



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

REGINA MARIA GROSSI CAMPOS

**CONSERVATÓRIOS MUSICAIS DE LONDRINA:
UM ESTUDO EM HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO
(1930 - 1965)**



REGINA MARIA GROSSI CAMPOS

**CONSERVATÓRIOS MUSICAIS DE LONDRINA:
UM ESTUDO EM HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO
(1930 – 1965)**

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação, do programa de Mestrado em Educação da Universidade Estadual de Londrina (área de Concentração: Educação Escolar).

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Luiza Macedo Abbud

LONDRINA
2009

Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da
Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO (CIP)

C198c Campos, Regina Maria Grossi.
Conservatórios musicais de Londrina: um estudo em história da educação
(1930-1965) / Regina Maria Grossi Campos. - Londrina, 2009..
265 f. : il.

Orientador: Maria Luiza Macedo Abbud.
Dissertação (Mestrado em Educação) –Universidade Estadual de Londrina,
Centro de Educação, Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em
Educação, 2009.
Inclui bibliografia.

1. Educação musical - Teses. 2. Conservatório Musical -Londrina -
História - Teses. 3. Música -Estudo e ensino -Teses. I. Abbud, Maria Luiza
Macedo. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação,
Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Educação. III. Título.

CDU 78:37.02

REGINA MARIA GROSSI CAMPOS

**CONSERVATÓRIOS MUSICAIS DE LONDRINA:
UM ESTUDO EM HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO
(1930 – 1965)**

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação, do programa de Mestrado em Educação da Universidade Estadual de Londrina (área de Concentração: Educação Escolar).

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Luiza Macedo Abbud

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Maria Luiza Macedo Abbud
Orientadora
Universidade Estadual de Londrina

Prof^a Dr^a Magali Oliveira Kleber
Universidade Estadual de Londrina

Prof^a Dr^a Magda Madalena Tuma
Universidade Estadual de Londrina

Londrina, 3 de março de 2009.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus e à Sua Mãe Maria Santíssima, que foram minha fonte de proteção, alegria e inspiração em todos os momentos deste percurso estudantil, principalmente nas dificuldades e incertezas.

Agradeço à minha família, especialmente ao meu marido Carlos Alberto, que esteve sempre ao meu lado compreendendo e apoiando estes dois anos de dedicação acadêmica a que me dispus.

Agradeço a paciência e confiança de minha orientadora professora doutora Maria Luiza Abbud que, com firmeza e docilidade, aliadas de forma bastante sábia, levou-me a concretizar este sonho tão antigo de concluir o curso de Mestrado em Educação.

Agradeço a professora doutora Cristina Grossi pela ajuda, disponibilidade e incentivo para a realização deste trabalho.

Agradeço à banca examinadora, professora doutora Magali O. Kleber e a professora doutora Magda Madalena Tuma que, com experiência avançada em pesquisa acadêmica, contribuíram para o desenvolvimento e melhoria deste trabalho.

Agradeço a todos os colaboradores, que aceitaram contribuir com o relato de suas experiências, pelas ricas informações que dispuseram sem as quais não teria sido possível concluir esta pesquisa.

Agradeço por fim, a todos os professores do programa deste mestrado de educação, pelo alto nível de desempenho e conhecimento nas áreas de suas atuações.

CAMPOS, Regina Maria Grossi. *Conservatórios Musicais de Londrina: um estudo em História da Educação*. 265 fls. Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Educação, do programa de Mestrado em Educação da Universidade Estadual de Londrina, 2009.

RESUMO

Londrina é uma cidade que apresenta uma intensa atividade musical por seus festivais, orquestras e formação de músicos que se projetam internacionalmente. Diante deste quadro, este trabalho pretendeu buscar a história educacional dos primeiros Conservatórios da cidade, responsáveis pela formação dos músicos locais, no período de 1930 a 1965, quando surge a Faculdade de Música Mãe de Deus. As questões básicas que orientaram a pesquisa foram: quais as funções destes estabelecimentos, legislações, e como se instalaram em Londrina? Como era a organização do ensino e como se relacionou com a atividade artística local? Para responder a tais questões esta pesquisa tomou como fontes a documentação existente nos Conservatórios, e depoimentos de protagonistas deste processo. A abordagem teórica foi a Nova História, com a metodologia da História Oral Temática. Esta escolha teve por objetivo sistematizar a documentação existente que se encontrava esparsa nas diferentes instituições e em poder de particulares, e também criar fontes originais com a coleta de depoimentos. Tal esforço resultou na constituição de um acervo documental sobre a história do ensino musical de Londrina. Para contextualizar a instalação dos Conservatórios da cidade, analisou-se a estrutura dos Conservatórios nacionais e o movimento cultural inicial da cidade. A educação musical iniciada de forma particular é formalizada com a presença dos Conservatórios, cuja função educativa era formar músicos instrumentistas profissionais e professores de música. Até 1965 pode-se constatar a presença de cinco Conservatórios Musicais oficializados pelo Governo do Paraná, tendo sido um deles transformado em Faculdade de Música. Estes estabelecimentos não fugiram à tendência tradicional de ensino, hegemônica na formação musical erudita em todo país.

