razão disso, adotamos a definição de classificação estabelecida no site *International Music Score Library Project/Petrucci Music Library*, com suporte ainda dos sites *Mutopria Project*, *Werner Icking Music Archive* e *Wikipedia*

Embora se busque principalmente conhecer as nacionalidades abordadas, consideramos importante ter um conhecimento sobre o período cronológico dos compositores que foram incluídos no repertório do IMBA.

Foram encontradas entre todos os programas as obras musicais de 227 compositores que estão identificados entre o século XVI e o século XX, a maior representatividade deles está entre os nascidos nos anos 1800, como podemos constatar na tabela abaixo:

Tabela 04: Classificação cronológica dos Compositores

NASCIMENTO	QUANTIDADE
Século XVI	1
Século XVII	9
Século XVIII	34
Século XIX	181
Século XX	2
TOTAL	227

Fonte: Autor (2021).

Com esta identificação do nascimento dos compositores em torno de cada mudança de século buscamos ter uma percepção cronológica e não uma classificação de período ou estilo composicional, o que se considera uma tarefa complexa e que exigiria longo tempo de dedicação só para definir período ou períodos ao qual estivessem ligados. Mesmo com as limitações desse tipo de elaboração é possível observar como estão divididos os autores que fazem parte do repertório.

Encontramos somente um compositor dos anos 1500 presente nessa lista, é um autor italiano, com participação no programa de uma Audição de 1934, sendo a sua única aparição nos eventos. A maioria dos compositores que fizeram parte do repertório do IMBA, quase 80%, são nascidos no século XIX, com isso não estamos apontando a questão de estilo ou período composicional.

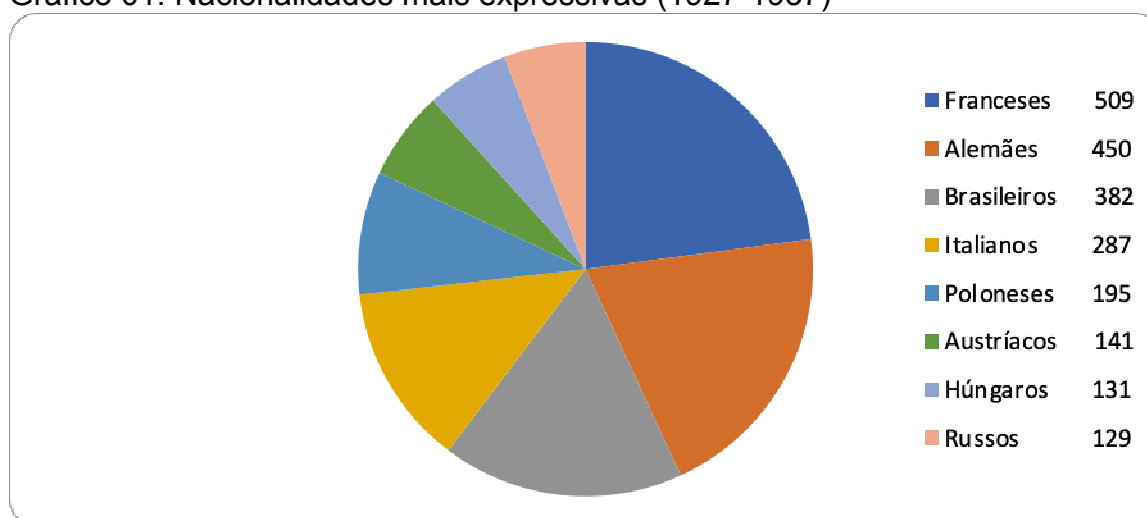
Das 25 nacionalidades presentes nos programas desses 11 anos que incluem a pesquisa, encontramos repertório formado por compositores majoritariamente europeus, mas também da Eurásia e das três Américas.

Quanto ao gênero, fica evidente a grande diferença entre a presença de compositores e de compositoras, o que é uma representação da situação vivida na época nessa profissão. Ao todo, 221 compositores foram identificados e apenas 6 compositoras.

Do total de 2.702 obras executadas, identificamos os autores e nacionalidades de 2.613, que foram as que trabalhamos para obter os dados que nos darão as respostas para as nossas questões.

Na figura abaixo temos a representação do número de composições interpretadas por nacionalidade durante o período que trata a pesquisa. Como são 25 nacionalidades, escolhemos para este gráfico as nacionalidades mais representativas, as que possuíam acima de 100 interpretações.

Gráfico 01: Nacionalidades mais expressivas (1927-1937)



Fonte: Autor (2021).

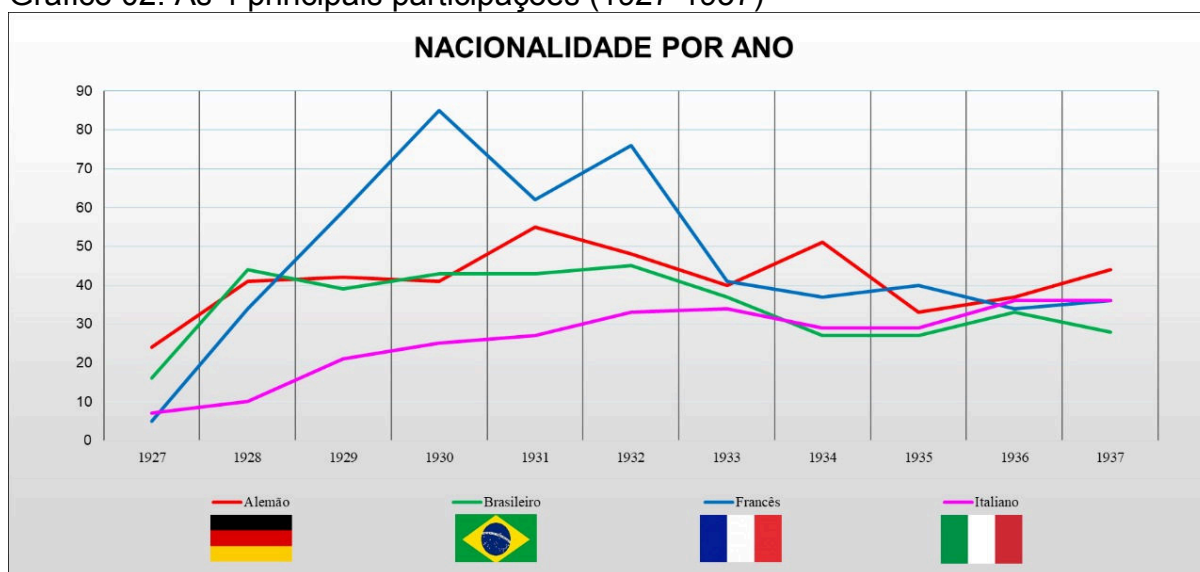
Dessa lista de nacionalidades a mais executada foi a dos franceses, encontramos 509 interpretações e obtiveram uma participação de 19,4% do total das 2.613 composições identificadas. Em seguida vem a participação dos alemães contando com 450 inserções e abrangendo 17,2% do repertório, e em terceiro lugar os brasileiros obtiveram 382 interpretações, totalizando 14,6%. A participação dos italianos ficou como a quarta mais expressiva com 287 interpretações, representando uma parcela de 10,9% de participação, em seguida figuram os

poloneses com 195, contendo um percentual de 7,4%. Estas são as cinco nacionalidades que mais aparecem nos programas e em todo repertório, seguidos pelos austríacos, húngaros e russos, todos com um número de execuções muito próxima, como consta na figura acima.

Nem todas as nacionalidades tiveram participações em todos os anos e nem sempre estiveram presentes no repertório. Algumas apareceram uma única vez em um evento, como no caso de compositores mexicanos e nicaraguenses, ou pouquíssimas vezes, como dos venezuelanos e armênios.

Como os mais frequentes eram os italianos, os franceses, os alemães e os brasileiros, no gráfico abaixo colocaremos a participação dessas nacionalidades de forma a compreender a participação delas individualmente, a evolução ou diminuição da quantidade de execuções por ano, como consta:

Gráfico 02: As 4 principais participações (1927-1937)



Fonte: Autor (2021)

Para melhor compreender este gráfico é considerável lembrar que somente obtivemos os dados de três programas do ano de 1927, em razão disso temos um menor número de músicas. Cada cor das linhas da figura representa cada uma das 4 nacionalidades mais presentes e a quantidade de músicas executadas fica demonstrada com a elevação ou descida da linha.

Começamos observando o caso dos franceses, que no primeiro ano estavam presentes com 5 músicas e no ano seguinte, 1928, passaram para 34, sobe para 59 em 1929 e atinge o seu auge em 1930 com 85 interpretações. Mantém essa alta

presença até 1932, depois diminui participação no repertório e continua com uma presença que varia entre 34 e 40 interpretações por ano até 1937. A música francesa foi a mais executada desde 1929 a 1933 e depois aparece novamente em 1935.

Os alemães estão entre os mais tocados, observamos a participação da nacionalidade que ficou entre a primeira ou segunda colocação como mais tocada em cada ano, exceto no ano de 1930 que ficou com a terceira posição, atrás de franceses e brasileiros. A representação do gráfico mostra essa estabilidade, ficando em torno de 40 interpretações por ano. O ano em que ocorreram mais execuções foi em 1931, sendo a segunda nacionalidade mais tocada, com 55 participações, atrás dos franceses.

A presença brasileira inicia com um número de 16 obras, sendo a segunda nacionalidade mais tocada em 1927. O único ano em que foi mais interpretada ocorreu em 1928 com 44 participações. Embora fique como segundo ou terceiro repertório mais executado entre os anos de 1929 e 1933, o número de obras também se mantém estável com variação entre 37 a 45 interpretações. De 1934 a 1937 o número de execuções de brasileiros baixou para uma média de 28, caindo para o quarto lugar dos mais executados e permanecendo nessa posição nesses últimos 4 anos.

Os italianos iniciaram com 7 obras apresentadas em 1927 e sobem para 10 em 1928, mas não figuraram entre os cinco mais executados. De 1929 a 1933 ficam como a quarta nacionalidade mais executada, variando de 21 a 34 interpretações. Nos dois anos seguintes passam a ser os terceiros mais executados mas sem subir a média de participações, já nos anos de 1936 e 1937 são os segundos mais tocados, com 36 interpretações.

Nesse gráfico acima não constam as nacionalidades consideradas como a quinta mais executada em razão de haver variação entre elas. Apareceram na maioria os poloneses com presença em 6 anos, dois anos os russos e outros dois os austríacos, e uma vez os tchecos.

Desses 11 anos pesquisados, os franceses foram os mais executados em 6 anos, seguidos dos alemães com 4 anos e os brasileiros em 1 ano.

A presença brasileira, como apresentado anteriormente, teve participação com 14,6% do total e em número de 382 interpretações, os estrangeiros tiveram 2.231 obras interpretadas e com o percentual de 85,4%.

Do aspecto geral da presença por nacionalidades, passamos a tratar a participação dos compositores que mais foram interpretados durante os anos pesquisados. Na tabela abaixo expomos esses dados:

Tabela 05: Compositor e total de interpretações (1927-1937)

COMPOSITOR	INTERPRETAÇÕES
Van de Velde	145
Beethoven	119
Chopin	106
Liszt; Saegel	89
Villa-Lobos	79
Tschaikowsky	74
Gurlitt	65
Diet	64
Grieg	59
Miguéz	57

Fonte: Autor (2021).

Buscamos mostrar os 10 compositores mais tocados, o primeiro da lista é Ernest van de Velde (1862-1951) e ainda aparecem Paul Saegel (1873-1953) e Edmond-Marie Diet (1854-1924), de nacionalidade francesa; Beethoven e Cornelius Gurlitt (1820-1901), compositores alemães; Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849) é polonês; aparecem ainda o húngaro Franz Liszt (1811-1886); o norueguês Eduard Hagerup Grieg (1843-1907); e os brasileiros Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Leopoldo Miguéz (1850-1902). Entre os compositores franceses Van de Velde foi o mais executado de 1928 a 1937, só em 1927 a compositora Cécile Louise Stéphanie Chaminade (1857-1944) aparece como a mais executada. Liszt e Saegel ficaram na mesma posição com o mesmo número de interpretações.

No quadro abaixo temos, entre todas nacionalidades, o compositor mais executado em cada ano com o número de execuções e as nacionalidades.

Quadro 03: Compositor mais interpretado por ano (1927-1937)

(continua)

ANO	COMPOSITOR	INTERPRETAÇÕES	NACIONALIDADE
-----	------------	----------------	---------------

Quadro 03: Compositor mais interpretado por ano (1927-1937)

(conclusão)

1927	Beethoven	5	Alemão
1928	Miguéz	10	Brasileiro
1929	Van de Velde	17	Francês
1930	Van de Velde	24	Francês
1931	Van de Velde	16	Francês
1932	Van de Velde	17	Francês
1933	Beethoven	18	Alemão
1934	Beethoven	17	Alemão
1935	Van de Velde	11	Francês
1936	Beethoven	19	Alemão
1937	Beethoven	9	Alemão

Fonte: Autor (2021).

Com esses dados elaborados temos a representação de três nacionalidades que são a brasileira, que aparece uma vez, a alemã e a francesa, que aparecem em 5 anos cada uma delas. Essas nacionalidades estão representadas por 3 compositores, o alemão Beethoven, o brasileiro Miguéz e o francês Van de Velde.

Trataremos agora da presença brasileira de forma mais detalhada. Já foi visto anteriormente o total de interpretações de músicas brasileiras, vamos agora abordar todos os compositores brasileiros que apareceram nos programas e em ordem pelo número de interpretações que foram realizadas com suas obras.

Tabela 06: Compositores brasileiros e interpretações (1927-1937)

(continua)

COMPOSITOR	INTERPRETAÇÕES
Heitor Villa-Lobos (1887-1959)	79
Leopoldo Miguéz (1850-1902)	57
Joaquim Antônio Barrozo Netto (1881-1941)	53
Alberto Nepomuceno (1864-1920)	39
Henrique Oswald (1852-1931)	29
João Octaviano Gonçalves (1896-1962)	23
José de Araújo Vianna (1871-1916)	17

Tabela 06: Compositores brasileiros e interpretações (conclusão)

João Nunes (1877-1951)	11
Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948)	10
Arnaud Duarte de Gouvêa (1865-1942)	9
Alexandre Levy (1864-1892)	9
Caetano de Mello de Jesus (séc. XVIII)	8
Fructuoso de Lima Vianna (1896-1976)	7
Antônio Francisco Braga (1868-1945)	5
Custódio Fernandes Góes (1886-1947)	5
Alberto Costa (1886-1934)	4
Edgardo Guerra (1886-1952)	4
Antônio Carlos Gomes (1836-1896)	3
Assuero José Garritano (1889-1955)	2
Amélia de Mesquita Fonseca Braga (1866-1947)	1
Félix de Otero (1868-1946)	1
Francisco Paulo Mignone (1897-1986)	1
Hekel Tavares (1896-1969)	1
João Lambert Ribeiro (1893-?)	1
Joubert Gontijo de Carvalho (1900-1977)	1
Paulo Florence (1864-1949)	1
Rosina Mendonça (?)	1

Fonte: Autor (2021).

Com a tabela acima constatamos que a participação do repertório brasileiro no IMBA contou com 25 compositores e 2 compositoras. Dos 10 compositores com mais interpretações dessa lista, quanto a região do país, encontramos 5 do Rio de Janeiro, 2 do Rio Grande do Sul, 1 do Ceará, 1 do Maranhão e 1 sem informações sobre o local de nascimento. Os gaúchos estão representados por Octaviano Gonçalves, Araújo Vianna e Félix Otero, e os 3 mais executados foram Villa-Lobos, Miguéz e Barrozo Netto.

Para conhecer a participação total de autores brasileiros e o número de obras interpretadas nos programas por ano, elaboramos a seguinte tabela:

Tabela 07: Participação brasileira (1927-1937)

ANO	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937
Autores	8	12	9	14	11	14	13	10	16	12	16
Obras	16	44	39	43	43	45	37	27	27	33	28

Fonte: Autor (2021).

Temos a participação de 16 compositores em um ano, de 1935 e 1937, e a maior execução no ano de 1932. Do ano de 1928 até o ano de 1933 a presença brasileira é considerável e mantém uma estabilidade em torno de 40 interpretações. De 1934 até 1937 verifica-se uma diminuição da presença de músicas no repertório, embora tenha ocorrido uma maior presença de compositores em dois anos desses relacionados, a estabilidade ficou baixa com uma presença por volta de 28 interpretações.

A partir desses dados, passamos a mostrar os compositores brasileiros que mais aparecem no repertório a fim de identificar os principais participantes interpretados.

No quadro abaixo será indicado o ano e o número de interpretações que cada um deles obteve, que estará entre parênteses.

Quadro 04: Principais compositores brasileiros mais interpretados (continua)

ANO	COMPOSITORES		
1927	Villa-Lobos (5)	Miguéz (4)	Octaviano (2)
1928	Miguéz (10)	Villa-Lobos (9)	Nepomuceno (8)
1929	Villa-Lobos (12)	Miguéz (6)	Netto (6)
1930	Villa-Lobos (7)	Miguéz (7)	Netto (7)
1931	Villa-Lobos (11)	Netto; Miguéz (7)	Oswald (5)
1932	Villa-Lobos (11)	Netto (7)	Oswald; Miguéz (5)
1933	Netto (8)	Villa-Lobos (7)	Miguéz – 4
1934	Netto (8)	Miguéz (5)	Oswald (4)
1935	Miguéz (4)	Villa-Lobos; Levy (3)	Netto (3)

Quadro 04: Principais compositores brasileiros mais interpretados (conclusão)

1936	Villa-Lobos (8)	Nepomuceno (7)	Miguéz (4)
1937	Netto (4)	Villa-Lobos; Oswald (3)	A. Vianna (3)

Fonte: Autor (2021).

Tentamos, no quadro acima, mostrar os três compositores mais executados de cada ano, mas em alguns casos houve até três compositores com o mesmo número de interpretações, em razão disso aparecem mais indicações. Villa Lobos está como o mais executado em 6 desses anos, Barrozo Netto em 3 anos e Leopoldo Miguéz lidera em 2 anos. Cabe fazer uma observação, Villa-Lobos, na contagem geral, foi o compositor brasileiro com mais execução, aparece como primeiro ou segundo todos os anos exceto em 1934, quando são registradas somente 2 interpretações. Veremos a seguir a interpretação do que foi mostrado até aqui neste capítulo.

5.5 DISCUSSÃO

Tendo apresentado os dados coletados dos programas musicais do IMBA, relataremos agora uma interpretação que, com base nos dados aqui apresentados e na discussão presente da literatura, ajuda a dar sentido para o modo pelo qual o pensamento e o repertório nacionalista produziu efeitos sobre a prática músico-pedagógica do IMBA no período aqui pesquisado. Grande parte dessa discussão teve como base um exercício de comparação entre os dados aqui levantados sobre o IMBA e aqueles oriundos de outras pesquisas sobre o IMBA ou sobre outros conservatórios nacionais no mesmo período ou em períodos próximos.

5.5.1 O repertório nos conservatórios bageenses e gaúchos

Como é possível observar, a música de compositores brasileiros ocupa o terceiro lugar em números de execução no repertório do IMBA. Mesmo assim, representada com 14,6% do total das interpretações, a mais executada, a francesa, não chega aos 20%. Como é de se esperar a partir da literatura, há uma clara

predominância da música oriunda do continente europeu, mas não se observa uma nacionalidade como claramente hegemônica.