Palavras-chave: História da Educação – Educação Musical – Conservatório Musical

CAMPOS, Regina Maria Grossi. *Conservatories of Music in Londrina: a study in History of Education*. 265 p. Dissertation presented as a partial requisite for the title of Master of Education, from the Master's degree program in Education by the State University of Londrina., 2009.

ABSTRACT

Londrina is a city with intense musical manifestations as a consequence of its festivals, orchestras and formation of internationally acknowledged musicians. In face of such a characteristic, this present work intends to present the educational background of the first conservatories of music in the city that formed the local musicians from 1930 through 1965 the year in which the Faculdade de Música Mãe de Deus was opened. The basic questions that guided the research were: what are the roles of these institutions and their legislations, and how were they started in Londrina? How were their teaching systems organized and how did they relate to the local arts manifestation? To answer these questions, the research used sources of documentation existent in the conservatories of music as well as information provided by the subjects involved in the process. The theoretical approach consisted of the New History, making use of the Theme Oral History methodology. This choice lied upon the objective to systematize the existent documentation which was sparse in several institutions and in possession of private owners and also upon the objective to create original sources through the collections of reports given by individuals. Such effort originated the constitution of a documental archive related to the history of musical education in Londrina. For the contextualization of the installation of conservatories of music in the city, an analysis of the structure of national conservatories of music and of the initial cultural local movement was made. The musical education, which was initially private, was formalized by the presence of the conservatories whose purpose was to form professional musicians and music teachers. Five conservatories of music, accredited by the State Government of Paraná, existed in 1965, and one of them was later given the status of a Faculty of Music. These institutions followed the hegemonic trend of traditional teaching in the erudite musical formation all over the country.

Key words: History of Education – Musical Education – Conservatory of Music

LISTA DAS IMAGENS

Imagem 1 – Coral do Colégio Mãe de Deus nos anos 60 (Acervo de Frigeri)	68
Imagem 2 – Coral do CML em 1961 (Acervo de Pena).....	69
Imagem 3 – Pioneiros de Londrina nas décadas de 1930 e 1940 (Acervo do MHL).....	85
Imagem 4 – Londrina em 1937 (Sítio da Internet)	93
Imagem 5 – A Escolinha em 1935 (Acervo do MHL)	98
Imagem 6 – Fanfarras dos Colégios nos anos 50 (Acervo de Miceli).....	102
Imagem 7 – Primeira Orquestra de Baile do Country Club em 1949 (Acervo de A.Lepri)	104
Imagem 8 – Primeira banda de música em 1934 (Acervo de A. de Melo).....	105
Imagem 9 – Banda de Música Municipal de Londrina em 1949 (Acervo do MHL)	106
Imagem 10 – Músico pioneiro Guilherme Rausch em 1934 (Acervo do MHL).....	108
Imagem 11 – Músicos populares de Londrina na década de 40 (PEDREIRO, 1999).....	111
Imagem 12 – Auditório da Rádio Londrina nos anos 50 (MOURA, 2004).....	113
Imagem 13 – Orquestra Mirim da Biblioteca Municipal em 1958 (FRANÇA, 2002).....	116
Imagem 14 – Conjunto Musical de S. Alcântara nos anos 50 (acervo da família).....	121
Imagem 15 – Conjunto Musical em 07/03/1955 (acervo do MHL)	121
Imagem 16 – Prof. João Batista com seu grupo nos anos 50 (acervo de Plácido Ideriha)...	123
Imagem 17 – Orquestra da Saudade nos anos 50 (acervo do MHL).....	124
Imagem 18 – Orquestra Filarmônica Londrinense em 1957 (Acervo do Município).....	125
Imagem 19 – Instalações CM Mãe de Deus em 1961 (Acervo do Colégio Mãe de Deus).	128
Imagem 20 – Orquestra do Gervásio em 1956 (MILITÃO, 2005).....	129
Imagem 21 – Conjunto Continental nos anos 50 (Acervo de Miceli)	130
Imagem 22 – Recital no CM Mãe de Deus em 1962 (Acervo da autora)	144
Imagem 23 – Colégio Mãe de Deus em 1938 (Acervo do MHL)	149
Imagem 24 – Ir. M. Wilfried e a formanda Corrêa em 1967 (Acervo de Corrêa).....	159

Imagem 25	– Ginásio Londrinense, depois Instituto Filadélfia, 1945 (Acervo do MHL) .	162
Imagem 26	– CM Carlos Gomes nos anos 50 (Acervo do CMCG)	172
Imagem 27	– Acordeonistas do CM Carlos Gomes em 1968 (Acervo do CMCG)	172
Imagem 28	– Primeiros formandos do CMCG em 1971 (Acervo do CMCG).....	173
Imagem 29	– Hélio Engholm no CM Mãe de Deus em 23/11/1965 (Acervo de Corrêa) ...	174
Imagem 30	– Grupo de alunos da profª. Carmem Benassi em 1959 (Acervo do MHL).....	182
Imagem 31	– Professores do CM Mãe de Deus nos anos 60 (Acervo de Corrêa).....	184
Imagem 32	– Concerto de Formatura na década de 50 (Acervo de Pena).....	190
Imagem 33	– Coral do CM Filadélfia nos anos 60 (Acervo de Sabóia).....	193
Imagem 34	– Concerto dos formandos da Faculdade em 31/10/1965 (Acervo de Pena).....	195
Imagem 35	– Curso promovido pelo CM Mãe de Deus nos anos 60 (Acervo de Corrêa)..	197
Imagem 36	– Abertura da I Semana da Música em 1960 (Acervo do CML).....	199
Imagem 37	– Baile da Miss Euterpe em 1962 (Acervo do CML).....	200
Imagem 38	– Harpista Leda G. Natal em 1963 (Acervo do CML)	201
Imagem 39	– Formatura em 1961 do CML (Acervo do CML).....	205
Imagem 40	– Público nos eventos dos Conservatórios nos anos 50 (Acervo do CML)	208
Imagem 41	– Turma de balé do CML em 1954 (Acervo do CML)	210

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CDMP ou CDM do Paraná – Conservatório Dramático Musical do Paraná

CMCG ou CM Carlos Gomes – Conservatório Musical Carlos Gomes

CMF ou CM Filadélfia – Conservatório Musical Filadélfia

CMMD ou CM Mãe de Deus – Conservatório Musical Mãe de Deus

CML ou CM de Londrina – Conservatório Musical de Londrina

COA – Conselho de Orientação Artística

CTNP – Companhia de Terras Norte do Paraná

GTP – Grupo Permanente de Teatro

IPAC – Inventário e Proteção do Acervo Cultural de Londrina

LDB – Lei de Diretrizes e Bases

MEC – Ministério de Educação e Cultura

MHL – Museu Histórico de Londrina

OSUEL – Orquestra Sinfônica da Universidade Estadual de Londrina

SCAL – Sociedade de Cultura Artística de Londrina

SEMA – Superintendência de Educação Musical e Artística

SFA – Serviço de Fiscalização Artística de São Paulo

SPEM – Simpósio Paranaense de Educação Musical

UEL – Universidade Estadual de Londrina

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO I - INSTITUIÇÃO FORMAL DOS CONSERVATÓRIOS.....	32
1.1 CONTEXTO HISTÓRICO	32
1.2 PROGRAMAÇÃO MODELO	45
1.3 EDUCAÇÃO MUSICAL DOS CONSERVATÓRIOS	51
1.4 CANTO ORFEÔNICO	60
1.5 DIPLOMAS DE CURSO SUPERIOR	69
1.6 CERTIFICADOS DE NÍVEL MÉDIO.....	73
1.7 AS BASES EDUCACIONAIS DE 1961	79
1.8 ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL	81
CAPÍTULO II - MEMÓRIA CULTURAL LONDRINENSE.....	85
2.1 SAGA PIONEIRA.	86
2.2 CONSTRUÇÃO CULTURAL	94
2.2.1 Primeiras décadas (1930 a 1949).....	94
2.2.2 Novo Panorama (1950 a 1965).....	114
CAPÍTULO III - RETRATO DOS CONSERVATÓRIOS LONDRINENSES.....	144
3.1 PROCESSOS DE INSTALAÇÃO	147
3.1.1 Conservatório Musical Mãe de Deus	148
3.1.2 Faculdade de Música Mãe de Deus	153
3.1.3 Conservatório Musical Filadélfia	160
3.1.4 Conservatório Musical de Londrina	166
3.1.5 Conservatório Musical Carlos Gomes	170
3.1.6 Conservatório Dramático e Musical do Paraná.....	173
3.2 PROTAGONISTAS	176
3.2.1 Diretores	176
3.2.2 Corpo Docente.....	181