Uma das hipóteses levantadas durante a pesquisa para explicar a brusca queda de compositores brasileiros, foi a possibilidade de uma troca de professores no período. Buscamos saber, sem sucesso, se houve troca de professoras de piano ou alteração dos métodos. No Relatório Municipal de Bagé de 1933 só trazia o nome da professora principal de piano e das professoras de violino e canto, as demais professoras foram denominadas apenas como professoras auxiliares. Assim, a hipótese segue sem condições de ser testada por falta de dados. Esperamos que trabalhos futuros possam explorar essa hipótese a partir de outras abordagens metodológicas.

Outra comparação interessante é em relação ao outro conservatório anterior da cidade, Silva (2019) mostra que no Conservatório Municipal de Música de Bagé (CMMB), de 1904, os italianos apareceram como os que mais interpretações tiveram no repertório da instituição, com uma participação dominante de 53% e os brasileiros com baixa presença, apenas 7%. Mesmo com diferenças de formação docente e diferenças de repertório entre os conservatórios, o primeiro nos traz um dado em comum com o IMBA, o de conter uma diversidade de nacionalidades presentes nos programas.

Essa preferência do primeiro CMMB pelo repertório italiano, não acompanha as mudanças que estavam ocorrendo na época, que projetavam e valorizavam o repertório alemão e francês em vez do italiano. Conforme Kiefer (1982, p. 72), na segunda metade do século XIX ocorre uma progressiva diversificação do repertório, com o público burguês mais culto, a ópera italiana deixa de ser a principal atração, “a música alemã passa a ocupar um lugar gradativamente mais importante”.

Em relação ao período do IMBA anterior à municipalização e com outra direção da instituição, Silva (2019) aponta uma participação alemã de 38%, a brasileira fica representada com 19% e os franceses aparecem com 16%, assim temos as três nacionalidades mais executadas. Talvez essa maior presença brasileira seja por haver uma maior ligação e, ainda, orientação de Fontainha.

Nogueira (2003) apresenta dados sobre o percentual de repertório brasileiro presente no Conservatório de Música de Pelotas, selecionados entre os anos de 1923 a 1942, expõe que este fica variável entre 21% e 26%, em que buscamos averiguar uma média, de 23,5%, a fim de comparação com nossos dados. A autora

acrescenta que essa participação brasileira ocorreu devido, provavelmente, à presença de Sá Pereira na direção do Conservatório.

Uma possibilidade para observar sobre essa diferença no repertório dos conservatórios de Bagé e Pelotas, talvez fosse a direção das instituições. Embora Rita Vasconcellos tenha estudado com Fontainha, que, segundo Lucas (2005, p. 22), ele e Sá Pereira estudaram na Europa “junto a “escolas” do pensamento musical europeu identificado com a modernidade”, não é possível perceber de forma clara se a diretora do IMBA demonstrava de alguma forma uma filiação ao modernismo nacionalista, se poderia somente seguir uma tendência de repertório do momento ou uma situação local.

Mesmo após a saída de Sá Pereira da direção do Conservatório de Música de Pelotas em 1923, Milton de Lemos seguiria a mesma linha pedagógica de Fontainha-Sá Pereira, dessa forma manteria também a abordagem de compositores brasileiros no repertório (LUCAS, 2005). No caso do IMBA, os dados mostram uma mudança para menor interpretação de música brasileira e francesa após 1933.

5.5.2 O repertório nos conservatórios brasileiros

Fernandes (2014), que fez uma análise dos programas musicais dos recitais de piano na cidade de São Paulo e dos quais selecionamos os dados dos anos de 1925 e de 1935, nos mostra a presença brasileira com dois dados percentuais, de 21% e 12%, respectivamente. Se fizermos uma média desses dois dados teremos 16,5%, ficando próximo da média que temos no repertório do IMBA.

O resultado dessa pesquisa em São Paulo evidencia que o repertório brasileiro cai para uma participação de praticamente a metade do encontrado dez anos antes. Do mesmo modo, algo parecido ocorreu no IMBA, só que em um curto espaço de tempo, de 1933 para 1934, de 37 para 27 interpretações de compositores brasileiros e continuou por volta desse patamar. Esses dados de sua pesquisa são de concertos realizados em vários locais da cidade e não somente em um local específico, o que nos dá uma idéia do panorama geral, não estando relacionado a uma instituição, em que estão presentes os aspectos pedagógicos, como o caso do IMBA.

Já um caso diferente é visto em Pelotas (NOGUEIRA, 2003), em que o repertório brasileiro, entre 1923 e 1942, ficou acima de 20%. Pode ser uma situação pontual devido a sua direção do conservatório.

Não podemos afirmar que houve uma tendência geral dessa representatividade da música brasileira nos conservatórios do país, pois não encontramos tantos trabalhos sobre esse tema e com a mesma abordagem, além do tipo de estudo sobre repertório ser um campo de pesquisa recente e não muito explorada.

A questão editorial de partituras, provavelmente, é um dos fatores que contribuíram para aprofundar o problema de acesso ao repertório brasileiro. Huber (2013), ao entrevistar uma ex-aluna do IMBA, consegue o relato de que partitura era difícil de conseguir e faziam cópias manuais das disponíveis. Mário de Andrade comenta essa situação de disputa de mercado editorial ocorrendo nos grandes centros, Rio de Janeiro e São Paulo, com o seguinte: “já se foi aquele período, 1928, 1929, brilhantíssimo na produção musical brasileira, em que as casas editoras do Rio expunham mensalmente obras novas [...]”. (ANDRADE, 1933, p. 231 *apud* AMORIM, 2020, p. 122)

Continua essa afirmação expondo o nome dos compositores que não tinham seus trabalhos mais editados. A informação que Mário de Andrade aponta é de uma situação que ele reclamava e vivenciava também como professor de piano naquele momento. Esse indica um dos aspectos que podem ter influenciado a disponibilidade de repertório.

Nesse sentido, podemos citar dois casos que ocorreram em momentos distintos, porém, tinham o mesmo tema, a falta de apoio do governo para enfrentar as dificuldades nessa época. Nepomuceno (PEREIRA, 2007), em 1917, reclamava da falta de apoio do governo para a edição e produção de repertório lírico-dramático e apontando que não era culpa dos compositores. O outro caso é do grupo Os Batutas, que enviaram uma carta ao presidente provisório Getúlio Vargas, em 1930, representando a classe dos músicos brasileiros, pedindo que entrasse em execução a lei chamada “Lei Getúlio Vargas”, de 1928. Entre alguns dos pedidos descritos no documento, solicita que defenda o mercado de trabalho nacional, o pagamento dos direitos autorais, que em casas de diversões fossem executadas dois terços (2/3) de música de autores brasileiros, questões sobre as apresentações de filmes e o trabalho dos músicos. Um dos pontos específicos trata de obrigar as casas editoriais

de produzir partituras com arranjos de música brasileira, pois raramente era encontrada, enquanto a importada norte americana vinha abastecendo e dominando o mercado.

Não podemos chegar a concluir qual a tendência nacional em relação ao repertório brasileiro, mas fica constatada pelos relatos dessa época citados aqui, da dificuldade de acesso a partitura nacional e a alternativa seria utilizar a que estivesse disponível no mercado. Contudo, em relação ao resultado sobre o repertório geral, com os dados que possuímos, nos direciona a pensarmos que o predomínio do repertório romântico prevaleceu sobre todos os outros.

5.5.3 Métodos de ensino

Quanto ao que observamos dos resultados e preferência de nacionalidade, parece que há uma ligação entre os métodos adotados e que incluíam repertório próprio de acordo com a progressão técnica, no caso o Método Rose, com edição em francês e em português, e que aparece com maior participação no repertório da instituição. Esse método, somado ao repertório de outro compositor francês de peças de anos iniciais, Paul Saegel, chegam a 234 interpretações, quase a metade de todas interpretações dessa nacionalidade. Fica, assim, evidente, que sem a presença desses dois compositores a participação francesa seria menor.

No que tange ao método adotado no IMBA, parece possível dizer que se fosse um método de outro compositor, de qualquer outra nacionalidade, também poderia influenciar no repertório estudado e mudar os resultados dos dados de nossa pesquisa. Contudo, ainda assim, não se sabe exatamente a razão da preferência da escolha de métodos e repertório, mas se formos pensar no momento cultural que se vivia naquela época, a tendência indicaria possivelmente alinhado ao sistema francês.

5.5.4 Influências de outras nacionalidades

De acordo com Pereira (2007), houve forte influência mútua entre compositores franceses e brasileiros, como resultado do intercâmbio cultural promovido pelo governo francês, e por outro lado, uma certa distância da música austro-germânica contemporânea. Também se observa essa situação no manifesto

da Semana de Arte Moderna de 1922, quando foram interpretadas obras de compositores franceses, e na qual, segundo Travassos (2003, p. 19), se inaugura simbolicamente o modernismo brasileiro, fazendo oposição ao “passadismo”, representado grosso modo pelo romantismo, na música [...]”.

O que parece claro é que sem a utilização desse repertório francês desses dois compositores, Van de Velde e Paul Saegel, a projeção dos mais executados passaria a ser dos alemães seguidos dos brasileiros.

Assim como no caso do piano, também foi possível observar a utilização, na classe de violino, de um método e obras musicais de um pedagogo e compositor como o mais executado nesse instrumento.

Entre as partituras que encontramos do IMBA, algumas traziam a propaganda do método desenvolvido por Isidor Philipp e Barrozo Netto, indicando que foi adotado tanto pelo Conservatório de Música de Paris, quanto pelo Instituto Nacional de Música, os quais eram professores das respectivas instituições, mas não houve nenhum indício, nos documentos acessados, que mostrassem o uso desse método. Talvez a escolha do Método Rose deva ter alguma explicação se houver confirmação de ter tido sucesso na Europa como consta no site do próprio método.

A situação editorial brasileira parece que estava carente de composições didáticas de caráter nacionalista voltadas para o ensino, ou pelo menos para os anos iniciais, a ponto de Mário de Andrade, em 1925, incluir esse assunto em uma carta para Villa-Lobos e pedir-lhe que compusesse obras fáceis para piano com temas nacionais. (CHERÑAVSKY, 2003) Essa é mais uma circunstância que envolve a escolha do repertório, o acesso a material disponível e as possíveis carências que poderiam existir, visto que o movimento nacionalista estava em desenvolvimento.

Outro dado que também leva a essa interpretação, de o IMBA seguir uma linha pedagógica, é que das 53 sonatas de piano executadas, 50 eram de um só compositor, Beethoven.

Uma entrevista que encontramos no trabalho de Nogueira (2003), traz o depoimento de uma aluna do diretor do Conservatório de Música de Pelotas na época, declarando que para ter uma boa formação pianística, o diretor indicava que deveriam estudar todas as sonatas de Beethoven.

É interessante notar que essa situação de centralizar as sonatas de piano em um só autor não aconteceu em relação aos concertos, que tiveram no repertório

diversos autores de diferentes nacionalidades interpretados. Mesmo em relação ao repertório de piano, no caso das sonatas, em outras formas de composição encontramos Chopin e Liszt como terceiro e quarto mais interpretados.

Convém salientar alguns aspectos sobre a influência francesa que vimos predominar no repertório do IMBA, e sobre alguns compositores brasileiros que figuram nesse repertório e que também estão diretamente relacionados ao ensino de música.

Quando iniciou o período da República, ocorreram mudanças nas artes, surgia o Instituto Nacional de Música no lugar do Conservatório de Música, e Leopoldo Miguéz, que foi o segundo compositor brasileiro mais executado no IMBA, assumia a direção da instituição, segundo Pereira (2013, p. 5), “por seu prestígio como compositor, suas convicções positivistas e seus vínculos políticos”. Com reformas internas e novas diretrizes estéticas e pedagógicas de origem germânica, “parecia vincular a República à música alemã por oposição à marca italiana do movimento operístico do Império”.

Miguéz é o principal articulador do projeto Centro Artístico, que visava a produção e difusão da arte nacional e do qual faziam parte professores do INM, contava com a participação na comissão de música de Arthur Napoleão, Alfredo Bevilacqua e Alberto Nepomuceno. Essa renovação estética do Centro Artístico e do ensino no Instituto Nacional de Música, contou com a oposição dos que não estavam de acordo com essas diretrizes, e ainda continuavam alinhados a tradição operística italiana, tendo como porta voz o crítico musical Oscar Guanabario (PEREIRA, 2013).

Em 1902, com a morte de Miguéz, Nepomuceno herdaria a direção do Instituto Nacional de Música e as críticas de Guanabario. Admirador da música germânica, influenciado pelos acontecimentos da Primeira Grande Guerra, praticamente parou de executar obras de autores alemães nos concertos do Instituto, substituindo-os por compositores brasileiros e franceses. Nesse período da guerra, a França buscou apoio de outros países através da cultura, promovendo maior intercâmbio e teve em Nepomuceno um dos apoiadores desse projeto.

Por aqui, Brasil, passaram alguns compositores franceses que se aproximaram dos compositores brasileiros, entre eles estava Darius Milhaud, que morou no Rio de Janeiro por dois anos, onde manteve contato com vários dos nossos compositores. Esses fatos tornaram os laços culturais entre os dois países

mais fortes, a ponto de haver influência mútua nas obras de seus compositores. Milhaud chega a publicar um artigo na França onde aponta que graças a Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald, o papel da música francesa era predominante. Incluía ainda um comentário sobre a biblioteca do Instituto, a qual continha todas as obras de Erik Satie e todas as obras de Debussy para orquestra, além de outros compositores franceses (PEREIRA, 2007).

A influência francesa também se fez sobre Heitor Villa-Lobos, Travassos (2003) relata que os musicólogos reconheciam a influência de Debussy nas suas obras nos anos 1910. Teve sua carreira internacional entre 1914 e os anos 1930, contou com o apoio e divulgação de Milhaud, do pianista Artur Schnabel e da cantora Vera Janacopoulos. Após o evento em 1922, que mais ainda o projetou, foi para Paris em 1923, e iniciava assim sua consagração na Europa. Além de Villa-Lobos, Milhaud também projetaria na França outros compositores brasileiros como Marcelo Tupinambá e Ernesto Nazareth entre outros.

5.5.5 O nacionalismo musical do IMBA

Nessa mesma ordem das três primeiras nacionalidades mais executadas no IMBA, franceses seguidos por alemães e brasileiros, encontramos numa série de 26 concertos realizados no início do século XX, em 1917 pelo então diretor do Instituto Nacional de Música, Alberto Nepomuceno. Segundo Pereira (2007), foram escolhidas músicas representativas de escolas nacionalistas de compositores estrangeiros e brasileiros, músicas que se considerava fazer parte de um imaginário de nação moderna em construção.

Para termos uma percepção se esses dados do repertório do IMBA mostram um indicativo de representação forte ou fraca, comparamos com os trabalhos de Nogueira (2003), de Fernandes (2014) e de Silva (2019). Estes dois primeiros trabalhos mostram dados sobre o repertório em locais diferentes e interessantes para nós, Pelotas, uma cidade vizinha na região sul, e São Paulo, o centro cultural onde ocorreu a Semana de Arte Moderna. O resultado que temos do Conservatório de Bagé nos mostram um percentual menor que as pesquisas relacionadas a essas outras duas cidades, o período cronológico não é exatamente igual, mas é o mais

próximo que conseguimos encontrar com essa especificidade, a análise do repertório.

A presença brasileira no repertório, apresenta variáveis no decorrer desses anos pesquisados. Os dados mostram que em alguns anos mesmo com uma participação de compositores em menor número no repertório (capítulo anterior), o número de obras interpretadas é maior do que quando teve mais compositores.

Olhando os dados de compositores brasileiros que tiveram 10 ou mais interpretações no total, dos nove compositores, seis nomes aparecem fazendo parte do Instituto Nacional de Música (INM) e a maioria ligados ao modernismo nacionalista que, como professores, influenciariam de alguma forma os alunos, também como clubes e associações musicais.

Segundo Pereira (2007), dois precursores do nacionalismo, Nepomuceno e Miguéz, estão entre os mais executados, assim como o maior representante do modernismo nacionalista e o mais executado, Heitor Villa-Lobos. Ainda, entre esses compositores, a maioria desses mais executados está diretamente ligada ao Instituto Nacional de Música, a referência nacional da época e com muitos professores e alunos conectados com o movimento de renovação musical ligada ao nacionalismo. Além desses compositores, também Guilherme Fontainha, o ex-professor de Rita Vasconcellos, era professor dessa instituição, e esteve na direção da Revista Brasileira de Música.

Ademais da composição e regência, na década de 30 Villa-Lobos estava estabelecendo o ensino de Canto Orfeônico e cursos de formação de professores para atividades cívico-culturais e da qualificação do nível artístico brasileiro, com a participação e apoio do Estado (CHERÑAVSKY, 2003).

Travassos (2003) considera que o modernismo chegou e se manifestou no Brasil de forma mais branda, relativamente atrasado e com menos força de como ocorreu na Europa. Aponta que em referencia a essa época, mesmo com mudanças de técnicas e de estilo, o movimento estaria muito mais relacionado ao eixo de música nacionalista.

Vimos que nem todos os compositores estavam participando ou eram simpáticos a esse movimento, mas o mais expressivo e reconhecido do modernismo nacionalista era também o mais executado, Villa-Lobos.

Justamente nesse sentido, Pereira (2007, p. 17) aponta que na ligação entre música, sociedade e política, havia uma disputa em relação às condições sociais de

produção musical e à luta por espaços entre os envolvidos. O autor menciona que a luta aparece sob forma de política cultural, ou política musical, e que envolveria o debate político-ideológico e estético. “A luta por espaço, portanto, é política”. E o nacionalismo vem nesse debate estético e ideológico entre os músicos, em que entram também o “moderno” e o “tradicional”, o “erudito” e o “popular”.

Visto que estamos com a percepção da real presença dos compositores brasileiros no repertório do IMBA, em boa parte representando o modernismo nacionalista, mas também vimos que a maioria dos compositores executados, assim como encontramos em Nogueira (2003) e Fernandes (2014), são do período do romantismo. Cherñavsky (2003) assinala que o público brasileiro estava apegado a tradição musical clássico-romântico e mantinha uma dificuldade de aceitação em relação a inovação que o modernismo trazia.

Em relação à escolha do repertório, muitos outros fatores colaboram, influenciam, ou determinam como ocorre essa escolha. Além do que já sabemos de como se dava a escolha do repertório indicado pelo regulamento do IMBA, Pereira (2007) se refere a outras situações, em outros níveis, que também vão ter reflexos na questão de repertório como as disputas estético-ideológicas entre conservadores e os que buscavam a renovação musical, a produção musical, a comercialização, as escolas de música, os espaços culturais, os interesses empresariais e ideológicos na edição de partituras, etc. Sobre a aceitação de alguma nova obra e sua projeção no mercado, iria resultar da parte de responsabilidade do intérprete, do sucesso com o público, e da crítica musical, que poderia divulgar o seu aspecto estilístico ao qual estivesse relacionado.