3.2.3 Alunos em Destaque.....	188
3.3 ATIVIDADES MUSICAIS.....	190
3.3.1 Apresentação de Alunos e Convidados.....	191
3.3.2 Antecedentes dos Festivais de Música de Londrina.....	196
3.4 INSERÇÃO SOCIAL E CULTURAL.....	203
3.5 ORGANIZAÇÃO PEDAGÓGICA.....	208
3.5.1 Cursos e Programações.....	208
3.5.2 Aspectos da Metodologia.....	213
3.6 OUTRAS CONSIDERAÇÕES.....	218
CONCLUSÃO.....	221
REFERÊNCIAS.....	228
APÊNDICE.....	236
APÊNDICE 1 – Entrevista com os colaboradores em CD-ROM.....	237
ANEXOS.....	238
ANEXO 1 – Perfil dos Entrevistados.....	239
ANEXO 2 – Diploma de Curso Superior de Instrumentista fornecido pelo Conservatório. Musical de Londrina, 1958 (Acervo de Pena).....	244
ANEXO 3 – Certificado de Habilitação da Ordem dos Músicos do Brasil de 1963 (Acervo de Souza).....	246
ANEXO 4 – Composições do professor Sebastião de Alcântara e Silva de 1936 e 1966 (Acervo da família).....	247
ANEXO 5 – Programa do Primeiro Concerto da Orquestra Filarmônica Londrinense em 1955 (Acervo do MHL).....	249
ANEXO 6 – Convite do primeiro recital promovido pela SCAL em 1954 (Acervo do MHL).....	251
ANEXO 7 – Boletim fornecido pelo CM Mãe de Deus de 1957 (Acervo de Corrêa).....	252
ANEXO 8 – Certificado de Teoria Musical do CM Filadélfia de 1964 (Acervo de Sabóia).....	253
ANEXO 9 – Diploma do CM Filadélfia de 1965 (Acervo de Sabóia).....	254

ANEXO 10 – Certificado de Teoria Musical fornecido pelo CDM do Paraná de 1965 (Acervo de Romanini).....	255
ANEXO 11 – Diploma do CDM do Paraná de 1965(Acervo de Romanini).....	256
ANEXO 12 – Currículo dos Professores do CM Mãe de Deus dos anos 60 (Acervo do Colégio Mãe de Deus).....	257
ANEXO 13 – Certificado do curso com Gilberto Tinetti do CM Filadélfia em 1962 (Acervo de Sabóia).....	259
ANEXO 14 – Programa da I Semana da Música do CML em 1960 (Acervo de CML).....	260
ANEXO 15 – Programa da II Semana da Música do CML em 1961 (Acervo de CML).....	261
ANEXO 16 – Programa da III Semana da Música do CML em 1960 (Acervo de CML).....	262
ANEXO 17 – Programas da IV Semana da Música em 1963 e V Semana da Música em 1965 do CML (Acervo do CML).....	263
ANEXO 18 – Boletins do CM Mãe de Deus de 1954 e 1955 (Acervo de Corrêa).....	264
ANEXO 19 – Instalação da Faculdade de Música Mãe de Deus em 1965 (Acervo do Colégio Mãe de Deus) em CD-ROM.....	265

INTRODUÇÃO

JUSTIFICATIVA E OBJETO DE ESTUDO

Esta dissertação trata da história dos Conservatórios Musicais de Londrina referente ao período de 1930 a 1965, com ênfase na vida cultural da cidade, tendo como referência a estrutura e o funcionamento dessas entidades em esfera nacional. Sendo os Conservatórios as instituições formais de ensino da música no período, este trabalho pretende demonstrar por que se instalaram, como foram formados, qual o impacto que tiveram sobre a sociedade, quais foram suas metodologias de ensino e atividades musicais.

A análise do processo de constituição da atividade educacional musical na cidade traz a compreensão das muitas especificidades e singularidades que são encontradas hoje no ambiente artístico de Londrina. “É preciso lançar um olhar no passado, pois conhecermos quem fomos pode contribuir para compreendermos quem somos e quem pretendemos ser” (FONTERRADA, 2003, p.192). Para Bosi (1979), “a história deve reproduzir-se de geração a geração, gerar muitas outras, cujos fios se cruzem, prolongando o original, puxados por outros dedos” (p.90).

Nóvoa (2005) aponta que a história da educação é um dos meios para promover a consciência crítica baseada em uma história, que nasce nos problemas do presente e que sugere pontos de vista baseados no estudo rigoroso do passado. Ainda segundo o autor, o estudo histórico educativo desenvolve uma análise crítica face à situação de nossa própria existência na narrativa histórica, e à compreensão de que a mudança é feita por pessoas e lugares concretos.

Hoje, a Região Norte do Paraná, especificamente a cidade de Londrina, depara-se com um movimento musical efervescente, com inúmeras frentes de manifestações educacionais musicais, que lhe conferem visibilidade no cenário nacional. Há o Festival de Música, já em sua 28ª edição, que acontece durante as férias escolares de julho, ocasião em que a cidade abriga centenas de estudantes de música oriundos das mais diversas partes do país, músicos expressivos convidados e professores do Brasil e do exterior. O evento “propõe alternativas e novos direcionamentos para o fazer musical e para a educação musical, configurando-se num terreno de conagração estético e de diversidade cultural da nossa

contemporaneidade” (FESTIVAL DE MÚSICA DE LONDRINA - FML, 2008). Iniciado em 1978, o Festival de Música é hoje uma promoção conjunta do Governo do Paraná, da Prefeitura do Município de Londrina, Universidade Estadual de Londrina e Associação de Amigos do Festival de Música de Londrina. “Destaca-se como um dos eventos mais significativos na construção da história da música e da educação musical da cidade e do estado, projetando-se como um dos mais importantes eventos do meio artístico-musical brasileiro” (KLEBER; CACIONE, 2007, p.94).

O FML tem contribuído para a criação, produção e difusão da música popular e erudita, com destaque para a música brasileira. Tem incentivado a formação de novas platéias, contribuindo para a cultura e educação musical no Brasil. O festival recebe cerca de 1.000 alunos durante a temporada e sua programação pedagógica conta com mais de 70 cursos, cada qual com professores especializados. A programação artística tem sido composta, em média, por 100 eventos, trazendo importantes artistas convidados, incluindo concertos e dando origem a grupos artísticos (FML, 2008).

Dentro de sua programação, é realizado o Simpósio Paranaense de Educação Musical – SPEM, já em sua 14ª edição em 2008, com o encontro de professores e estudantes de diversas cidades brasileiras. Trata-se de um importante espaço para o questionamento e desenvolvimento do pensamento pedagógico-musical da cidade e do estado, em que se discutem temáticas relevantes e problematizadoras para a pesquisa acadêmico-científica também no âmbito nacional. O atual diretor artístico do festival, professor catedrático de música na Alemanha, graduou-se na primeira turma da Faculdade de Música Mãe de Deus, em 1965. Os Conservatórios Musicais da cidade formaram artistas e professores que se tornaram expoentes no ambiente musical nacional e internacional.

Londrina tem um Curso de Licenciatura em Música na Universidade Estadual de Londrina – UEL, com parte do corpo docente formada nos estabelecimentos de ensino musical da cidade e cuja história tem início em 1993. Nesse ano de 1993 a UEL criou o curso de Educação Artística com Habilitação em Música, o primeiro oferecido no interior do Estado (KLEBER; CACIONE, 2007, p.93). Sua implantação foi possível por meio de um convênio firmado com o Colégio Mãe de Deus, que cederá seu espaço físico e equipamentos. O Curso de Educação Artística transforma-se, nos anos 90, em Curso de Licenciatura Plena em Música, fomentando encontros, congressos e a criação de associações de classe. Docentes desse curso colaboraram para que reivindicações fossem encaminhadas ao governo federal no sentido de que a aprendizagem musical fosse inserida em todos os níveis escolares do país. As ações desses profissionais fazem parte de estudos realizados por Kleber e Cacione (2007, p.

93, 94), ex-alunas de Conservatórios Musicais da cidade e da extinta Faculdade de Música Mãe de Deus.

Em 2005 é criado o Curso de Especialização em Música da UEL, para atender à crescente demanda da região. Além disso, a universidade abriga a Casa de Cultura, que dispõe de uma Orquestra Sinfônica profissional desde 1984, que divulga a música orquestral em instituições de ensino da cidade por meio de concertos didáticos, além de oferecer concertos mensais no Teatro Universitário Ouro Verde, com regentes convidados e repertórios de compositores eruditos de orquestra. O grupo também viaja, difundindo a música erudita no estado e em outras cidades do país.