Nogueira (2003) ainda salienta o papel importante da divulgação por meio de notícias e críticas nos jornais, pois tem um alcance maior do que só o público permitido em algum espaço cultural para concerto, audição ou recital. Resultando com mais pessoas informadas sobre os acontecimentos e ampliando o público que se encontra de alguma forma relacionado ao tema.

A formação de platéia para o repertório novo e moderno era parte das intenções de Miguéz, Nepomuceno, por meio do INM e de outros compositores e pedagogos como Sá Pereira, assim como também fazia parte do projeto do IMBA, estabelecido por Fontainha. (PEREIRA, 2007, 2013; SILVA, 2019).

Um outro repertório que influenciaria a criação musical brasileira erudita é o da música popular. Não só influenciaria a criação nacional como também a francesa

com o exemplo de Darius Milhaud, que compôs peças para piano no início dos anos 20, com temas que retirou da música popular brasileira (PEREIRA, 2007).

Com o registro fonográfico e a radiodifusão, a música popular entra no circuito comercial e da comunicação, participando da modernização brasileira. Segundo Napolitano (2014, p. 54), a partir dos anos 30, com o governo de Getúlio Vargas, houve uma intervenção oficial na música popular com a política cultural cívico-nacionalista. Com isso, a “cultura popular, cultura letrada, mercado e Estado, no cenário musical brasileiro, não se excluíram, mas interagiram de forma assimétrica e multidimensional”. O autor identifica como uma das discussões sobre música popular brasileira uma distinção entre a que seria considerada a autêntica e a legítima, que estaria relacionada aos grupos sociais que a criaram e dentro de um ideal nacionalista, e a sem legitimidade e autenticidade, que estaria associada ao mercado, sobre influência de modismos internacionais, a música voltada para as massas urbanas e classe média.

É também o que Travassos (2003, p. 51-53) classifica como música relacionada ao “mercado cultural moderno”, “olhada com desconfiança”, como uma música que sofreria influências internacionais e estaria em contrariedade com o ideal da nacionalização e da música séria. “A música popular concebida pelos modernistas não se confunde com o que veio a ser chamado cultura de massa”.

O que significa este assunto em relação ao IMBA? Pois o único documento de autoria da diretora da instituição, professora Rita Vasconcellos, que encontramos além das anotações de aulas, foi um artigo que escreveu para o jornal Correio do Sul, relatando, justamente, sua preocupação com a música tocada nas rádios e cinemas, a música mecanizada, como ela se referiu.

5.5.6 Rita Vasconcellos e a modernidade no IMBA

Rita Vasconcellos afirma no artigo (ANEXO F) “A musica na vida moderna”, que no passado a música era dividida em duas categorias, uma considerada como arte, e a outra, a música popular. E na sua época, considera que já não existe mais essa distinção. Com a chegada do rádio, da vitrola e do gramofone, as pessoas que “prezavam pela Arte”, pensavam que seria um momento de divulgação da música de concerto. Foram aos poucos percebendo que não era isso o que resultaria, as pessoas estavam conectadas ao que as produtoras fonográficas e as rádios

ofereciam, e isso foi se desenvolver de acordo com os interesses comerciais (CORREIO DO SUL, 1936, p. 4).

Aponta que as pessoas ficam satisfeitas se as músicas falem de “paixão”, de “tristeza” ou “alegria de viver” e questiona se as pessoas não compreenderiam outra forma de “Arte mais elevada”. Compara uma audição em uma sala de concerto com ouvir uma audição no rádio, indica que a primeira é apreciação da Arte e a segunda é entretenimento e considera que a música mecânica, como meio de cultura, falhou. Que os progressos da vida moderna não trouxeram os benefícios que esperavam, nem melhoramentos, nem “elevação no nível artístico”, chegando a falar em um dualismo entre Arte e Música, esta, relacionada a discos e rádio. (CORREIO DO SUL, 1936, p. 4).

Este artigo de Rita Vasconcellos nos dá o parecer dela em relação à música mecânica, a de rádio e vitrolas, a que Travassos (2003) chama de música de massas. Esse posicionamento dela em relação a música que considera como Arte e a de “entretenimento”, é mesmo da maioria dos compositores brasileiros, em especial, aqueles que estavam participando do modernismo nacionalista. Com isso, não quer dizer que ela não fosse favorável aos compositores desse movimento, mas também, não mostra se seria contrária. Se ela seguiria pela influência da música francesa não podemos confirmar, mas seu professor estudou primeiramente na Alemanha e depois foi para a França se aperfeiçoar, onde teve contato especial com a escola moderna de Debussy e Ravel. (NOGUEIRA, 2003) O que pode causar questionamentos do quanto pode ter havido influência sobre sua discípula.

Politicamente, com as informações que foram expostas anteriormente sobre música para consumo, de massa ou outra denominação, essa declaração de seu posicionamento no artigo a coloca em lado contrário aos positivistas, que foram os políticos que apoiaram a criação do IMBA a nível estadual e municipal, mas que se interessavam por esse tipo de “cultura comercial”.

Podemos ver que pelo ensino de Canto Orfeônico já em 1934 e apresentação em audição em 1937, e viria a fazer parte no regulamento como Instituto, a instituição estava acompanhando os avanços na educação musical no país, sob orientação de Villa-Lobos.

No trabalho de Huber (2013), aparece um relato de uma entrevistada que foi aluna de Rita Vasconcellos no Conservatório, onde informa que a música popular não era permitida, ao menos durante os anos que estudou (1929-1933), havia

dificuldade de conseguir partituras e que fora desse ambiente tocava operetas e música de salão.

Não permitia a música popular, porém encontramos no repertório peças brasileiras com aspectos da atualização estética como Toada, Maxixe Canção, Modinha e Tango Brasileiro.

Suponho que a melhor definição para a questão do repertório executado no IMBA é:

As apresentações de alunos privilegiavam um repertório escolhido, que não apenas representava a orientação musical e pedagógica adotada na escola, como também levava consigo importantes significados musicais, “visto que era o repertório escolhido para representar publicamente os alunos do Conservatório, divulgando os ideais estéticos veiculados pela escola”. (NOGUEIRA, 2003, p. 208-209, tradução nossa).

E ainda, complementando essa interpretação, a autora indica que

As relações e tensões mantidas por duas visões distintas dos fazeres musicais manifestam-se no repertório dos concertos, uma vez que esses são a carta de apresentação do ensino realizado no Conservatório, e por outro lado a resposta da escola frente a comunidade. (NOGUEIRA, 2003, p. 150, tradução nossa).

Nessa situação, a figura da diretora Rita Vasconcellos tem destaque, pois, apesar das professoras escolherem o repertório de estudo, era ela que indicava qual composição musical faria participação nas apresentações, usando de sua percepção como professora e como integrante da sociedade local.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a apresentação deste trabalho e tendo chegado aos resultados que os dados proporcionaram, pensamos ter conseguido responder aos objetivos que foram estabelecidos no início. Estes objetivos visaram trazer alguns conhecimentos do que o repertório nos transmite sobre o ensino de música na instituição, relativo ao nacionalismo musical, aspectos políticos, estéticos e de compositores, entre os anos 1927 e 1937.

A metodologia aplicada foi a pesquisa documental direcionada para o repertório dos programas de concertos, audições e recitais como fonte principal. Tendo se apoiado em outras leituras como o Relatório Municipal, os jornais Correio do Sul e O Dever, toda documentação oficial e material encontrado no Arquivo Municipal que tivesse relação com o IMBA, como os cadernos da diretora Rita Vasconcellos e anotações em partituras.

A questão referente a influência da política é clara, o IMBA foi criado com ato político de apoio ao projeto de Guilherme Fontainha e José Corsi, do Centro de Cultura Artística de Porto Alegre, tornou-se municipalizado também com um ato político de apreço pela instituição. A presença política se fez presente através do Partido Republicano Rio-grandense (capítulo 1) tanto na fundação, a nível estadual e municipal, quanto na municipalização, colocando o ensino de música e a cultura a disposição do povo bageense, particularmente para a elite social, na qual Rita era muito prestigiada e bem-quista. Essa proximidade e valorização da instituição pelos políticos locais podemos identificar tanto nos elogios que aparecem nos Relatórios Municipais ao Conservatório, como também pelo discurso do prefeito Luiz Mércio na formatura da turma de alunas do IMBA de 1936.

Rita Vasconcellos assumiu a direção do Conservatório um ano antes da municipalização e já iniciou realizando mudanças, começavam as aulas de violino e aparecia o primeiro aluno da instituição, além de incluir apresentação de canto em audição. Nos cadernos de exame de 1926, da diretora, só constavam os alunos de piano e violino, portanto, não sabemos se ocorreram aulas de canto nesse ano ou a aluna faria parte do curso de canto coral.

Parece claro o novo direcionamento que a instituição assumia, durante esse período estudado vimos que se manteve atualizada quanto ao ensino, por meio de professores fazendo cursos nos grandes centros, oferecendo curso de Orfeão,

aproveitando o intercâmbio com artistas nacionais e internacionais para atualizar o repertório. Como exemplo de influência desses artistas, identificamos algumas peças dos concertos de Bidu Sayão que vieram a fazer parte do repertório nos programas de audições da instituição. Com essa dinâmica, a instituição desenvolveu características peculiares e seguiu um caminho próprio (SILVA, 2019), se adequando as circunstâncias locais e regionais.

Em relação aos assuntos da cidade, os registros nos jornais muito contribuíram para o entendimento de como interagiu com a sociedade da época, e qual o papel que o IMBA exercia como instituição educativa, cultural e social. Foi possível perceber de forma mais viva a realidade cotidiana contidas nas páginas de arte, em artigos e nas crônicas sociais que envolviam a instituição ou quem dela fazia parte, e a relação especial que despendiam para com a diretora Ritinha Vasconcellos. Com isso, observou-se melhor o significado que o repertório nos mostra do ambiente social e político da cidade.

Uma das dificuldades da pesquisa foi encontrar documentos que “falassem” de Rita Vasconcellos, além do que contém os trabalhos de Huber (2013) e Silva (2019), pouco material foi encontrado. Rita Vasconcellos poderia ser um tema de alguma pesquisa futura, sobre a sua vida ou suas ações dentro da instituição.

Seria oportuno para futuros trabalhos, buscar informações referentes a este período em que se encontram em documentos mais atuais, como obtivemos informações sobre o IMBA em relatório de 1957, e por ter feito esse achado tardiamente não foi aproveitado aqui.

Outro tema que tem importância de pesquisar é sobre as alunas que concluíram algum dos cursos e buscaram trabalho como profissionais da música. Conseguimos saber que três seguiram carreira, Zélia Bina tentou carreira de cantora no Rio de Janeiro, ao menos por algum tempo, e Sylvia Lannes e Dinah Gelcich atuaram como professoras no IMBA. Um outro tema poderia ser a continuidade desta pesquisa sobre repertório após o Conservatório se tornar Instituto, a partir de 1937.

Retornando para o repertório do IMBA, com a identificação das nacionalidades, reconhecemos que acompanhava uma tendência nacional, a preferência e alinhamento com os compositores franceses, demonstrando que seguia o mesmo caminho que adotaram grande parte dos compositores brasileiros e o próprio Instituto Nacional de Música.

Assim, dos compositores que foram os mais executados, aparece primeiro o francês Ernst Van de Velde, e dos brasileiros figurou Heitor Villa-Lobos. Como já mencionado anteriormente (capítulo 3), Van de Velde apresenta-se destacado com mais interpretações, em razão do Método Rose de sua autoria ter sido adotado pelo Conservatório. Já Villa-Lobos, aparece, talvez, por ser considerado o compositor brasileiro de maior expressão, por ter participado e se projetado na Semana de Arte Moderna de 1922, Mário de Andrade (1928), seu contemporâneo, considerava-o, na época, como representante da brasilidade musical (TRAVASSOS, 2003; CHERÑAVSKY, 2003; TORQUIA, CAMPANHÃ, 1978; ELLMERICH, 1977).

Ainda, em relação ao repertório e aos eventos musicais, as longas audições, que chegavam ter até aproximadamente três horas e se mantiveram durante todos esses anos, atestam que o público participava e se agradava desses eventos. Silva (2019) fala que os concertos realizados pelo IMBA eram um acontecimento de alto interesse e valorização pelo público e sociedade.

Esse sucesso das apresentações musicais do IMBA se deve em parte ao que a instituição buscava mostrar e também com a preocupação de atrair e agradar ao público.

A música brasileira executada no IMBA continha composições que ficavam próximas do repertório popular como visto no capítulo 5, talvez isso fosse uma estratégia para agradar e conquistar o público participante.

Do repertório brasileiro apresentado, motivações diferentes tornam a presença destes em maior ou menor grau, sendo contemplados muitos compositores que faziam parte do movimento do modernismo nacionalista. Se a instituição adotou essa abordagem por estilo musical, estética ou ideal político, não ficou claro, talvez até de forma sutil, mas era o repertório que existia e era o atual, o que existia no momento da construção da identidade nacional. Lorenzo Fernandez questionado sobre o que achava da arte modernista, responde que “modernismo não existe. Dizer que somos “modernistas” é bobagem. O que somos; na realidade, é atuais. Isto sim. Existe simplesmente atualismo vivemos a nossa época” (ACQUARONE, 1948, p. 259).

E este parece ser a mesma abordagem que o IMBA adotou em relação ao modernismo nacionalista, se manter atualizada. Mas, também, sem adotar tudo o que fosse moderno, já visto a opinião da diretora sobre a música mecânica e em

relação ao rádio, contrária a música considerada arte ser substituída pela música para as massas.

Creemos que no IMBA a política poderia existir de forma não tão clara nem declarada, mas está presente nas suas ações. Com a direção de Rita Vasconcellos, parece que houve uma sintonia e cumplicidade entre a instituição e a sociedade. Como visto sobre a história de Bagé (capítulo 1), o Conservatório tinha também sua projeção na região e também no estado como uma instituição educativa e como um centro de cultura, sua importância se reflete e se mantém até hoje, quando completa cem anos de existência.

REFERÊNCIAS

ACQUARONE, Francisco. **História da música brasileira**. São Paulo: Ed. Livraria Francisco Alves. 1948.

A ALVA musa modernista. Será a arte revolucionária inspirada nos sonhos delirantes da cocaína? **Correio do Sul**. Bagé, ano 16, n. 4.277, p. 7, 13 out. 1929.

AMORIM, Humberto. **J. Octaviano e Oscar Guanabario**: “a verdade é uma aposta de lutas”. *In*: Revista Música. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, v. 20 n.2, 2020. p. 119-172. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/issue/view/11831/1937>. Acesso em: 27 dez. 2020

ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. 8 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora. 1977.

ARAÚJO, Rosane Cardoso de. **Educação musical e cidadania**. *In*: Linguagens – Revista de Letras, Artes e Comunicação. Blumenau, v. 1, n. 2, p. 170-179, maio/ago. 2007.

AUGUSTO, Antônio. **A civilização como missão**: o conservatório de música no império do Brasil. *In*: Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 23/1, 2010. p. 67-91. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/issue/view/Issue/371/126>. Acesso em: 25 mar. 2019.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correia de. **150 anos de música no Brasil: 1800-1950**. Rio de Janeiro: José Olympio. 1956.

BAGÉ (Município). **Regulamento do Conservatorio Municipal de Música de Bagé**. Bagé: Intendencia Municipal, Typographia da Casa Maciel, 1929.

BAGÉ (Município). **Regulamento do Instituto Municipal de Belas Artes de Bagé**. Bagé: Prefeitura Municipal, 1937.

BAGÉ (Município). **Relatório Intendencial de Carlos Cavalcanti Mangabeira apresentado ao Conselho Municipal em 20 de setembro de 1927**. Bagé: Intendencia Municipal, Typografia Casa Maciel, 1927.

BAGÉ (Município). **Relatório Intendencial de Carlos Cavalcanti Mangabeira apresentado ao Conselho Municipal em 20 de setembro de 1928**. Bagé: Intendencia Municipal, Typografia Casa Maciel, 1928.

BAGÉ (Município). **Relatório Intendencial de Alziro Marino apresentado ao Conselho Municipal em 20 de setembro de 1929**. Bagé: Intendencia Municipal, Typografia Casa Maciel, 1929.

BAGÉ (Município). **Relatório Intendencial de Juvêncio Maximiliano Lemos apresentado ao Conselho Municipal em 20 de setembro de 1930.** Bagé: Intendencia Municipal, Oficinas Graphics da Casa Maciel, 1930.

BAGÉ (Município). **Relatório Intendencial de Juvêncio Maximiliano Lemos apresentado ao [...] Estado General J. A. Flores da Cunha em 24 de junho de 1931.** Bagé: Intendencia Municipal, Oficinas Graphics da Casa Maciel, 1931.

BAGÉ (Município). **Relatório do prefeito municipal Major Gervasio Rodrigues apresentado ao [...] General J. A. Flores da Cunha referente ao ano de 1932.** Bagé: Prefeitura Municipal, Oficinas Graphics da Casa Maciel, 1932.

BAGÉ (Município). **Relatório do prefeito municipal Major Gervasio Rodrigues apresentado ao [...] General J. A. Flores da Cunha referente ao ano de 1933.** Bagé: Prefeitura Municipal, Oficinas Graphics da Casa Maciel, 1933.

BAIA, Silvano Fernandes. **“Professor, você não tem orgulho de ser brasileiro?”: a música do Brasil no fim do século XIX e início do século XX.** *In*: Ouvirouver. Uberlândia, v.13, n.1, p.202-214 jan.| jun. 2017. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/33930> Acesso em: 13 out. 2018.

BAKER, Theodore; REMY, Alfred. **Baker’s Biographical Dictionary of Musicians.** 3ª ed. New York: G. Schirmer. 1919. Disponível em: https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/49/IMSLP93513-PMLP192847-Biographical_dictionary_of_musicians1919.pdf Acesso em: 3 mai. 2020.

BENETTI, Gustavo Frosi. **A vanguarda musical no Rio Grande do Sul (1920-1950).** *In*: Revista Espaço Acadêmico, Maringá, N.124, p.117-123, Set. 2011. Disponível em: <http://old.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/11813> Acesso em: 11 out. 2018.

BICA, Alessandro Carvalho. **A organização da educação pública municipal no governo de Carlos Cavalcanti Mangabeira (1925-1929) no município de Bagé/RS.** 2013. 351 f. Tese (Doutorado em Educação), Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2013.

BICA, Alessandro Carvalho; DEWES, Helyna; FERREIRA, Diogo. **O desafio da preservação histórico e cultural de Bagé: uma experiência de extensão.** *Experiência*, Santa Maria, UFSM, v. 3, n. 1, p. 4-19, jan./jul. 2017.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou o ofício de historiador.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores Ltda. 2002.

CALDAS, Pedro Henrique. **História do Conservatório de Música de Pelotas.** Pelotas: Edições Semeador, 1992.

CAMBI, Franco. **História da pedagogia.** São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.

CANDÉ, Roland de. **História universal da música**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, vol.1, 2001.

CANDE, Roland de.. **História universal da música**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, vol.2, 2001.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. São Paulo: Texto Editores Ltda, 2011, volume I, II, III e IV.

CARPEAUX, Otto Maria. **O livro de ouro da história da música: da idade média ao Século XX**. Rio de Janeiro: Ediouro S.A. 2001.