A Casa de Cultura da UEL possui também uma Orquestra Sinfônica Jovem e uma Orquestra Prelúdio, de iniciantes nos instrumentos de cordas. Dentro desta estrutura que permite o desenvolvimento de várias atividades musicais de extensão à população, abriga inúmeros coros para todas as idades: infantil, juvenil, adulto e idoso. O movimento coral expandiu-se significativamente na cidade e promove anualmente o Festival Unicanto, que congrega coros regionais, nacionais e internacionais. A UEL conta, ainda, com um setor de música antiga, além de outros projetos, como o Festival de Teatro Internacional (FILO), exposições de arte e cinema.

Londrina tem várias escolas de música denominadas Conservatórios, academias, espaços musicais e outros; há também projetos sociais de música financiados pelo Programa Municipal de Incentivo à Cultura da Secretaria Municipal de Cultura. Essas iniciativas têm levado a educação musical para as escolas e regiões periféricas, por meio do ensino de instrumentos de orquestra e do canto coral, além de outras manifestações musicais, como hip-hop, violão, percussão. Com uma população perto dos 500.000 habitantes, aos 75 anos de existência, segunda maior cidade do estado paranaense, Londrina conta com inúmeros centros de ensino que promovem apresentações musicais.

Diante de tais fatos é preciso questionar como essa realidade se estabeleceu em uma cidade que, na década de 1930, não passava de uma incipiente comunidade interiorana. Sabe-se que antes da criação da Faculdade de Música (1965) e do Curso de Música da UEL, a função de formar professores de música e músicos artistas estava sob responsabilidade dos Conservatórios Musicais, com seus cursos profissionalizantes reconhecidos pelos órgãos governamentais.

Como a instituição “Conservatório” é a essência deste trabalho, cabe uma breve contextualização deste termo. Essa palavra nasceu na Itália, que significava *orfanato* ou *asilos*, não se referindo propriamente a uma escola de música, mas estabelecimento de caráter

assistencial, do período renascentista, onde a música fazia parte do currículo (CONSERVATÓRIO, 1994, p.214). Os conservatórios eram locais onde as crianças órfãs recebiam treinamento musical para ingressar nos coros das igrejas.

Até o início do século XVII, o ensino musical era privilégio de certos orfanatos de Veneza e Nápoles, expandindo-se posteriormente para instituições similares na Europa. Diversos compositores e cantores de ópera que se destacaram tiveram seus conhecimentos musicais iniciados nessas instituições. Na última década do século XVIII houve um declínio desses orfanatos, que foram fechados com a invasão napoleônica. Com a ascensão da burguesia, o ensino de música, que até então era tarefa exclusiva das igrejas, conventos e palácios, começa a se expandir na Europa e passa-se a utilizar o termo *Conservatório* em referência às escolas específicas de música (CONSERVATÓRIO, 1994, p.215). Neste trabalho, esta palavra é, portanto, utilizada como sinônimo de estabelecimento de ensino formal e especializado de música.

Durante muito tempo essas escolas tiveram necessidade de registro oficial: estadual para curso de nível médio e federal para curso superior de música. Podiam emitir certificados e diplomas aos seus formandos, documentos que lhes davam o direito de exercer as atividades de músico e de professor da área, geralmente de instrumento e/ou de matérias teóricas. No Estado do Paraná estes estabelecimentos, até a década de 1980, eram referências para formação de instrumentistas musicais.

Em Londrina, região Norte do Paraná, a origem das atividades musicais remonta à criação da cidade, na década de 1930. A presente investigação limita-se ao período de 1930 a 1965, ano em que surgiu a primeira faculdade de música local. Delimitou-se esse período porque ele contempla a base histórica de educação musical em Conservatório da cidade.

O município de Londrina foi fundado em 1934, e as primeiras notícias de manifestações musicais datam dessa época, como a banda de música, os bailes de lampião acompanhados por acordeonistas locais e a música ao vivo durante o cinema mudo, de acordo com as investigações documentais e orais inseridos neste trabalho. O ensino musical que inicialmente ocorria de maneira informal e dentro do contexto familiar, passa a ser institucionalizado com a instalação de cinco Conservatórios Musicais em Londrina: Conservatório Musical Mãe de Deus (1940)¹, que se torna Faculdade de Música Mãe de Deus (1965 a 1983); Conservatório Musical Filadélfia (1948 até a década de 1960); Conservatório

¹ Esta Escola de Música existe até os dias de hoje, porém em 1983, depois do fechamento da Faculdade de Música, passa a denominar-se Departamento de Música do Colégio Mãe de Deus, nome que mantém até a presente data (MIRANDA, 2003, p.37).

Musical de Londrina (1952); Conservatório Musical Carlos Gomes (1961) e Conservatório Dramático e Musical do Paraná (1963 a1968).

As questões-chave são: como os Conservatórios se instalaram dentro do contexto socioeconômico e cultural local nas primeiras três décadas da cidade? Qual era a estrutura de funcionamento desses estabelecimentos? Qual a sua importância na época? Que influência exerciam nas atividades culturais e no modo de pensar dos londrinenses? Como era sua metodologia de ensino? A intenção é sistematizar e registrar as informações, buscando compreender o movimento da história da educação musical em Londrina.

Busca-se, assim, no Capítulo I, discutir as origens, a estrutura, o funcionamento, os objetivos e a legalidade dos Conservatórios. O capítulo trata da instituição formal dos Conservatórios, contextualizando o surgimento das primeiras escolas de música brasileira e apresentando a programação e modelo de ensino musical oriunda do primeiro Conservatório Nacional, que serviu de exemplo para os demais estabelecimentos musicais. Descreve também a pedagogia utilizada pelos Conservatórios e a forma como foi instituído o Canto Orfeônico no ensino regular. Para tanto, pesquisou-se a legalização dos certificados emitidos pelos Conservatórios até as novas exigências governamentais, com a instituição da Lei 4.024/61. Por fim, faz-se uma referência à criação da Ordem dos Músicos do Brasil, que passa a legalizar as atividades desses profissionais.

O segundo capítulo procura investigar como era a vida cultural de Londrina desde o surgimento da cidade até a década de 1960. É dividido em duas partes por se tratarem um, do período que antecede o aparecimento dos Conservatórios oficializados e o outro do período em que os mesmos são instalados. A primeira parte refere-se ao período de 1930 a 1949, descrevendo o perfil dos músicos pioneiros da cidade e as formas de educação musical particulares, que forneceram as pré-condições para a origem dos Conservatórios oficializados; a segunda vai de 1950 a 1965, período em que a cidade passa a conviver com esses estabelecimentos. A investigação termina no ano em que foi instituída a Faculdade de Música Mãe de Deus.

O terceiro capítulo se volta especificamente para os Conservatórios de Música de Londrina surgidos até a década de 1960: o Conservatório Musical Mãe de Deus, que se torna Faculdade de Música Mãe de Deus; o Conservatório Musical Filadélfia; o Conservatório Musical de Londrina; o Conservatório Musical Carlos Gomes e o Conservatório Dramático e Musical do Paraná. Aborda o surgimento de cada um desses estabelecimentos, assim como as estruturas do ensino, o papel dos protagonistas (diretores, professores e alunos), a inserção social e cultural das escolas na vida musical da cidade e suas atividades artísticas.

A orientação do trabalho segue as premissas da Nova História, que busca entender o processo histórico na perspectiva das mentalidades, dos valores, das rupturas, dos pensamentos, do imaginário, das representações construídas, enfim, em uma visão multifocal (LE GOFF, 2001). Para a coleta de dados utiliza a metodologia da História Oral Temática, cotejando documentos e depoimentos para análise do processo.

PERCURSO METODOLÓGICO

Os conceitos de vários autores muito contribuíram para que se refletisse sobre o objeto da presente pesquisa e para que se estabelecessem relações esclarecedoras ao longo do desenvolvimento do trabalho. Textos que apresentaram as primeiras referências teóricas e que serviram como base e argumentação para o entendimento do objeto desta pesquisa pertencem ao movimento dos *Les Annales*². Este grupo, depois de 1969, passa a ser denominado grupo da *Nova História* com Jacques Le Goff³. Sua contribuição, segundo Amato (2004), diz respeito à elaboração de um discurso historiográfico que “deixa de ser visto como uma justaposição de fatos, uma descrição de eventos, mas passam a ter um fio condutor, com novas propostas metodológicas, em campos de investigação múltiplos, ampliando os objetos e as estratégias de pesquisa” (2004, p.18). Reis (1994, apud BIRARDI; CATELANI; BELATTO, 2008) coloca a importância de documentos que tratam da vida cotidiana das massas anônimas, da vida produtiva, comercial, de consumo, das crenças, das diversas formas de vida social. A *Nova História* privilegia a documentação massiva e involuntária em detrimento dos documentos voluntários e oficiais, direciona a atenção para os documentos arqueológicos, pictográficos, iconográficos, fotográficos, cinematográficos, numéricos, orais, enfim, de todo tipo, ampliando as fontes históricas (BIRARDI; CATELANI; BELATTO, 2008).