CASTANHO, Sérgio. **Institucionalização das instituições escolares: final do Império e Primeira República no Brasil**. In: Instituições escolares no Brasil: conceito e reconstrução histórica. (org.) Campinas, SP: Autores Associados: HISTDBR; Sorocaba, SP: Uniso; Ponta Grossa, PR: UEPG, 2007. (Coleção memória da educação)

CERQUEIRA, Daniel L; ZORZAL, Ricieri C; ÁVILA, Guilherme A. **Considerações sobre aprendizagem da performance musical**. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 26, p.94-109, 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pm/n26/10.pdf> Acesso em: 12 nov. 2019.

CHERÑAVSKY, Analía. **Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos**. 267p. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2003.

CIPRIANO, Luis Alberto Garcia. **Mário de Andrade e o conceito de nacionalismo na música**. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: Universidade de São Paulo. 2011

COMPANHIA Nacional de Operetas Vicente Celestino. **Correio do Sul**. Bagé, ano 14, n. 14, 9 dez. 1927. Factos Diversos, p. 4.

CONSERVATORIO Municipal de Musica. **Correio do Sul**. Bagé, ano 24, n.6.796, 1 abr. 1937. Factos Diversos, p. 4.

CORTE REAL, Antônio Tavares. **Subsídios para a história da música no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul/IEL, 1980.

CORTE REAL, Antônio Tavares. A musica nas escolas do Rio Grande do Sul. **Revista Brasileira de Musica**. Setembro, v. 1, fasc. 3, p. 218-223, 1934. Disponível em: <http://docvirt.com/docreader.net/docreader.aspx?bib=BibDigENM2&pasta=Programas%20de%20Concerto&pesq=&pagfis=1040> . Acesso em: 20/05/2020.

COTTA, André Guerra. BLANCO, Pablo Sotuyo, (org.) **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: ADUFBA, 2006.

DAMASCENO, André Alcman Oliveira. **O Anchieta modernista: a trajetória musical-pedagógica de Villa-Lobos (1930-1959)**. 2014. 279 f. Tese (Doutorado Sociologia) Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. Disponível em: <https://www.unicamp.br/anuario/2014/IFCH/IFCH-tesesdoutorado.html>
Acesso em: 25 out. 2018.

EINSTEIN, Alfredo. **Historia de La Musica**. 4 ed. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1953.

ELLMERICH, Luís. **História da música**. São Paulo: Editora Fermata do Brasil, 1977.

ESCOLA Musical de Bagé. **Correio do Sul**. Bagé, ano 8, n 1.159, p. 1, 9 abr. 1921.

FAGUNDES, Elizabeth Macedo. **Bagé no caminho da história do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre, Martins Livreiro Editor, 1995.

FERNANDES, Nina Rosa de Almeida Lopes. **A presença do compositor brasileiro em recitais de piano na cidade de São Paulo (1925-1965)**. 2014. 164 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia). São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, 2014.

FESTA de colação de grão das novas diplomandas do Conservatorio M. de Musica de Bagé. **Correio do Sul**. Bagé, ano 23, n. 6.657, p. 2, 18 dez. 1936.

FLESCH, Carl. **L'arte del violino**. 6 Ed. Milano, Edizioni Curci, 1982, Volume 1.

FLESCH, Carl. **L'arte del violino: forma artística e insegnamento**. Ed. Milano, Edizioni Curci, 1954, Volume 2.

FLICK, Uwe. **Introdução à metodologia de pesquisa: um guia para iniciantes**. São Paulo: Penso Editora Ltda. 2013.

FREGA, Ana Lúcia. **Musica y educacion**. 3 ed. Buenos Aires: Editorial Daian, 1977.

FUCCI-AMATO, Rita. **Escola e educação musical: (des)caminhos históricos e horizontes**. Campinas: Papirus Editora, 2012.

GAINZA, Violeta Hemsy de. **Estudos de psicopedagogia musical**. São Paulo: Summus Editorial Ltda, 1988.

GALAMIAN, Ivan. **Interpretación y enseñanza del violín**. Madrid: Ediciones Pirámide, 1998.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of violin, playing & teaching**. New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1962.

GIL, Antônio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 3ª ed. São Paulo: Atlas, 1991.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GILIOLI, Renato de Souza Porto. Educação musical antes e depois de Villa-Lobos e os registros sonoros de uma época. Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Programa nacional de Apoio à pesquisa. 2008

GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro; SPARVOLI, Rossana Marina Duro. **O conservatório de música do Rio Grande no jornal O Tempo**: abordagens preliminares. *In*: Encontro de Musicologia Histórica, 8, 2008, Juiz de Fora (MG). Anais: música e história no Brasil. Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, p. 158-169, 2008.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar**: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. 8 Ed. Rio de Janeiro – São Paulo: Editora Record, 2004.

HENTSCHKE, Liane. **Educação musical dos países de línguas neolatinas**. Porto Alegre: Editora da Universidade-UFRGS, 2000.

HERZFELD, Friedrich. **Nós e a música**. Lisboa: livros do Brasil S.A. 1992

HERBSTRITH, Cristiane de Almeida. **Memória da dança no Instituto Municipal de Belas Artes – IMBA**. 2015. 93 f. Dissertação (Mestrado em Educação Física) Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2015.

HUBER, Eliana Vaz. **Arte, tempo e memória**: noventa anos do Instituto Municipal de Belas Artes (IMBA) em Bagé e a cultura dos grupos artísticos. 2013. 106 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Bens Culturais), Centro Universitário La Salle, Canoas, 2013.

INSTITUTO CULTURAL CRAVO ALBIN. **Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira**. 2002. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/> Acesso em: 7 mai. 2020.

INSTITUTO MEMÓRIA MUSICAL BRASILEIRA. **Projeto Memória Musical**. Niterói: 2017. Disponível em: <https://immub.org/p/o-instituto> Acesso em: 11 mai. 2020.

INSTITUTO Musical Santa Cecília. **Correio do Sul**. Bagé, ano 24, n. 6.774, p. 3, 9 mar. 1937.

INSTITUTO Musical S. Cecília. **Correio do Sul**. Bagé, ano 24, n. 6.774, p. 4, 9 mar. 1937.

INTERNATIONAL MUSIC SCORE LIBRARY PROJECT. **Petrucci Music Library**. Wilmington: MediaWiki, 2007. Disponível em: https://imslp.org/wiki/P%C3%A1gina_inicial Acesso em: 5 abr. 2020.

JÚNIOR, Wilson Lemos. **O Ensino do Canto Orfeônico na escola secundária brasileira (décadas de 1930 e 1940)**. *In*: Revista HISTEDBR On-Line, Campinas, n.42, p. 279-295, jun. 2011.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**. 3 ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982.

KÜHN, Fábio. **Breve história do Rio Grande do Sul**. 2ª ed. Porto Alegre: Editora Leitura XXI, 2002

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. **Fundamentos de metodologia científica**. 5 ed. São Paulo: Atlas, 2003.

LE GOFF, Jacques. **A História Nova**. São Paulo: Martin Fontes, 1995.

LEMIESZEK, Cláudio de Leão. **Bagé: relatos de sua história**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997.

LEMIESZEK, Cláudio de Leão. **BAGÉ: novos relatos de sua história**. Bagé: Martins Livreiro, 2000.

LOPES, Eliane Marta Teixeira; GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. **História da educação**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

LUCAS, Maria Elizabeth. História e patrimônio de uma instituição musical: um projeto modernista no sul do Brasil? *In*: NOGUEIRA, Isabel (org.). **História iconográfica do Conservatório de Música da UFPel**. Porto Alegre: Paloti, p. 19-23, 2005.

MACHADO, Maria Celia. **Heitor Villa-Lobos tradição e renovação na música brasileira**. Rio de Janeiro: UFRJ/Francisco Alves Editora S. A., 1987.

MAGALHÃES, Mário Osório. **Opulência e cultural na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul** - Um estudo sobre a cidade de Pelotas (1860-1890). 2º edição. Pelotas: Editora da UFPel - Livraria Mundial, 1993.

MANGABEIRA, Carlos Cavalcante. **Acto Nº 336**. Bagé: Intendencia Municipal de Bagé, Reg. Livro 5 – fls. 133 e 133 v., 5 abr. 1927.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MASON, Daniel Gregory. **The Art of Music**: a comprehensive library of information for music lovers and musicians. New York: The National Society of Music, Inc. vl. 10, 1917. Disponível em: <https://archive.org/details/comprehensivemus10masouoft>
Acesso em: 14 mai. 2020.

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4ª ed. Brasília: Musimed. 1996.

MENUHIN, Yehudi. **A Lição do mestre**. Lisboa: Editora Gradiva, 1991.

MIRANDA, Nini. MUSICA DE Sentimento. **Correio do Sul**. Bagé, ano 23, n. 6.634, p. 5, 26 nov. 1936.

MONTI, Ednardo Monteiro Gonzaga do. **Propostas pedagógicas de Oscar Lorenzo Fernandez para o ensino da música nas escolas públicas brasileiras (1930-1931)**. In: História da Educação (Online), Porto Alegre v. 20 n. 49 mai/ago, 2016, p. 227-238, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NASCIMENTO, Rafael. **Catete em ré menor: tensões da música na primeira república**. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros [online]. N.67, pp.38-56, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901x.v0i67p38-56>. Acesso em: 22 out. 2018.

NEVES, José Maria das. **Música contemporânea brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira S.A. 1977.

NOGUEIRA, Isabel Porto; FERREIRA, Maria Letícia Mazzuchi; CARDOSO, Alex Vaz. **A música se faz porque é a vida: trajetórias de vida de mulheres musicistas e a relação com o Conservatório de Música de Pelotas – RS**. In: MÉTIS: história & cultura – v. 6, n. 12, p. 239-258, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/845> Acesso em: 27 out. 2018.

NOGUEIRA, Isabel Porto; YIMI Walter Premazzi Silveira Junior. **Música vocal de concerto no Conservatório de Música no período de 1918 a 1940**. In: Anais do simpósio em música. Editora Deartes: Curitiba, Universidade Federal do Paraná, p. 422-436, 2007. Disponível em: https://www.academia.edu/9863759/Anais_do_Simp%C3%B3sio_de_Pesquisa_em_M%C3%BAsica_2007_SIMPEMUS_4_UFPR Acesso em: 16 out. 2018.

NOGUEIRA, Isabel Porto. **El pianismo en la ciudad de Pelotas (RS, Brasil) de 1918 a 1968**. Pelotas: Editora e Gráfica Universitária/UFPel, 2003.

NOGUEIRA, Isabel Porto; FERREIRA, Maria Letícia Mazzuchi; CARDOSO, Alex Vaz; GOLDBERG, L. G. D. O ensino musical no RS da Primeira República: o Rio Grande dos Conservatórios. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; MICHELON, Francisca Ferreira; SILVEIRA JÚNIOR, Yimi P. W. (org.). **Música, memória e sociedade ao sul: retrospectiva do Grupo de Pesquisa em Musicologia da UFPel (2001-2011)**. Pelotas: Editora da UFPel, p. 59-72, 2011.

NOGUEIRA, Isabel Porto; YIMI Walter Premazzi Silveira Junior. Acervos de programas de concerto: fontes para a pesquisa musicológica. In: NOGUEIRA, Isabel Porto; MICHELON, Francisca Ferreira; SILVEIRA JÚNIOR, Yimi P. W. (org.). **Música, memória e sociedade ao sul: retrospectiva do Grupo de Pesquisa em Musicologia da UFPel (2001-2011)**. Pelotas: Editora da UFPel, p. 155-169, 2011.

NOVA remessa de violões. **Correio do Sul**. Bagé, ano 23, n. 6.162, p. 1, 28 fev. 1936.

ORTOLAN, Edson Tadeu. **História da música ocidental**. 2011. Disponível em <http://www.movimento.com/author/edson-ortolan/>. Acesso em: 22 mai. 2019.

OXFORD UNIVERSITY. **The Oxford Dictionary of Music**. Oxford University Press, 2017. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/> Acesso em: 7 mai. 2020

PAZ, Ermelinda Azevedo. **Pedagogia musical brasileira no século XX – metodologias e tendências**. Brasília: Editora Musimed, 2000.

PEREIRA, Avelino Romero. **Música, sociedade e política**: Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007. (Col. História, Cultura e Idéias, v. 7)

PEREIRA, Avelino Romero. **Uma República Musical**: música, política e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista (1882-1899). Natal: Associação Nacional de Professores Universitários de História, Simpósio Nacional de História, 27, 2013. Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364696506_ARQUIVO_UmaRe publicaMusical-AvelinoRomero.pdf Acesso em: 18 jul. 2020.

PEREIRA, Marcos Vinicius Medeiros. **Ensino superior e as licenciaturas em música (pós diretrizes curriculares nacionais 2004)**: um retrato do *habitus conservatorial* nos documentos curriculares. 2012. 279 f. Tese (Doutorado em Educação). Campo Grande: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. **História do Rio Grande do Sul**. 9ª ed. Porto Alegre: Martins Livreiro Editora. 2014.

PICCHIA, Menotti Del. Elogio do “eu”. **Correio do Sul**. Bagé, ano 23, n. 6.588, p. 2, 11 out. 1936.

RECITAL de declamação e canto ao violão. **Correio do Sul**. Bagé, ano 15, n. 4.382, 11 nov. 1928. Factos Diversos, p. 3.

REIS, Letícia Vidor de Sousa. **“O que o rei não viu”**: música popular e nacionalidade no Rio de Janeiro da primeira república. *Estud. afro-asiát.* [online]. 2003, vol.25, n.2, pp.237-279. ISSN 0101-546X. Scielo. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ea/v25n2/a03v25n2.pdf> Acesso 25 out. 2018.

RIBEIRO, Hilário. **Geographia da Provincia do Rio Grande do Sul adaptada às classes elementares**. Pelotas: Editores Carlos Pinto & Comp., 1880.

RIBAS, Tiago Sabino. **Repertório violinístico no Conservatório de Música de Pelotas, de 1919 a 1959**. 2011. 81 f. Dissertação (Mestrado em Música). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

RODRIGUES, Niandra Lacerda. **Noite de serestas e músicas inesquecíveis**: uma etnografia sobre música e memória em Bagé/RS. 2019. 60 f. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Pampa, 2016. Disponível em: <http://dspace.unipampa.edu.br:8080/handle/rii/720> Acesso em: 18 jul. 2019

SANFELICE, Sérgio Luís. **História das Instituições Escolares**. In: Instituições escolares no Brasil: conceito e reconstrução histórica. (orgs.) Campinas, SP: Autores Associados: HISTDBR; Sorocaba, SP: Uniso; Ponta Grossa, PR: UEPG, 2007. (Coleção memória da educação)

SAVIANI, Demerval (org.). **Institucionalizações escolares no Brasil: conceito e reconstrução histórica**. In: Instituições escolares no Brasil: conceito e reconstrução histórica. (orgs.) Campinas, SP: Autores Associados: HISTDBR; Sorocaba, SP: Uniso; Ponta Grossa, PR: UEPG, 2007. (Coleção memória da educação)

SÁ-SILVA, Jackson Ronie; ALMEIDA, Cristóvão Domingos de; GUINDANI, Joel Felipe. **Pesquisa documental: pistas teóricas e metodológicas**. In: Revista Brasileira de História & Ciências Sociais, Ano I, Nº I, jul. 2009. Disponível em: <https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/10351> Acesso em: 15 mar. 2019.

SILVA, Janaina Giroto. **O Florão mais belo do Brasil: O Imperial Conservatório do Rio de Janeiro 1841-1865**. 2007. 248 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Instituto de filosofia e Ciências Sociais, Universidade federal do Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, Lucas Eduardo da. **Nacionalismo, neofolclorismo e neoclassicismo em Villa-Lobos: uma estética dos conceitos**. 2011. 168 f. Dissertação (Mestrado em Música). São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes. 2011.

SILVA, Rafael Rodrigues da. **Ensino de música em conservatórios de Bagé – Rio Grande do Sul (1904-1927): uma sociologia dos processos músico-pedagógicos da Primeira República**. 2019. 340 f. Tese (Doutorado em Música). Porto Alegre: Universidade federal do Rio Grande do Sul. 2019

SILVA, Lidiane; DAMACENO, Ana *et al.* **Pesquisa documental: alternativa investigativa na formação docente**. In: Congresso Nacional de Educação, 9., Encontro Sul Brasileiro de Psicopedagogia, 3., Curitiba, 2009, p.4555-4566. Disponível em: https://educere.bruc.com.br/arquivo/pdf2009/3124_1712.pdf Acesso em: 12 mar. 2019.

SIMON, Círio. **A origem do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais do Rio Grande do Sul**. 2003. 661 f. Tese (Doutorado em História). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Departamento de História, 2003.

SIMÕES, Julia da Rosa. **Ser músico e viver da música no Brasil: um estudo da trajetória do Centro Musical Porto-alegrense (1920-1933)**. 2011. 263 f. Dissertação (Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2011.

TABORDA, Tarcísio Antônio Costa. **Bagé de ontem e de hoje: coletânea de artigos publicados na imprensa (1939-1994)**. Elida Hernandez Garcia (org.) Bagé: Ediurcamp, 2015.

TAME, David. **O poder oculto da música**. 9ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

TEIXEIRA, Luiz Mércio. **Acto Nº 27**. Bagé: Prefeitura Municipal de Bagé, 30 set. 1937.

THE MUTOPIA PROJECT. **Composers**. Canada. Disponível em: <https://www.mutopiaproject.org/> Acesso em: 5 abr. 2020.

TORCHIA, Antônio; CAMPANHÃ, Odette Ferreira. **Música e conjunto de câmara**. São Paulo: Ricordi Brasileira S.A. 1978.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda. 2003

UM IDIOMA derivado do português. **Correio do Sul**. Bagé, ano 16, n. 4.270, p. 8, 6 out. 1929.

VASCONCELLOS, Rita. A música na vida moderna. **Correio do Sul**. Bagé, ano 23, n. 6.588, p.4, 11 out. 1936.

VERMES, Mônica. **Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus**. In: Revista Eletrônica de Musicologia, vl. 8, Dez., 2004. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV8/miguez.html Acesso em: 12 nov. 2019.

WERNER ICKING MUSIC ARCHIVE. **Composers, Publishers and Editors**. 2001. Disponível em: <http://icking-music-archive.org/index.php> Acesso em: 5 abr. 2020

WINTER, Leonardo Loureiro; BARBOSA JÚNIOR Luiz Fernando; MÂNICA, Sólton Santana. **Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes do RS: fundação, formação e primeiros anos (1908-1912)**. In: Revista do Conservatório de Música da UFPel (online). ISSN: 1984-350X. Nº1, p.195-219, 2008. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/view/2440> Acesso em: 17 out. 2018

ANEXOS

ANEXO A – REGULAMENTO DO CONSERVATÓRIO MUNICIPAL DE MÚSICA DE BAGÉ (1929)

Acto n. 338

Approva O Regulamento Do Conservatorio Municipal De Musica

O intendente municipal de Bagé no uso de suas atribuições legais, approva o regulamento do Conservatorio Municipal de Musica, organizado de accordo com o Acto n. 336, de 5 de Abril de 1927.

Intendencia Municoal de Bagé, 9 de Abril de 1929.

Carlos Cavalcante Mangabeira

Intendente Municipal.

REGULAMENTO DO CONSERVATORIO MUNICIPAL DE MUSICA

Dos fins do Conservatorio

Artigo 1 - O Conservatorio Municipal de Musica, de Bagé, Estado do Rio Grande do Sul, organizado de accordo com o Acto n. 336 de 5 de Abril de 1927, tem por o ensino theorico e pratico da musica.

§ unico - Este ensino é feito mediante curso systematisado: O "Conservatorio de Musica" comprehendendo a theoria da musica, a composição e a musica vocal e instrumental.

Do ensino

Art. 2 - O ensino do Conservatorio comprehende as seguintes disciplinas:

§ 1 A - Theoria e solvejo (sic), dictado musical e canto coral.

B - Canto

C - Piano

D - Orgam

E - Harmonium

F - Harpa

G - Violino

H - Violoncello

J - Contrabaixo

K - Flauta

L - Oboé

M - Fagot

N - Clarinete

O - Trompa

P - Clarim

Q - Cornetin

R - Trombone

S - Harmonia

T - Contra ponto e fuga

U - Instrumentação

V - Composição

§ 2 - "Historia Geral da Musica", cujo estudo é obrigatorio para todos os alumnos, do ultimo anno de cada curso do Conservatorio.

Art. 3 - O curso de theoria e solfejo é obrigado e parallelo aos de canto e instrumento.

§ 1 - Os cursos de cada aula obedecem aos adoptados no *Instituto de Bellas Artes*, de Porto Alegre.

Da admissão e das matriculas

Art. 4 - A primeira matricula do Conservatorio effectuar será por meio de exame de admissão do 3º anno em diante, para piano e violino e do 2º para canto, mediante requerimento dirigido ao Director.

§ unico - Se o candidato fôr menor de idade, deverá o requerimento ser feito por seu pai ou pessoa autorizada.

Art. 5 - São condições essenciaes para admissão em qualquer dos cursos: moralidade, aptidão natural para música, idade conveniente, segundo o curso; sanidade reconhecida e constituição physica adaptada às exigencias do estudo. Conhecimento sufficiente da lingua portugueza e operações arithmeticas, as mais elementares, do 1º anno em diante.

Artigo (sic) 6 - Nenhum candidato será submettido a exame de admissão sem que tenha pago a taxa estabelecida para esse fim.

§ unico - Será exigida uma unica taxa de admissão mesmo que o candidato preste, na mesma occasião, mais de um exame para matricula em diversos cursos.

Artigo 7 - Os exames de admissão serão prestados perante uma banca composta de tres membros, isto é, de dois professores e do director, que a presidirá ou designará 3º membro para presidil-a, lavrando a competente acta.

Artigo 8 - Nos exames de admissão aos diversos cursos d'este Conservatorio, o candidato será submettido ás provas que constam do programma de ensino em vigor.

Artigo 9 - É obrigatoria a frequencia n'este Conservatorio do 8º e 9º anno para os cursos de piano e violino; do 5º e 6º para os cursos de canto e flauta, e, das ultimas séries para os cursos de solfejo, harmonia e contraponto:

A - Nenhum alumno poderá fazer exame vago em Março dos annos ou séries acima enumerados com o fim de adiantar seu curso.

B - Os exames de admissão, por conseguinte, serão feitos para o curso de piano e violino até o 8º anno; para o curso de canto e flauta até o 5º anno e a ultima série para os outros cursos.

Artigo 10 - O candidato que tiver sido admittido pagará a taxa de matricula correspondente ao curso, salvo se tiver obtiver matricula gratuita nos termos do art. 17.

§ unico - Os que se matricularem em diversos cursos pagarão as taxas correspondentes a cada um delles.

Artigo 11 - Alem da taxa estipulada, o alumno pagará uma mensalidade, que será feita, adiantadamente, até o dia 10 de cada mez.

Artigo 12 - As matriculas serão feitas em livro proprio com a declaração do nomes, idade, filiação e nacionalidade do matriculando.

Artigo 13 - As matriculas serão feitas por ordem alphabetica, de 1º Abril em deante, mediante declaração verbal de quererem continuar o curso, para os que já forem alumnos do Conservatorio; para os novos prevalecerá o requerimento feito para as provas de admissão. Aquelle praso será prorrogado, pelos dias que forem necessarios, para os candidatos que, embora, tenham requerido o exame de admissão dentro do praso regulamentar, não houverem sido ainda examinados pela comissão.

Artigo 14 - O primeiro anno de inscripção é considerado de experiencia, pelo que, a direcção reserva-se o direito de recusar a matricula, aos annos seguintes, aos alumnos que não houverem demonstrado aptidão.

Artigo 15 - Nenhum lançamento de matricula se fará sem que o candidato prove previamente ter pago a respectiva taxa.

Artigo 16 - Nenhum candidato poderá se matricular no curso de instrumentos e no de canto sem ter sido classificado no de theoria e solfejo, que é obrigatorio.

Artigo 17 - Serão concedidas annualmente matriculas gratuitas no criterio do Intendente.

Art. 18 - O alumno que abandonar o curso no decorrer do anno lectivo só poderá ser readmitido no mesmo curso no anno seguinte, com a mesma classificação anterior. Se o afastamento do alumno fôr de mais de um anno, será obrigado a novo exame de admissão.

Artigo 19 - O alumno approved em um dos annos do curso, qualquer que seja este, é permittido cursar o mesmo anno, apenas por uma só vez, mediante o pagamento de nova taxa de matricula.

Artigo 20 - Todo alumno satisfará a mensalidade designada, sem interrupção, até o fim do curso, não se attendendo a suspensão d'ella, sob qualquer pretexto, a não ser unicamente, os motivados por luto.

Da disciplina escolar

Artigo 21 - Todo alumno deverá achar-se presente, na respectiva aula, pelo menos, cinco minutos antes da hora designada, e observar, no estabelecimento, uma conducta que não infrinja os bons principios da educação e da moral.

§ unico - Por excepção, será admittido, na classe, o alumno que chegar retardado, até 10 minutos, depois de começada a aula.

Artigo 22 - As notas de frequencia, aproveitamento e comportamento dos alumnos serão dadas em cadernetas diarias pelos respectivos professores.

Artigo 23 - As notas de classes serão expressas das seguintes formas:

J - falta justificada.

NJ - falta não justificada.

Aproveitamento - 10 - muito; 9 e 8 bom - 7, 6 e 5 - pouco; 4,3, 2,1 e 0 - nenhum.

Artigo 24 - A media das notas tirar-se-á mensalmente, e as faltas de um mez só poderão ser justificadas até o dia 8 do mez seguinte.

Artigo 25 - O alumno deverá justificar a falta de comparecimento ás licções:

A - Quando a ausencia fôr imprevista, o alumno mandará ao Director, dentro de 7 dias, participação justificada de suas faltas.

B - Nos cursos collectivos, o alumno que faltar a uma prova préviamente marcada, só terá o direito de fazel-a posteriormente, se justificar sua falta, por força maior, ao Director.

Artigo 26 - O alumno, que tiver durante o mez mais de tres faltas consecutivas e não justificadas, será advertido, dando-se sciencia á sua familia se fôr menor de idade.

Artigo 27 - O alumno, que tiver mais de dez faltas justificadas em cada disciplina, poderá prestar exames, mas não poderá tomar parte nas audições publicas - salvo se o Director reconhecer excepcional preparo.

Artigo 28 - Não poderá prestar exames o alumno que não houver conseguido, pelo menos, grau 5 para a média final do anno lectivo.

Artigo 29 - Não serão justificadas mais de 20 faltas em um anno. O alumno que tiver mais de 20 faltas em cada disciplina não poderá fazer exame na época regular e

perderá as taxas que houver pago.

§ unico - As faltas serão justificadas por atestado medico.

Artigo 30 - As lições em cada curso, serão duas vezes por semana e durarão o tempo determinado pelo Director.

Artigo 31 - A entrada nas aulas, durante as horas de lição, será vedada ao alumnos que a ellas não pertencerem e a pessoas extranhas, salvo auctorisação do Director.

Artigo 32 - Aos alumnos, pelas faltas que commetterem infringindo as disposições do presente regulamento, seção applicadas, segundo a gravidade dos casos, as seguintes penas:

1ª - advertencia em particular.

2ª - advertencia em aula.

3ª - suspensão.

4ª - exclusão do Conservatorio.

Art. 33 - Todo alumno é obrigado a tomar parte em todos os exercicios ou sessões de conjuncto vocal e instrumental, para os quaes o Director o designar.

Artigo 34 - Os alumnos do curso de piano dos annos 7º, 8º e 9º são obrigados a acompanhar os do curso de canto, de violino ou de qualquer outro instrumento, sempre que lhes fôr ordenado pelo Director, á requisição do respectivo professor.

Artigo 35 - Nenhum alumno poderá exhibir-se em audições publicas nem apresentar trabalhos seus em publico sem previa permissão do Director.

Artigo 36 - Os alumnos não poderão retirar-se das aulas antes de terminar estas, salvo por motivo justificado.

Das audições

Artigo 37 - Com programmas previamente organizados pelo Director, realizar-se-ão, nas salas do Conservatorio, audições de musica vocal e instrumental.

Artigo 38 - Nas audições tomarão parte, obrigatoriamente, os alumnos para isso habilitados.

Artigo. 39 - Os programmas deverão ser organizados, na sua maior parte, de modo a dar aos alumnos, tanto quanto possivel a comprehensão de toda a evolução musical.

Artigo 40 - O numero de audições, em cada anno, será subordinado ás conveniências do ensino, de fórmula a não distrahir os alumnos de seus estudos regulares.

Artigo 41 - As audições serão publicas.

Artigo 42 - No fim do anno lectivo o Director do Conservatorio de musica organizará o programma de um concerto que será effectuado com os melhores elementos dos diversos cursos. Este concerto será de encerramento dos trabalhos escolares e será publico.

Artigo 43 - Os exames são de promoção ou finaes.

Artigo 44 - os exames de promoção e os finaes realizar-se-ão na segunda quinzena de novembro. aos exames de promoção apresentar-se-ão os alumnos que tiverem concluido um dos annos de qualquer dos cursos; aos finaes, os que tiverem terminado o curso. Os alumnos de harmonia, solfejo, contraponto e fuga, farão exame também em novembro, precedendo aos de instrumentos.

Artigo 45 - O alumno que deixar de fazer exame por motivo justificado ou fôr reprovado, poderá repetir o anno; o alumno, porém, que for reprovado duas vezes no mesmo anno será eliminado do Conservatorio.

Artigo 46 - Nenhum alumno fará exame final dos cursos de canto e instrumento sem

já ter sido aprovado em exame final de Theoria e Solfejo que é paralelo e obrigatorio.

Artigo 47 - As mesas examinadoras serão compostas de tres membros, nomeados pelo Director, que as presidirá ou designará quem as presida, Ao presidente da mesa incumbe dirigir os trabalhos do exame, alem de tomar parte no julgamento. No caso de ausencia de um ou mais membros da commissão, á hora de começarem os trabalhos, o Director nomeará o substituto.

Artigo 48 - Os editaes de exame e os resultados destes serão affixados na portaria e publicados na imprensa.

Artigo 49 - A relação dos alumnos que devem ser chamados a exame será affixada na portaria com a necessaria antecedencia.

Artigo 50 - Cada turma de examinandos terá o numero que o Director designar.

Artigo 51 - É licito ao alumno, antes de começar, dar de suspeito, em pétição ao Director, qualquer membro da commissão examinadora. O Director julgará da procedencia ou improcedencia da suspeição arguida.

Artigo 52 - O candidato, que faltar á chamada em qualquer das provas exame, só poderá ser chamado de novo na mesma época se justificar, perante o Director, o motivo da sua falta, não o podendo ser, porém, mais de duas vezes na mesma época.

Artigo 53 - Os exames constarão, sempre que fôr possivel, de duas provas: **escripta** ou **pratica** e **oral**, excepto o de solfejo, que terá as seguintes:

- a) Dictado de entoação rythmada, sendo, no 2º anno, de transposição escripta;
- b) Solfejo a uma voz;
- c) Arguição da theoria a descripção;

Artigo 54 - A prova escripta ou pratica durará o tempo que a commissão examinadora

entender sufficiente, segundo a natureza do curso; será feita com tinta, em papel rubricado pela commissão e carimbado com o carimbo do estabelecimento.

Artigo 55 - A prova oral durará o tempo que a commissão examinadora entender sufficiente e, como a prova escripta ou pratica, versará sobre qualquer ponto do programma que tiver sido explicado.

Artigo 56 - Todas as provas serão publicas, excepto a escripta.

Artigo 57 - Será considerado nulo o exame do alumno que tiver escripto sobre assumpto differente do que lhe tiver cabido por sorte, ou nada tiver escripto, ou fôr surprehendido em consulta de livros ou apontamentos não permittidos pela commissão examinadora.

Artigo 58 - É vedado aos examinandos terem em seu poder papeis ou livros não permittidos pela commissão examinadora e communicarem se entre si durante o trabalho das provas. Se algum precisar sahir da sala de exame, antes de terminado o trabalho, só poderá fazel-o com licencça do Presidente da banca examinadora, que o mandará acompanhar por pessoa de confiança.

Artigo 59 - É vedado a qualquer professor postar-se junto ao alumno na occasião da prova escripta.

Artigo 60 - Não se poderá exigir do alumno nenhuma prova sobre materia que não conste do programma ou que não tenha sido explicada.

§ unico - Só podem figurar como provas de exame no minimo das materias a estudar annualmente, as que constam dos programmas de ensino e nos respectivos annos.

Artigo 61 - Ao professor designado para presidir uma banca examinadora incumbe resolver as questões de ordem e levar ao conhecimento do Director qualquer irregularidade observada no acto do exame.

Artigo 62 - Os alumnos que não comparecerem aos exames de Dezembro, por motivo justificado, poderão ser examinados de 1º a 15 de Abril do anno seguinte, se o requererem. Nesta época poderão também fazer novo exame, pagando nova taxa de matricula, os alumnos que tiverem sido aprovados **simplesmente**, inhabilitados, ou reprovados nos ultimos exames, prevalecendo, porém, para todos os efeitos a nota da 2ª prova.

Artigo 63 - Poderá também requerer e prestar exame vago em março o alumno de qualquer anno dos cursos que para tal se julgar habilitado e tiver sido aprovado nas materias do anno anterior, sujeitando-se, porém, a ser arguido sobre a materia exigida no programma de ensino.

A - Também farão exame nas condições do art. 63 os alumnos que não tiverem feito exame no anno por falta de média.

B - Nas ultimas séries dos cursos os alumnos não poderão fazer exames vagos com o fim de avançar de anno.

Artigo 64 - As provas escriptas ou praticas e as oraes serão julgadas segundo o merecimento de cada uma.

Artigo 65 - Terminadas as provas, escripta ou pratica e oral, a commissão examinadora procederá á qualificação do julgamento. Este se fará por grãos. assim será aprovado com distincção o alumno que obtiver grão 10; plenamente os grãos 9 e 8; simplesmente os de grãos 7, 6 e 5 e reprovado o que tiver grão inferior a 5.

Artigo 66 - A determinação do grão se fará pela média que fôr apurada das notas dos examinadores, entrando em conta a média do anno.

Artigo 67 - O resultado do julgamento será escripto em acta, no livro proprio, assignada pelos membros da commissão examinadora.

Artigo 68 - O julgamento será secreto e a elle só poderão assistir, além dos membros da commissão e o Director.

Artigo 69 - Terminando o anno lectivo, apoz os exames, será conferido um attestado a todos os alumnos aprovados no fim de cada curso. A entrega desse attestado que consistirá em um impresso expedido pelo Conservatorio, será feito pelo Intendente na presença dos alumnos, e será assignado por este e pela banca.

Do Intendente

Artigo 70 - Ao Intendente compete

A - Fixar annualmente, ouvido o Director, o numero de professores e de matriculandos em cada um dos cursos, conforme as necessidades do ensino

B - Conceder matriculas gratuitas, nos termos do Artigo 17;

C - Justificar as faltas do Director, professores e empregados;

D - Convocar reunião do Director e do corpo docente, quando entender necessario em objecto de serviço interno ou de ensino;

E - Assistir, sempre que puder, aos exames, tomando assento nas mesas examinadoras;

F - Advertir ou suspender o alumno que houver attentado contra disposições d'este regulamento excluil-o do Conservatorio no caso de reincidencia, ou quando houver commettido falta grave

G - Julgar os recursos interpostos dos actos e decisões do Director e professores;

H - Julgar os recursos interpostos dos actos das mesas examinadoras, as decisões Proferidas mantendo ou determinando que o recorrente seja submettido a novo exame se tiverem occorrido irregularidades insanaveis, ou si se verificar que houve infracção das disposições deste regulamento;

I - Resolver sobre os casos não previstos n'este regulamento

Do Director

Artigo 71 - Ao director do Conservatorio de Musica, que deve ser profissional idoneo, podendo occupar uma ou mais cadeiras de professor do estabelecimento, compete:

A - A direcção artistica e a inspecção do ensino do Conservatorio;

B - Organizar ou alterar os programmas de ensino e exames, ouvidos os professores das cadeiras;

C - Fiscalisar a observancia dos programmas;

D - Estabelecer o horario das aulas;

E - Justificar as faltas dos alumnos;

F - Fixar, de accordo com os professores, o numero de alumnos de cada aula e o tempo de lição para cada alumno;

G - Advertir em particular ou em aula e suspender até 15 dias o alumno que houver commettido faltas contra as disposições deste regulamento

H - Conceder ou negar consentimento para que os alumnos tomem parte em audições ou concertos publicos;

I - Informar, por escripto, as portarias, petições e officios que lhe forem encaminhadas pelo Intendente;

J - tomar parte nas bancas examinadoras, presidindo-as, sempre que fôr possivel;

K - Propor ao Intendente quaesquer medidas que julgar uteis e necessarias ao Conservatorio;

L - Apresentar annualmente ao Intendente, até 30 dias após o encerramento dos trabalhos do anno lectivo, minucioso relatorio das occurencias relativas ao ensino e exames;

M - Assignar, juntamente com a banca examinadora, os diplomas expedidos pelo Conservatorio.

Artigo 72 - Ao Director do Conservatorio de Musica cabe a organização dos programmas das audições e concertos.

Artigo 73 - Substitue o Director, em caso de, falta ou impedimento temporario, o professor que o Intendente designar.

Artigo 74 - É vedado ao Director e professores communicarem-se officialmente, em nome do Conservatorio, com quaesquer autoridades, corporações ou particulares sobre assumpto de interesse do Conservatorio, bem como assignarem ou autorisarem publicações quaesquer em nome d'elle por serem essas attribuições exclusivas ao Intendente.

Dos Professores

Artigo 75 - Os professores serão nomeados pelo Intendente, cabendo ao Director designar as classes ou annos que devem lecionar.

Artigo 76 - Os diversos annos do ensino de piano serão lecionados por tantos professores quantos forem necessarios, segundo o numero de alumnos existentes.

Artigo 77 - Sendo d'essa arte, varios os professores de piano, dada a frequente affluencia de candidatos a este curso, fica facultado ao alumno o direito de aula do docente de sua confiança, desde que haja ainda vaga na mesma aula.

Artigo 78 - Feita a escolha, o alumno será lecionado pelo mesmo professor, desde o primeiro até o sexto anno, inclusive, podendo escolher, caso queira, outro professor para a ultima série.

Artigo 79 - Nos demais cursos do Conservatorio, em que houver mais de um professor lecionando as mesmas materias, é, do mesmo modo, facultado ao alumno o direito de escolher a aula do docente de sua confiança, desde que haja ainda vaga na mesma aula.

Artigo 80 - O numero de professores será fixado cada anno pelo Intendente, ouvido o Director, conforme as necessidades do ensino.

Artigo 81 - Ao professor compete:

A - Ensinar de accordo com o programma estabelecido;

B - Dar o numero de lições que lhe fôr indicado no horario;

C - Assistir aos ensaios dos exercicios praticos ou audições em que tomem parte alumnos de seu curso;

D - contemplar em cada lição todos os alumnos que comparecerem á aula;

E - Observar as instrucções commendações do Director no tocante ao ensino e disciplina das aulas;

F - Satisfazer todas as requisições que lhe forem feitas no interesse ensino;

G - Apresentar ao Director, no fim de cada mez, a lista de estudos e peças dadas pelo alumno;

H - Fazer parte das bancas examinadoras, sempre que para ellas fôr designado;

I - Advertir em particular ou em aula e suspender até cinco dias o alumno que faltas contra as disposições deste regulamento, comunicando immediatamente ao Director;

Artigo 82 - O professor de solfejo é obrigado a ensinar o hymno brasileiro fazel-o cantar, frequentemente, em aula, em conjuncto e de cór, por todos os alumnos, durante os annos do curso.

Da Secretaria e Thesouraria

Artigo 83 - A Secretaria e Thesoura estarão abertas todos os dias uteis das 8 1/2 ás 17.

horas, podendo, entretanto, ser prorogado o expediente sempre que fôr necessario.

Artigo 84 - A Secretaria além do necessario para o expediente, terá os seguintes livros:

A - Para os termos de posse do Director, professores e empregados;

B - Para matricula e annotações de todas as occorrencias que se derem com os alumnos;

C - Para actas de exames;

D - Para actas de outros exames;

E - Para o ponto do Director, professores e empregados;

F - Para inventario e registro dos immoveis, instrumentos e utensilios do Conservatorio.

Artigo 85 - A Thesouraria terá os livros que forem necessarios para o serviço a seu cargo.

Artigo 86 - É obrigação do secretario:

A - Preparar o expediente e correspondencia official do Conservatorio;

B - Assignar as certidões e certificados que forem requeridos e autorizados por despachos do Intendente.

Artigo 87 - Nenhum pagamento será effectuado sem que a respectiva conta esteja com o «Visto» do Director.

Artigo 88 - Terá o Conservatorio um continuo, que se encarregará do asseio prédio e

dos serviços inerentes ao cargo, sendo responsável pela boa conservação do mesmo prédio e dos objectos n'elle existentes.

Artigo 89 - Na secretaria serão archivados todos os papeis que tiverem sido processados no Conservatorio.

Disposições Geraes

Artigo 90 - O ensino escolar começará a 15 de Abril e terminará a 15 de Dezembro; os demais trabalhos terão inicio a 1° d'aquel mez.

Artigo 91 - As faltas do Director, professores e empregados só serão justificadas até ultimo dia do mez.

§ unico - O professor impossibilitado de comparecer ás aulas deverá communicar-o, com antecedencia, ao Director, para que seja providenciado, em tempo, a sua substituição.

Artigo 92 - A justificação das faltas dá direito á percepção de 2/3 dos vencimentos; a não justificação importa na perda total dos vencimentos.

§ unico - Por vencimentos entende-se todas as vantagens pecuniarias, sendo dois terços o ordenado e um terço a gratificação de exercicio.

Artigo 93 - As faltas motivadas por molestias só serão justificadas mediante testado medico com firma reconhecida.

Artigo 94 - Durante o periodo de férias, isto é, durante os mezes de Janeiro, Fevereiro e Março, os professores receberão dois terços dos vencimentos.

Artigo 95 - Ao alumno que fôr excluído do Conservatorio, a pedido ou por força de dispositivo regulamentar, não serão restituídas as taxas que houver pago.

Artigo 96 - Os cargos de Director, professores e empregados serão remunerados com os vencimentos que forem fixados pelo Intendente.

Artigo 97 - As taxas de exame de admissão e de matriculas serão estabelecidas no Orçamento Municipal.

Artigo 98 - Após o exame final de cada curso, será conferido ao alumno que o tiver terminado, um diploma assignado pelo Intendente, pelo respectivo Director e diplomado. Os alumnos que terminarem o curso de theoria e solfejo, receberão tambem um certificado assignado pelo Intendente e Director

Artigo 99 - O interessado pagará na Secretaria, pela expedição a quantia de 60\$000.

Artigo 100 - Os cursos que ainda não tenham effectividade no Conservatorio, serão regidos provisoriamente, quando inaugurados, pelo programma do Instituto Nacional de Musica.

Artigo 101 - Alem do periodo de férias e domingos, consideram-se feriados dias de festa ou luto, nacional e estadual.

Artigo 102 - Não poderá, sob pretexto algum, ou responsabilidade de pessoa alguma, ser emprestado, alugado ou retirado do Conservatorio, qualquer movel, instrumento, musica, quadros, utensilios, ou outro qualquer objecto de diploma, a elle pertencente.

Artigo 103 - As salas do Conservatorio poderão ser cedidas pelo Intendente, com ou sem o respectivo serviço, gratuitamente ou com remuneração, a artistas de nomeada que visitem a cidade.

Artigo 104 - É facultado ao Director o direito de servir-se das salas do Conservatorio, fóra das horas do expediente, estudos. Nesse caso ser-lhe-há entregue chave do responsavel pelos prejuizos que o Conservatorio, decorrente d'esse facto.

Artigo 105 - Haverá um carimbo do Conservatorio o qual será utilizado nos papeis que transitarem pela Secretaria e Thesouraria

Artigo 106 - O Conservatorio poderá prestar apoio moral a qualquer estabelecimento congênere que observar a mesma orientação no ensino e na administração.

Artigo 107 - Este regulamente entra em vigor em 9 de Abril de 1929.

DIRECTORIA

Presidente :

Intendente Municipal

Directora:

Senhorita Ritta J. Vasconcellos

Professoras :

Rita J. Vasconcellos - Piano

Sylvia Lannes - ”

Thalia de Leão - Canto

Lourdes Figueiró - Violino

Dinah Gelcich - Theoria e solfejo

Fonte: Intendencia Municipal de Bagé (1929)

ANEXO B – REGULAMENTO DO INSTITUTO MUNICIPAL DE BELAS ARTES (1937)

Regulamento do Instituto Municipal de Belas Artes

Bagé

Rio Grande do Sul

Ato n. 28

O Prefeito Municipal de Bagé, no uso de suas atribuições legais, aprova o Regulamento do Instituto Municipal de Belas Artes, organizado de acordo com o ato n. 28.

Prefeitura Municipal de Bagé, 12 de Novembro de 1937

Dr. Luiz Mercio Teixeira

Prefeito Municipal

REGULAMENTO DO Instituto Municipal de Belas Artes

Dos fins do Instituto

Art. 1 – O Instituto Municipal de Belas Artes, com sede na cidade de Bagé, tem por fim, o ensino teórico e prático das Belas Artes.

§ único – Este ensino atualmente é feito mediante cursos sistematizados, formando três grupos ou seções distintas : O CONSERVATORIO DE MUSICA, compreendendo a teoria da musica, a composição e a musica vocal e instrumental ; A ESCOLA DE ARTES, compreendendo o desenho e a pintura e o CURSO DE CULTURA FISICA, compreendendo a ginástica corretiva, rítmica e bailados classicos.

Do ensino

Art. 2 – O ensino no Instituto compreende as seguintes disciplinas :

§ 1º - No Conservatorio de Musica :

a – Teoria e solfejo, ditado musical, canto coral e orfeão.

b – Harmonia Elementar e Harmonia Superior.

c – Historia da Musica.

d – Piano

d – Orgam

f – Harmonium

g – Harpa

h – Violino

i – Violoncelo

j – Contrabaixo

k – Flauta

- l – Oboé
- m – Fagot
- n – Clarinete
- o – Trompa
- p – Clarim
- q – Cornetim
- r – Trombone
- s – Contra ponto e fuga
- u – Instrumentação
- v – Composição

§ 2º - Os cursos de Teoria e solfejo, Historia da Musica, Orfeão e Harmonia Elementar, são obrigatorios e paralelos aos de Canto e Instrumento.

§ 3º - O ensino musical do *Conservatorio*, será dividido em três cursos : *Fundamental – Medio – Superior*.

§ 4º - **Na Escola de Artes:**

- a – Desenho Geometrico de projeções.
- b – Perspetiva linear e traçado de sombras.
- c – Anatomia e fisiologia artísticas.
- d – Desenho figurado
- e – Pintura
- f – Composição decorativa.

Da admissão e das Matriculas

Art. 3 – Os exames da admissão serão realizados em Dezembro e em Março, e a data será publicada pela imprensa e afixada na portaria do Instituto.

§unico – Os exames de admissão serão prestados perante uma banca composta de três membros, isto é, de dois professores e do Diretor, que a presidirá ou designará 3º membro para presidi-la, lavrando-se a competente ata.

Art. 4 – Nos exames de admissão aos diversos cursos do Instituto, o candidato será submetido às provas que constam do programa do ensino em vigor.

Art. 5 – Para a primeira matricula no Instituto serão exigidos dos candidatos:

- a – certidão de idade.
- b – prova de identidade.
- c – atestado de idoneidade moral
- d – atestado de sanidade fisica e moral.
- e – certificado de aprovação no exame de admissão.
- f – recibo de pagamento de taxa de matricula.

Art. 6 – Além da taxa estipulada, o aluno pagará uma mensalidade, que será feita, adiantadamente, até o dia 10 de cada mês.

§único – Os que se matricularem em diversos cursos pagarão as taxas correspondentes a cada um deles.

Art. 7 – O curso Fundamental do Conservatorio compreende para piano e violino desde as noções preliminares da musica, até o 4º. ano do programa de ensino. Ocurso Medio, compreendetres anos, ou sejam. 5º., 6º. E 7º. O curso Superior, consta de dois anos, 8º e 9º A cadeira de Canto, assim como a de flauta e outros instrumentos, consta de seis anos, também divididos nos cursos Fundamental, Me-

dio e Superior.

§ 1º - Só será concedida matrícula para o 2º ano superior, mediante a apresentação do certificado de aprovação no 3º. ano do curso Ginásial.

§ 2º. - Ficam dispensadas do § anterior, as alunas diplomadas pelas Escolas Complementares do Estado.

§ 3º. - É obrigatória a frequência no Conservatório, nos dois anos do curso superior.

Art. 8 – As matrículas serão feitas em livro próprio, com a declaração do nome, idade, filiação e nacionalidade do matriculando.

Art. 9 – As matrículas terão início na segunda quinzena de Março.

Art. 10 – O primeiro ano de inscrição é considerado de experiência, pelo que, a direção reserva-se o direito de recusar a matrícula aos anos seguintes, aos alunos que não houverem demonstrado aptidão.

Art. 11 – Serão concedidas anualmente, matrículas gratuitas ao critério do Prefeito.

Art. 12 – O aluno que abandonar o curso no decorrer do ano letivo, só poderá ser readmitido, no mesmo curso, no ano seguinte, com a mesma classificação anterior. Se o afastamento do aluno fôr de mais de um ano, será obrigado a novo exame de admissão.

Art. 13 – Ao aluno aprovado em um dos anos do curso, qualquer que seja este, é permitido cursar o mesmo ano, apenas por uma só vez, mediante o pagamento de nova taxa de matrícula.

Art. 14 – Todo o aluno satisfará a mensalidade designada, sem interrupção, até o fim do curso, não se atendendo a suspensão dela, sob qualquer pretexto.

Da Disciplina Escolar

Art. 15 – Todo aluno deverá achar-se presente, na respectiva aula, pelo menos cinco minutos antes da hora designada, e observar, no estabelecimento, uma conduta que não infrinja, os bons costumes da educação e da moral.

§ único – Por exceção, será admitido na classe, o aluno que chegar retardado até 10 minutos depois de começada a aula.

Art. 16 – As faltas serão expressas da seguinte forma :

J – Justificada

N J – Não justificada

Art. 17 – O aluno deverá justificar a falta do comparecimento às lições :

a) Quando a ausência for imprevista; o aluno mandará ao Diretor, participação justificada das suas faltas.

b) Nos cursos coletivos, o aluno que faltar a uma prova previamente marcada, só terá o direito de fazê-la posteriormente, se justificar sua falta, por força maior, ao Diretor.

Art. 18 – O aluno que tiver 10 faltas não justificadas durante o ano, perderá um ponto na média geral.

Art. 19 – Não serão justificadas mais de 20 faltas durante o ano letivo.

§ 1º. - O aluno que tiver mais de 20 faltas em cada curso, perderá a média adquirida durante o ano letivo, podendo no entanto prestar exame de segunda época.

§ 2º. – Só serão justificadas as faltas, por motivo de luto, ou doença, apresentando o aluno, neste caso, atestado médico.

Art. 20 – As lições em cada curso, serão dadas duas vezes por semana, e durarão o tempo determinado pelo Diretor.

Art. 21 – A entrada nas aulas, durante as horas de lição, será vedada aos alunos que a elas não pertencerem e a pessoas estranhas, salvo autorização do Diretor.

Art. 22 – Aos alunos, pelas faltas que cometerem, infringindo as disposições do presente regulamento, serão aplicadas, segundo a gravidade dos casos, as seguintes penas :

- 1.º) advertência particular
- 2.º) advertência em aula
- 3.º) suspensão
- 4.º) exclusão do Instituto

Art. 23 – Todo aluno é obrigado a tomar parte dos exercícios ou sessões de conjunto vocal e instrumental para os quais o Diretor designar, assim como as passeatas cívicas e festejos a que o Instituto compareça incorporado.

Art. 24 – É obrigatório a todos os alunos na frequência das aulas, o uso do uniforme adotado pelo Instituto.

Art. 25 – Nenhum aluno poderá exibir-se em audições públicas nem apresentar trabalhos seus em público, sem prévia permissão do Diretor.

Art. 26 – Os alunos não poderão retirar-se das aulas, antes de terminadas estas, salvo motivo justificado.

Art. 27 – A frequência e as notas dos trabalhos escolares nos cursos, serão registadas mensalmente nos mapas de classe.

Art. 28 – O ano letivo começará a 1º de Abril e terminará a 30 de Novembro, e será dividido em dois períodos ; o primeiro de 1º de Abril a 15 de Julho, e o segundo, de 1º de Agosto a 30 de Novembro.

§ 1º. - De 1º. a 15 de Dezembro, serão realizados os trabalhos de encerramento do ano letivo.

§ 2º. - Os períodos de 15 de Julho a 1º de Agosto, e, 15 de Dezembro a 1º de Abril serão considerados feriados escolares.

Art. 29 – As aulas funcionarão normalmente, das oito às 18 horas, podendo no entanto funcionar extraordinariamente até mais tarde, se assim exigir a deficiência do espaço.

Art. 30 – O aproveitamento será expresso por meio de graus, de 0 a 10, julgando-se : grau 10, ótimo ; 7 a 9, bom ; 4 a 6, sofrível ; 0 a 3, máo. Serão desprezadas as frações até $\frac{1}{2}$, e contadas como unidade as superiores a $\frac{1}{2}$.

Art. 31 – Ao Diretor, cabe resolver os casos não previstos neste Regulamento sobre a disciplina escolar.

Habilitação e Promoção

Art. 32 – A verificação de habilitação, seja para expedição do certificado e diplomas, seja para promoção ao ano imediato, far-se-á mediante notas referentes a :

- a) Provas parciais ;
- b) Exames finais ;
- c) Médias de trabalhos práticos ou de quaisquer outros exercícios escolares.

Art. 32 – O professor de cada disciplina atribuirá mensalmente a cada aluno uma nota correspondente ao aproveitamento mensal apurado pelo valor dos trabalhos realizados, da execução de peças, das provas práticas ou das arguições, conforme a natureza da disciplina.

Art. 34 – As provas parciais serão realizadas duas vezes por ano, a primeira em Junho e a segunda em Outubro, e os exames finais na primeira quinzena de Dezembro.

Art. 35 – O programa para a realização das provas parciais, exames finais e de 2º. época será o seguinte :

§ 1º. - No curso de Teoria Musical, as provas parciais e exames finais constarão de tres partes: escrita, pratica e oral.

§ 2º. - Nos demais cursos teoricos, as provas parciais e exames finais constarão de duas partes: escrita e oral.

§ 3º. - Nos cursos teoricos, a parte oral da 2ª. prova parcial, versará sobre toda a materia do programa.

§ 4º. - Nas classes de instrumentos, as provas parciais constarão, no curso Fundamental, Medio e Superior, de três partes praticas.

§ 5º. - Na Classe de canto, as provas parciais e exames, constarão de tres partes, em qualquer dos cursos.

§ 6º. - Na primeira prova parcial os pontos serão organizados sobre a materia do programa lecionada até antes da sua realização ; a segunda prova parcial abrangerá o restante da materia exigida no programa de ensino.

§ 7º. - As partes praticas das provas parciais e exames finais nos cursos de instrumento e canto, serão sorteadas dentre os diferentes elementos de que se compõem os referidos programas : técnica pura, estudos técnicos e peças diversas.

§ 8º. – O aluno que não obtiver a media cinco, no mínimo, das duas provas parciais, não poderá inscrever-se em exame final de 1ª. época.

§ 9º. – Todos os execicijos, estudos e peças, nos exames de qualquer natureza, serão escolhidos no respectivo programa de ensino.

§ 10º. – Os estudos e peças executados numa prova parcial, não poderão ser apresentados em outra da mesma natureza, mas é livre a inclusão dos mesmos na relação para exame final.

§ 11º. – O aluno quer por motivo justificado, deixar de prestar as provas parciais, poderá inscrever-se em exame final de 1ª. epoca, apresentando toda a materia exigida nas duas provas.

Art. 36 – As bancas examinadoras, nomeadas pelo Director, para as provas parciais, e exames finais, terão tres membros, inclusive o Diretor que as presidirá.

Art. 37 – Cada um dos examinadores, atribuirá a cada prova uma nota em numero inteiro, sendo a nota final a media aritmetica das notas concedidas, desprezadas as frações inferiores a 1 / 2 e contadas como unidade as de 1 / 2 em diante.

§ 1º. – O valor das notas será o seguinte : *má*, de 0 a 3, inclusive ; *sofrível* de 4 a 6, inclusive ; *bôa*, de 7 a 9, inclusive ; *optima*, 10.

§ 2º. – Ojulgamento das provas parciais e dos exames finais obedecerá ao que estatuem o art. 45 e seus parágrafos.

§ 3º. – Amedia aritmetica entre a nota anual de aproveitamento e as notas das duas provas parciais de cada disciplina, constituirá a media anual do aluno na referida disciplina.

§ 4º. – O aluno que obtiver media anual igual ou superior a 7, ficará dispensado de exame final, prevalecendo esta media como nota final da disciplina.

§ 5º. – Sópodirão prestar exame final, em primeira época, os alunos cuja media anual fôr igual ou superior a 5.

§ 6º. – O aluno que no exame final de 1ª. ou 2ª. época, obtiver gráo igual ou inferior a 4, será considerado reprovado.

Art. 38 – Os estudos e as peças que constam dos pontos para as provas parciais e para o exame final deverão ser executados de memoria.

Art. 39 – Todos os alunos dos cursos normais de uma só disciplina, prestarão provas parciais e exames finais perante a mesma mesa examinadora, salvo impossibilidade material ou razão de ordem decorrentes da natureza dos trabalhos.

Art. 40 – São dispensados de provas parciais e exame final os alunos das seguintes classes de execução em conjunto : Orfeão e Canto Coral, mas só serão promovidos ao ano seguinte quando apresentarem atestado de frequência e aproveitamento, passados pelo regente do curso respectivo.

Art. 41 – Só poderão prestar exame final ou ser promovidos por media, os alunos que completarem o mínimo de estudos, exercícios e peças exigidas no programa de ensino.

§ único – Os alunos de canto ou instrumentos não poderão prestar a segunda prova parcial, sem que tenham concluído os estudos, exercícios e peças exigidos no programa de ensino em vigor.

Art. 42 – A inscrição em exames e a respectiva chamada serão rigorosamente feitas por ordem alfabética, dentro de cada curso.

§ 1º - É vedado à mesa examinadora, sob pena de nulidade do ato, submeter a qualquer aluno que não conste da lista de chamada do dia.

§ 2º - As provas parciais e exames, terão início à hora oficialmente marcada, não podendo exceder de 15 minutos o prazo de tolerância.

§ 3º - Em caso de falta inesperada de qualquer dos membros da mesa examinadora, o Diretor designará imediatamente o seu substituto para o dia.

§ 4º - O número de examinandos será fixado pelo Diretor, tendo em vista a natureza do exame.

§ 5º - O aluno que não comparecer à primeira chamada, só poderá ser convocado a exames depois de esgotada a lista de inscrição da disciplina.

§ 6º - A segunda chamada será feita logo após a terminação da primeira, devendo o aluno prestar exame perante a mesma comissão para a qual tenha sido convocado anteriormente.

Art. 43 – O resultado do julgamento será escrito e assinado pelos membros da comissão julgadora, no mapa para esse fim destinado, e transcrito no livro competente. O julgamento será secreto e a ele só poderão assistir, além dos membros da comissão, o Diretor e o Secretário, ou os seus substitutos legais em exercício.

Art. 44 – O julgamento dos exames, parciais ou finais, será feito pela nota média obtida nas provas prestadas.

§ 1º Cada examinador dará a cada prova uma nota, de 0 a 10, sem fração.

§ 2º A nota do exame será a média geral das notas dadas pelos examinadores a todas as provas prestadas, na apuração final, as frações inferiores a $\frac{1}{2}$ e contando-se como unidade as superiores a $\frac{1}{2}$.

Art. 45 – Depois de realizadas as provas do exame final, tirar-se-á a média aritmética entre a nota deste exame e a nota anual obtida de acordo com o § 3º do art. 37, constituindo o resultado a nota final obtida pelo aluno na respectiva disciplina.

§ 1º Será reprovado o aluno que obtiver nota final igual ou inferior a 4.

§ 2º Será aprovado simplesmente o aluno que obtiver nota final, 5 ou 6, inclusive ; plenamente, de 7 a 9 inclusive; com distinção, o que obtiver nota final igual a 10.

§ 3º Será promovido ao ano seguinte ou terminará o curso o aluno que obtiver aprovação em todas as disciplinas dos anos intermediários, ou do último de um curso.

§ 4º As notas atribuídas a cada aluno serão registradas por escrito, pelo examinador,

logo depois de realizada a prova, devendo o Diretor proceder a apuração quando terminarem os exames da turma do dia.

§ 5º O aluno que se retirar da sala do exame depois de sorteado o ponto será considerado reprovado.

§ 6º A banca examinadora, poderá sem pre que assim o achar de justiça, independente do grau dado ao aluno, conferir «Menção Especial», não devendo no entanto, esta ser contada na media final das notas.

Art. 46– Ao aluno que, findo o ano escolar, não houver terminado os estudos de qualquer disciplina, será concedido um ano de prorrogação para esse fim.

§ 1º Se, findo esse ano de prorrogação, não tiver concluído os estudos, será eliminado, e somente após o discurso do prazo de um ano, poderá ser readmitido, ao mesmo curso, mediante exame.

§ 2º Os alunos das classes de instrumento e canto, não poderão fazer exames vagos com o fim de adiantarem o curso.

Art. 47 – O candidato que faltar a qualquer das provas terá direito a segunda chamada, na mesma época, se justificar perante o Diretor o motivo da falta.

Art. 48 – O examinando que se retirar de qualquer das provas, não poderá ser submetido a novo exame na mesma época.

Art. 49 – Os editais de exames e os resultados destes, serão afixados na portaria, e publicados na imprensa.

Art. 50 – É vedado aos examinandos a consultas a apontamentos ou livros não permitidos pela comissão examinadora, bem como conversarem durante as provas. Se algum examinando precisar sair da sala de exame, poderá fazel-o com licença do presidente da comissão examinadora, que o mandará acompanhar por pessoa de sua confiança.

Art. 51 – É vedadoá comissão julgadora arguir os examinandos sobre materia que não conste do programa do respectivo curso.

Art. 52A relação dos alunos que devam ser chamados a exame, será afixada na portaria do Instituto na verpera da prova.

Art. 53 – O aluno inhabilitado em exame será obrigado a repetir o curso anual da materia, salvo se fôr aprovado em exame de segunda época.

§ único – Quando inhabilitado por duas vezes na mesma disciplina, após a repetição dos estudos, será iliminado do respectivo curso, e, só decorrido o prazo de um ano, poderá submeter-se a novo exame para a sua readmissão.

Art. 54 – Os alunos gratuitos que forem reprovados em exame final de primeira época, perderão o direito á matricula concedida pelo Prefeito.

Art. 55 – A terminação dos cursos Fundamental e Medio, confere o direito ao certificado respectivo.

Art. 56– Os diplomas conferidos pelo Instituto acrescidos das exigencias determinadas neste Regulamento, asseguram preferencia, em igualdade de condições, para o provimento nos cargos do magisterio, e são titulos que habilitam, legalmente, ao exercicio do professorado particular.

Audições Publicas

Art. 57 – As audições publicas constarão da execução de musica vocal e instrumental, e destinam-se a familiarizar os alunos com o grande publico.

Art. 58– Nas audições publicas tomarão parte obrigatoriamente os alunos para isso

habilitados e designados e, sendo necessario, os professores.

Art. 59 – O numero de audições publicas, em cada ano, será subordinado ás conveniencias do ensino, de modo a não distrair os alunos dos seus estudos normais.

Art. 60– No fim do ano letivo, o Diretor organizará o programa de um concerto, que será efetuado com os melhores elementos dos diversos cursos. Este concerto será de encerramento dos trabalhos escolares e será publico.

Da Administração do Instituto

Art. 61 – São órgãos da direção do Instituto:

- a) O Prefeito Municipal
- (b) O Diretor

Das atribuições do Prefeito

Art. 62 – Ao Prefeito compete:

- a) Fixar anualmente, ouvido o Diretor, o numero de professores e de matriculandos em cada um dos cursos, conforme as necessidades do ensino.
- b) Conceder matriculas gratuitas, nos termos do Artigo 11.
- c) Justificar as faltas do Diretor, professores e empregados.
- d) Convocar reunião do Diretor e do corpo docente, quando entender necessario em objeto de serviço interno ou de ensino.
- e) Assistir, sempre que possivel, aos exames, tomando assento nas mesas examinadoras.
- f) Advertir ou suspender o aluno que houver atentado contra as disposições deste regulamento, e excluí-lo do Instituto, no caso de reincidencia ou quando houver cometido falta grave.
- g) Julgar os recursos interpostos dos atos e decisões do Diretor e professores.
- h) Julgar os recursos interpostos dos atos das mesas examinadoras, mantendo as decisões proferidas ou determinando que o recorrente seja submetido a novo exame se tiverem ocorrido irregularidades insanaveis ou si se verificar que houve infração das disposições deste regulamento.
- i) Resolver sobre os casos não previstos neste regulamento.
- j) Assinar os diplomas conferidos pelo Instituto.

Do Diretor

Art. 63– Ao Diretor do Instituto Municipal de Belas Artes, que deve ser profissional idoneo, podendo ocupar uma ou mais cadeiras de professor do estabelecimento, compete:

- a) A direção artistica e a inspeção do ensino do Instituto.
- b) Organizar ou alterar os programas de ensino e exames, ouvidos os professores das cadeiras.
- c) Fiscalizar a observancia dos programas.
- d) Estabelecer o horario das aulas.
- e) Justificar as faltas dos alunos.
- f) Fixar, de acordo com os professores, o numero de alunos de cada aula e o tempo de lição para cada aluno.

- g) Advertir em particular, ou em aula, e suspender até 15 dias o aluno que houver cometido faltas contra as disposições deste regulamento.
- h) Conceder ou negar consentimento para que os alunos tomem parte em audições ou concertos publicos.
- i) Informar, por escrito, as portarias, petições e ofícios que lhe forem encaminhadas pelo Prefeito.
- j) Tomar parte nas bancas examinadoras, presidindo-as sempre que fôr possível.
- k) Propor ao Prefeito quaesquer medidas que julgar uteis e necessarias ao Instituto.
- l) Apresentar anualmente ao Prefeito, até 30 dias apòs o encerramento dos trabalhos do ano letivo, minucioso relatório das ocorrencias relativas ao ensino e exames.
- m) Assinar, os certificados e diplomas expedidos pelo Institutos.
- Art. 64º– Ao Diretor do Instituto cabe a organização dos programas das audições e concertos.
- Art. 65º – Substitue o Diretor, em caso de falta ou impedimento temporario, o professor que o Prefeito designar.
- Art. 66– Submeter ao Prefeito a proposta do orçamento anual do Instituto.
- Art. 67– Conceder férias e licenças regulamentares.
- Art. 68 – Exercer a presidência das mesas examinadoras.
- Art. 69 – Aplicar as penalidades regulamentares.

Do Corpo Docente

Art. 70 – O corpo docente do Conservatorio de Musica, será constituído por professores de tres categorias: Catedraticos, Docentes e Auxiliares de ensino.

Professor Catedratico

- Art. 71 – A seleção do professor catedratico, que lecionará os alunos do curso superior, baser-se-á, em elementos seguros de apreciação do meritoartístico, da capacidade didática e dos predicados morais do profissional a ser provido no cargo.
- Art. 72– O provimento no cargo de professor catedratico será feito por concurso detitulos e provas.
- Art. 73 – Para a inscrição no concurso de professor catedratico o candidato deverá:
- I – Apresentar diploma profissional de instituto onde se ministre o ensino da disciplina a cujo concurso se propõe;
 - II – Provar que é brasileiro, nato ou naturalizado;
 - III – Apresentar provas de sanidade e de idoneidade moral;
 - IV – Ser docente ou ter concluído o curso pelo menos seis (6) anos antes;
 - V – Apresentar documentação da atividade profissional que tenha exercido e que se relacione com a disciplina em concurso.
- Art. 74 – Constituem deveres e atribuições do professor catedratico:
- I – Dirigir e orientar o ensino de sua cadeira, executando, com melhor criteriodidatico, o programa do Instituto.
 - II – Fornecer à Secretaria, no decurso da quinzena que se seguir á realização das provas parciais, as notas respectivas.
 - III – Organizar, nos termos deste regimento, cursos de aperfeiçoamento e de especialização de sua cadeira.

IV – Comparecer diariamente aos serviços a seu cargo.

V – Fazer parte das comissões examinadoras e de outras para as quais fôr designado.

Art. 75 – O professor catedrático, além do desempenho de suas funções normais no ensino, deverá destinar semanalmente, uma hora de sua atividade para atender, na sede do Instituto, a consulta dos alunos para orientá-los, individualmente, na realização de trabalhos escolares.

Docentes

Art. 76 – Os docentes terão a seu cargo, os alunos matriculados no curso Médio.

Art. 77 – O candidato á docencia demonstrará, em concurso de títulos e de provas, a capacidade técnica e os predicados didáticos indispensáveis ao exercício dessa função.

Art. 78– Para Habilitação á docencia o candidato apresentará, ao inscrever-se em concurso :

I – Diploma ou certificado profissional de instituto em que ministre ensino da disciplina cujo concurso se proponha fazer;

II – Prova de que é brasileiro, nato ou naturalizado e eleitor;

III – Documentação de atividade profissional que tenha exercido e que se relacione com a disciplina em concurso;

IV – Prova de ter concluído o curso profissional pelo menos tres anos antes.

Art. 79 – Para o preenchimento de vagas para professores catedráticos ou docentes, a Secretaria do Instituto, publicará pela imprensa, editais com as bases e mais determinações sobre o concurso.

Auxiliares de Ensino

Art. 80– Aos professores de 3ª. categoria, cabe lecionar os alunos do curso Fundamental.

Art. 81 – Os auxiliares de ensino serão:

a) -- Assistentes

b) – Acompanhadores

Art. 82 – O numero dos auxiliares de ensino variará de acordo com as necessidades didáticas e as possibilidades orçamentárias, ao critério do Prefeito.

Art. 83 – Os assistentes ou acompanhadores, serão nomeados pelo Prefeito, sob proposta do Diretor.

Art. 84– Havendo vaga de docentes, os professores auxiliares deverão submeter-se a concurso para professores dessa categoria.

Do Corpo Docente

Art. 85 – Aos professores catedráticos, docentes e auxiliares de ensino compete:

a) – Ensinar de acordo com o programa estabelecido;

b) Dar o numero de lições que lhe for indicado no horario;

c) - Assistir aos ensaios dos exercícios práticos ou audições em que tomem parte alunos de seu curso;

d) – Observar as instruções do Diretor no tocante ao ensino e disciplina de aulas ;

e) – Satisfazer todas as requisições que lhe forem feitas no interesse do ensino;

- f)– Apresentar ao Diretor, no fim de cada mês, a lista de estudos e peças dadas pelo aluno.
- g) – Fazer parte das bancas examinadoras, sempre que para elas fôr designado;
- h)– Advertir em particular ou em aula e suspender até cinco dias o aluno que houver cometido faltas contra as disposições deste regimento, comunicando imediatamente ao Diretor.

Art. 86 - - Haverá também no corpo docente do Instituto, professores substitutos, sem vencimentos marcados em lei, e que perceberão de acordo com as horas de trabalho e segundo o motivo da falta do professor e a quem estejam substituindo.

Paragrafo único – O professor substituto poderá inscrever-se para concurso em vaga de professor catedrático ou docente e terá direito a nomeação para auxiliar de ensino, caso dê-se vaga nesta terceira categoria de professores.

Do Corpo Discente

Art. 87 – Constituem o corpo discente do Instituto, os alunos regularmente matriculados nos seus diversos cursos.

Art. 88– Caberão aos membros do corpo discente os seguintes deveres e direitos fundamentais :

- I) – Aplicar a máxima diligencia no aproveitamento do ensino ministrado;
- II)– Atender os dispositivos regimentais, no que respeita à organização didática e especialmente à frequencia ás aulas e execução dos trabalhos praticos;
- III)– Observar o regime disciplinar instituido neste Regulamento;
- IV) -Abster-se de quaisquer atos que possam importar em perturbação de ordem, ofensa aos bons costumes, desrespeito aos professores e às autoridades do Instituto;
- V) – Organizar associações destinadas a crear e desenvolver o espirito de classe, á defender os interesses gerais dos estudantes e a tornar agradável e educativo o convívio entre os estudantes do Instituto.

Dos Concertos extraordinarios

Art. 89 – No salão “Carlos Gomes”, do Instituto, além das audições, concertos e solenidades oficiais, poderão ser realizados concertos extraordinarios, conferencias ou palestras científicas, artisticas, literarias, não sendo, no entanto, permitida qualquer modificação no aspeto do palco.

§ 1º. - Para obter o salão, deverá o pretendente requerer ao Diretor, declarando o dia e hora em que deseja efetuar o concerto, a conferencia ou palestra, etc. e o numero de ensaios que pretende fazer, juntando o respetivo programa.

§ 2º. -- Não havendo impedimento, reconhecida a competencia e respeitabilidade do requerente, e aprovado o programa pelo Diretor, poderá o salão ser alugado ou cedido para o fim requerido.

Disposições Gerais

Art. 90 – O Instituto mantem anexo, um Curso Seriado, baseado nos termos do Art. 100 do Decreto N°. 21241 do programa de ensino Nacional.

Paragrafo único – Esse curso foicreado com o fim de facilitar aos alunos do Instituto, o estudo das Ciencias e Humanidades.

Art. 91 – No fim do ano letivo, o professor das cadeiras de Desenho e Pintura, deverá organizar uma Exposição Pública dos trabalhos feitos pelos alunos durante o ano letivo.

Parágrafo único – No curso de Desenho e Pintura, será adotado o programa do Instituto de Belas Artes da Universidade de Porto Alegre.

Art. 92 – Os exames de promoção e finais, tanto no Conservatório de Música, como na Escola de Artes, serão feitos de acordo com o programa de ensino em vigor.

Art. 93– As faltas do Diretor, professores e empregados, só serão justificadas até o último dia do mês.

Parágrafo único– O professor impossibilitado de comparecer às aulas, deverá comunicar com antecedência ao Diretor, para que seja providenciada em tempo a sua substituição.

Art. 94– Ao aluno que for excluído do Instituto, a pedido ou por força do dispositivo regimentar, não serão restituídas as taxas que houver pago.

Art. 95 – O parágrafo 1 (um) do artigo 7 (sete) entrará em vigor, do ano de 1939 (mil novecentos e trinta e nove) em diante.

Art. 96– Os cargos de Diretor, professores e empregados serão remunerados com os vencimentos que forem fixados em lei pelo Prefeito.

Art. 97 – Cobrar-se-ão as taxas mencionadas na tabela anexa, pela matrícula e frequência, pelos diplomas, certificados e inscrição aos exames.

Art. 98 – Os alunos pagarão as taxas de exame e atestado, antes da última prova parcial.

Art. 99– Os cursos que ainda não tenham efetividade no Instituto, serão regidos provisoriamente, quando inaugurados, pelo programa do Instituto de Belas Artes da Universidade de Porto Alegre.

Art. 100 – Além do período férias e domingos, consideram-se feriados os dias de festa ou luto, nacional e estadual.

Art. 101 – Não poderá sob pretexto algum, ou responsabilidade de pessoa alguma, ser emprestado, alugado ou retirado do Instituto, qualquer movel, instrumento, musicas, quadros, utensilios, ou outro qualquer objeto a ele pertencente.

Art. 102– O Instituto aceita a transferencia de alunos de outros Institutos, brasileiros, oficiais ou equiparados, apresentando o candidato, os documentos necessarios.

Art. 103– O Instituto Municipal de Belas Artes, poderá prestar apoio moral a qualquer estabelecimento congere que observe a mesma orientação no ensino e na administração.

Curso de cultura fisica

Art. 104 – O curso de Cultura Física, obdecerà aos mais modernos métodos de ensino.

Art. 105 – O professor de Cultura Física seguirá o programa de acordo com este curso, e deverá apresentar, sempre que for solicitado pelo Diretor do Instituto, números de bailados classicos, segundo as possibilidades dos alunos.

Da Secretaria e Tesouraria

Art. 106 – A Secretaria e Tesouraria estarão abertas todos os dias uteis das 8 ½

às 17 horas, podendo, entretanto, ser prorogado o expediente sempre que for necessário.

Art. 107 – A Secretaria além do necessário para o expediente, terá os seguintes livros:

a – Para os termos de posse do Diretor, professores e empregados;

b – Para matrícula e anotações de todas as ocorrências que se derem com os alunos;

c – Para atas e exames de admissão;

d – Para atas das provas parciais e outros exames;

e – Para o ponto do Diretor, professores e empregados;

f – Para inventário e registro dos imóveis e utensílios do Instituto.

Art. 108 – Na Secretaria serão arquivados todos os papéis que tiverem sido processados no Instituto.

Art. 109 – Haverá um carimbo do Instituto o qual será utilizado nos papéis que transitarem pela Secretaria e Tesouraria.

Art. 110 – A Tesouraria terá os livros que forem necessários para o serviço a seu cargo.

Art. 111 - - Nenhum pagamento será efetuado sem que a respectiva conta esteja com o *Visto* do Diretor.

Dr. Luiz Mercio Teixeira
Prefeito Municipal

Rita Vasconcelos
Diretora

Fonte: Prefeitura Municipal de Bagé

ANEXO C - DISCURSO DO PARANYMPHO DA TURMA DE PIANO E VIOLINO

Eis a íntegra do discurso proferido pelo dr. Luiz Mercio Teixeira, paranympo da turma de piano e violino do Conservatório Municipal de Musica:

“Forte impressão, sem duvida, todos bem o percebem, gentis afillhadas, há de dominar vosso espírito delicado e subtil, despertado por este instante, para vós, sobre todos emocional.

Afigura-se-me assistirmos, agora á realidade de um sonho, que sonhastes, ainda na quadra alegre e encantadora da vossa gárrula meninice. Tal como auspicioso presagio, desenha-se, então, na vossa mente, em tons indeleveis, o traçado do caminho florido que havia de vos conduzir, certo dia, á conquista de um ideal, embora longínquo ainda, elle se apresentasse. Celeres, passaram-se os dias, succederam-se assim, da mesma forma, os annos.

E eis que com o amparo decidido das vossas aprimoradas intelligencias, com o vosso acendrado amor ao estudo, com a boa vontade dos vossos insi-gnes professores, ali, do nosso modelar Conservatorio de Musica, desvendastes todos os mysterios da arte sagrada da musica.

Não tive a ventura de estudar esta arte excelsa que immortalisou Carlos Gomes. Seria, pois, temeridade e até mesmo inqualificável ousadia, de minha parte, si tentasse, siquer, sobre ella, aqui, emitir opinião.

Nem a clássica indulgencia eu poderia invocar desta assemblea em que vejo consagrados professores. E bem era que jamais me perdoassem se pretendesse, com o meu desconhecimento da divina arte, discretear sobre ella, rainha das outras, sem conhecer-lhe os segredos. Entretanto, ousou duvidar sobre a verdade do conceito de Camões, quando affirma: “Quem a arte não sabe, não a estima”, pois que, sendo a musica arte que sente, sentindo-a, sempre estimei-a, admirei-a, ameia-a, rendendo-lhe fervoroso, embora sem conhecer-lhe os segredos, que vossos pendoros, com afan, estudo quotidiano e intelligencia, desvendaram.

Minhas gentis afillhadas, como é sabido, o grande idealista Platão, considerava a musica factor preponderante na solução psychologica e incluía no seu interessante programa de governo : “ Não queremos uma nação de ganhadores de premios de luctas ou de erguedores de pesos”. Entendia poder a musica resolver o problema posto assim em equação.

Achava elle que as almas por meio da musica, com harmonia e rythmo, poderiam muito bem ficar propensas á justiça. E interrogava: “Póde aquelle que é hamoniosamente constituído ser injusto?”

Para elle o grande poder da educação pela musica era devido á penetração do rythmo da harmonia nos logares graças aos impulsos desta e tornando-a cada vez mais graciosa.

A música modelava o character, contribuindo assim para o bom êxito social e político. Exclamava Danon – e firmemente o creio – que ao mudarem as modulações da musica também se mudavam com ella as leis fundamentaes do Estado. É interessante a máxima de Daniel O’Coneel:

“Deixem-me escrever as canções de uma nação que não me preocuparei com quem lhe fizer as leis.”

Seria capaz a musica de apurar o sentimento e o character e não só por este motivo seria valiosíssimo, porque tambem poderia conservar a vitalidade e a saude.

Corroborava esta verdade os resultados obtidos por certo sacerdote, no tratamento de enfermos, por meio de melodias de flauta agreste que os excitava a dansarem até cahirem exhaustos e dormirem, e ao despertarem estavam curados.

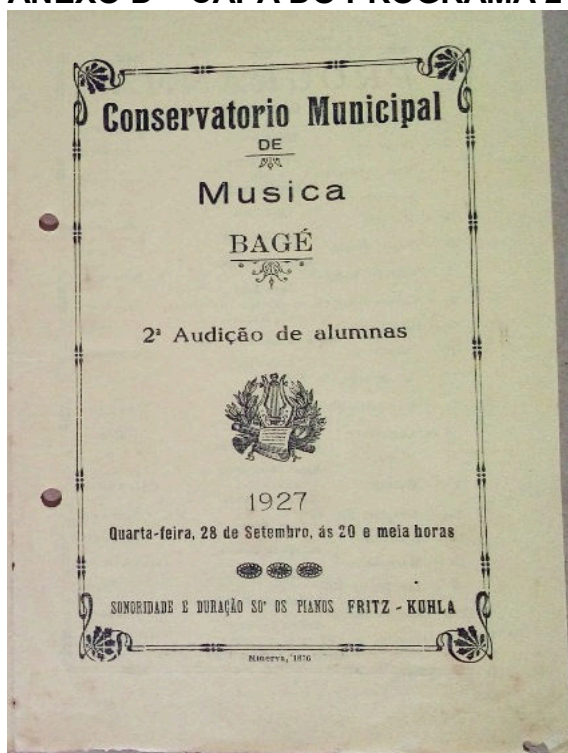
É quanto vos poderia dizer eu, sobre a musica, sua belleza e utilidade. Nada mais, pelos motivos já de inicio assignalados.

Estas rapidas considerações valem unicamente para resaltar o que foi esta arte e a influencia que exerceu nos espiritos, naquella época remota.

Permiti agora, gentis afilhadas minhas, que quem como eu já sente a prata dos annos acariciando a cabeça, indice da jornada percorrida, permitti senhoritas que para vos saudar evoque neste instante uma época feliz de minha mocidade e, fazendo minhas as palavras do meu mestre Fernando Magalhães proferidas numa noite destas de hoje, tão distante já, assim vos saúde: “A vossa vida é mais do que um trecho da natureza primaverli, florida, criadora, miraculosa. Tudo canta e sorri em derredor de vós, á sombra hospitaleira do arvoredos ramoso e protector não se tem o obrigo que a vossa bondade reivindicadora esperdiça ; não há no silencio gemente do ermo, na orchestração das manhãs harmoniosas, na plangência das tintas crepusculares, aquella canção eterna que é a alma da vossa juventude; tudo quanto o mundo tem de ridente e venturoso, de afortunado e santo, alvoradas de luz, promessas de amor, sonhos e glorias, tudo é vencido pelas alegrias de vossas esperanças. Disse.”

Fonte: Correio do Sul (1936, p. 2).

ANEXO D – CAPA DO PROGRAMA 2ª AUDIÇÃO



Fonte: Conservatorio Municipal de Musica (1927)

ANEXO E – REPERTÓRIO DA 2ª AUDIÇÃO

PROGRAMMA		
I PARTE		
Nº. 1 – Canção	Zila Pizarra	Nepomuceno
2 – Berceuse	Jair S. Alves	Schubert
3 – Mon petit oiseau est mort	Lauro Calzavati	Zúco
4 – Minuetin	Leiza Fico	V. Veldt
5 – Melodia	Bisak Del Fico	B. Netto
6 – Valsa Triste	Máthilde Magliozzi	Miguez
7 – Canção Italiana	Zella Solt	Tockibowski
8 – Cavatin march op. 45 n.º 1 (violino)	Paula Diquez	E. Spies
9 – Berceuse	Maria de Lourdes Colares	Zúco
10 – Romanza	Zúco Sola	Bethoven
11 – La pensée Op. 124	Zaira Intermi	Spindler
12 – Gariboldi Ed. à mão...	Maria M. Medeiros	Vilto Lobo
13 – Carinho	Maria Helena Dias	Miguez
14 – Valsa	Sarah Mangabeira	Zúco
15 – Romance	Ermano Machado	G. Pagine
16 – Gavotte, op. 123	Ruth Brown	C. Chomiste
17 – Sonatina	Antegilda Saraiva	Clementi
18 – Mazurka	Wildo S. Leite	Tockokowski
19 – Jarvito op 123	Prodracina Ferreira	Zúco
20 – Marcha Militar	Isabel Camargo	Diabelli
21 – Gavotte op. 62 n.º 6 violino	Maria de Lourdes Lima	H. Henkel
22 – Juncos de Flute		Zúco
23 – Matiné	Dulores Simas	Gussek
	Selly Galteana	
II PARTE		
24 – Homoreske (violino)		Hansali
25 – Berceuse	Giulida Tetta	Dynshy
26 – Serenata	Maria G. Silva	Rossi
27 – Berceuse n.º 12	Jacquina Seta	Meufriussenin
	Miriam Nogueira	
28 – Folhas d'Alibon	Kair Gomes	Grieg
29 – Mazurka	Maria Saraiva	Miguez
30 – Le Air Vainc (violino)	Jacy Cachopaz	Beriel
31 – Primavera	Santa Valique	Grieg
32 – Valsa op. 69 n.º 1	Zulmira Medial	Chopin
33 – Papilona	Dulce P. Leite	Ole Olara
34 – Homoreske	Martha Diquez	Levier
35 – O passeio do solitário	Sylvia Silveira	Hesler
36 – Improvisu	Marina Schwin	Schubert
37 – Escossezas	Dinora Machado	Bethoven
38 – Nocturno Op. 9 n.º 1	Sylvia Lannes	Chopin
39 – Scherzo, (Valsa) Op. 9, n.º 1	Dinah Galich	Mozkow-ky
40 – Polonaze, Op. 40 n.º 1	Maria Colares	Chopin
41 – Fugas factuzas	Diva Cachopaz	Phillip
42 – Scherzo, Op. 31	Maria Teixeira	Chopin

Fonte: Conservatorio Municipal de Musica (1927)

ANEXO F - A MUSICA NA VIDA MODERNA

Nunca, em época nenhuma a música teve uma importância tão grande como agora. Outrora, ella podia ser dividida em duas categorias : a musica cultivada como arte, que era privilegio de alguns favorecidos da vida, e a musica popular, expressão espontânea da tristeza ou da alegria, mais ou menos, espalhada, segundo aptidões dos differentes povos. Hoje essas distincções desappareceram. Euterpe é agora escrava do homem, e ella obedece aos seus menores gestos: desde que o homem toque o botão do radio, rebenta a symphonia poderosa ou a valsa languida. Ponha elle no disco a ponta da agulha, e uma vez, desapparecida para sempre, renasce. Que Victoria! E como, então, o homem experimenta a sensação de dominar!

Tendo, porém, vencido estas forças da natureza, estará, elle agora dependendo de outras leis que ignorava? E si cada descoberta há de trazer alguma vantagem na vida pratica ou na vida intellectual do homem, terá esta alcançado o seu alvo?

Foi o que se esperou em começo. Os discípulos da arte se regosijaram, pensando no magnífico desenvolvimento da cultura musical que trariam rádios e phonographos, porque, graças a elles os concertos seriam enfim accessíveis a todos. Illuminar pela arte tantas vidas enrijadas pelo trabalho quotidiano, facilitar ao povo o contacto com obras primas, que bello sonho realizado! E se é que a alma se ennobrece do contacto da beleza, não seria também essa diffusão da musica um meio de levantar o povo acima dos interesses materiaes e dar-lhe o gosto do ideal? Agora que os aparelhos attingem mais ou menos o seu mais alto gráo de perfeição, vejamos quaes são os resultados obtidos.

Para tanto, basta dar um passeio, em uma tarde linda. Pelas janellas escancaradas, sente-se o ar inundado de musica; ligados estão todos os rádios, todas as victrolas funcçionam. Nesse lindo bungalow, toca-se o “Danubio Azul”, naquelle outro, o Fox do ultimo film; numa casa de apartamentos, um “Nocturno” de Chopin e o duo de amor de “Madame Butterfly” disputam seus accordes cheios de harmonia. Onde está a Arte, neste cháos? Onde a belleza? Quando longe estamos, em verdade, desse culto da musica que tínhamos sonhado! Devemos porém, dizer com franqueza, que se podia prever este resultado. O que o homem procura na Arte, seja a musica, a litteratura ou outra qualquer manifestação, é uma emoção que corresponda ás tendencias profundas do seu ser.

Ora, os sentimentos fundamentaes que todos experimentamos, são – antes de tudo – a necessidade de amar, e a melancolia em face da nossa impotencia deante das forças da natureza.

Acrescente-se-lhes o rythmo, que agrada porque sentimos que elle está na base de todas as nossas funcções organicas, e teremos os tres elementos mui simples, que encontramos mais ou menos evoluídos, nos tangos, nas valsas, nos cantos populares. Por conseguinte, não basta que a musica lisonjeie a paixão, a tristeza ou a alegria de viver, para que a maior parte do publico esteja satisfeita. Não lhe pede elle mais, porque tal como é, exprime o que elle sente vagamente, embalando-lhe em sua alma os grandes instinctos que dormitam. Não seria entretanto, capaz de comprehender uma forma de Arte mais elevada? Sim, sem duvida; mas precisaria para isso que fizesse um esforço, e o homem tem horror ao esforço emquanto não se sente impellido pela necessidade ou por um interesse superior. Por conseguinte, o homem de mediana cultura se contentará sempre com

uma musica que combine com o ambiente habitual de sua vida. Entre a Symphonia Pastoral e a Marcha da Ainda, elle preferirá sempre esta. Não há de que pasmar, embora seja a triste verdade, pois é normal.

Por outro lado, é preciso reconhecer que, mesmo para o amator desejoso de cultivo, é difficil de encontrar no radio um meio efficaz de alcançar o seu desideratum. A atmospheria em que elle se acha não se presta a isto. Com effeito, comparemos um momento o ambiente de uma sala de concertos o daquella em que se ouve uma audição de radio. Numa, o silencio absoluto; todos os espíritos dirigidos ao mesmo ideal de belleza, noutra a animação de uma familia feliz por se reunir depois do jantar, rindo e conversando. Fala-se num concerto e escandaliza-se o vizinho; cala-se religiosamente, apreciando uma bella audição de radio ou de victrola em casa de um amigo, faz-se figura de um phenomeno. Porque esta differença? A razão é que, no primeiro caso, a musica é considerada como Arte, no segundo, como simples entretenimento. Aliás, mesmo que se conseguisse osilencio em casa, poderemos impedir que nós alcancemos os barulhos vizinhos, os rumores da rua e a campainha do telephone? Nessas condições, quanto é difficil chegarmos ao recolhimento necessario para bem comprehender certas obras! No entanto, para faciilitar a divulgação da boa musica, crearam-se emissões de obras clássicas precedidas de explicações. Eis uma Idéa muito louvável e que poderia dar excellentes resultados. Mas em verdade, quantas pessoas se interessam por essas audições? Uma minoria ínfima, sem duvida, pois que não conheço ninguem capaz de tal interesse. Assim, se encararmos francamente a realidade, devemos constatar que a musica mechanica (para empregar uma expressão de Émile Vuillermoz), considerada como meio de cultura, fahou a seu fim. O caminho que descobrimos, não nos levou onde pensavamos, como Christovão Colombo, imaginamos ir ás Indias e chegamos á America. Vejamos, agora, o que lucramos com esta nova conquista.

Se nos basearmos na experiencia, constataremos que a musica, qualquer que seja, é um terrível excitante do systema nervoso, e uma lente que amplia todas as nossas sensações, que desdobra em nós a faculdade de amar, de sofrer e faz vibrar o nosso ser ás raízes. Mas, então, não será perigoso abusar de um tal estimulante? Fénelon, o prudente educador, mostrou-se psychologo avisado, quando desaconselhou ás mães de fazer estudar a musica ás suas filhas, porque, dizia elle, esta enfraquece os caracteres, exaltando os sentimentos com prejuízo da vontade. Todavia, quanto era razoavel e equilibrada a musica de sua época! Que diria elle ouvindo tangos e rumbas? Com effeito é de temer que esta excitação fictícia que suportamos todos os dias junto a tantas outras da vida moderna acabe produzindo em nós um desequilíbrio. Felizmente como contrapeso, o habito vem aos poucos para enfraquecer todas as nossas sensações. Elle, entretanto, enfraquece tambem o prazer, pois só o que é novo ou raro é agradável; e ouvimos tanta musica que acabamos por não fazer mais caso della. Então, direis, porque continuarmos presos a essa musica? Faço a mim mesmo, tal pergunta.

Além disso, o facto de receber assim, sem esforço, a musica já prompta, (si ousar assim dizer), acaba por crear em nós uma especie de passividade que é uma diminuição do nosso ser. Uma moça que, outrora, cantava sua alegria nas manhãs claras de primavera, fazendo vibrar seu canto de todos os impulsos de sua alma, vae hoje simplesmente adaptar um disco na victrola. Seu desejo de harmonia está satisfeito, mas, então, Ella está sujeita a essa harmonia, não a crea mais.

E todos nós, amadores de radio e de phonographo, estamos nesse ponto. Acreditamos ser os donos desse pequeno aparelho que obedece tão bem aos

nossos desejos, mas na realidade, é elle que nos domina, é elle que nos impõe uma harmonia que não é nossa, harmonia que pouco a pouco destróe em nossa alma essa faculdade de crear, que é toda a alegria e toda a dignidade do homem.

Que fazer então ?

Agora impedidos por força que não dominamos, não podemos mais retroceder. Que se queira ou não, a musica mechanica está incorporada á vida moderna de que Ella forma, por assim dizer, a decoraçãõ auditiva; assim como, ao evocarmos uma paisagem do campo, idealizamos ao mesmo tempo o murmurio do rio, o cântico das aves, o rumor do vento nas folhas, não conhecemos mais a vida actual sem o tecido de barulhos que a envolve.

O rodar de carros e buzinas e radios. É um facto indiscutivel. Não resultou desta, nem real melhoramento de nossa vida, nem elevaçãõ do nivel artistico; ao contrario, parece, pelo que acabamos de expor, que haja um dualismo profundo entre Arte e Musica, tal como a ouvimos pelos radios e victrolas.

A mudança não é, pois, na qualidade de nossa vida, mas na sua intensidade; absorvemos hoje mais sensações do que outrora. Eis ahi. Mas qual o fim de nossa existencia: viver muito ou viver bem?

R. VASCONCELLOS

Fonte: Correio do Sul (1936, p. 4)