Segundo Le Goff (2001), a Nova História ampliou o campo do documento histórico, recorrendo para suas pesquisas, não somente a textos escritos, mas a uma multiplicidade de

² Um grupo de historiadores intelectuais, liderado por Lucien Febvre e Marc Bloch, depois com F. Braudel (1950), fundou em 1929 a revista *Les Annales*, onde propunham um rompimento com abordagens advindas da História Tradicional, trazendo novos objetivos, problemas, sujeitos sociais à cena da pesquisa histórica. Não se fecharam na teoria da História, ampliando com outras áreas, como a geografia, estatística, antropologia, sociologia, entre outras (Le Goff, 2001).

³ Foi considerado como expoente da terceira geração deste movimento. Pertence ao momento em que o movimento oriundo do *Les Annales* passa a ser designado *Nova História*.

documentos: escritos de todos os tipos, documentos figurados, documentos orais, etc. “Uma estatística, uma curva de preços, uma fotografia, um filme [...] são para a história nova, documentos de primeira ordem” (LE GOFF, 2001, p. 28). A proposição da Nova História é acompanhada também de uma nova crítica a esses documentos. Esclarece que o documento não é inocente, pois é parcialmente determinado por sua época e seu meio e muitas vezes, consciente ou inconscientemente, tenta impor uma imagem “da verdade” do passado. Le Goff (2001) apela para a necessidade de se desestruturar o legado testemunhal da sociedade que se tornara, voluntária ou involuntariamente, documento da história, para descobrir suas condições de produção e quem os detinha.

A Nova História debruça seu olhar para além da história narrativa, de acontecimento factual, da história superficial e simplista, que se detém na superfície dos acontecimentos e investe tudo em um fato. Ela penetra “no verdadeiro jogo da história, que se desenrola nos bastidores e nas estruturas ocultas, em que é preciso ir detectá-lo, analisá-lo, explicá-lo” (LE GOFF, 2001, p.31).

O fato ou realidade histórica não é algo acabado, que existe por si e se entrega ao historiador, mas trata-se de uma imensa e confusa realidade, que pode, através da opção do historiador, gerar uma construção científica do documento, cuja análise deve possibilitar a reconstituição ou a explicação do passado. Torna-se algo criado, construído pelo historiador, com ajuda de hipóteses e conjeturas (LE GOFF, 2001, p.32).

Considerando as influências e mudanças ocorridas ao longo do tempo, entendendo o presente e o passado como tempos que se interpenetram, este trabalho caminha em “mão dupla”, como sugere Bloch (2001). “A incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado. Mas talvez não seja menos vão esgotar-se em compreender o passado se nada se sabe do presente” (BLOCH, 2001, p.65). Febvre ainda aponta que o trabalho histórico deve superar o pensar da história em camadas, e compara o estudo do historiador como as correntes elétricas que passam pelo fio e “as suas interferências nos forneceriam todo um conjunto de imagens que se inseririam com muito mais maleabilidade no quadro dos nossos pensamentos” (FEBVRE, 1985, p.35). Assim, buscaram-se argumentos lógicos transitando por áreas como educação, história, filosofia e arquitetura, trazendo a perspectiva da história em outros aspectos além do econômico, priorizando o enfoque educacional dos Conservatórios como primordial.

Este estudo dos Conservatórios de Londrina encontrou dificuldades relativas à desordem na composição de arquivos. Há uma restrita fonte documental do período analisado nos estabelecimentos investigados, especialmente sobre dois Conservatórios que hoje estão

extintos: o Conservatório Musical Filadélfia e o Conservatório Dramático e Musical do Paraná. Também nas instituições estaduais responsáveis pelos processos de legalização e fiscalização desses estabelecimentos não se encontrou qualquer referência à época em estudo. Procurou-se suprir essa deficiência de registros formais recorrendo-se a relatos orais e arquivos particulares dos depoentes.

Esta abordagem, que busca a interpretação e o significado do fato histórico a partir de indícios, parte do pressuposto que os acontecimentos estão em um processo contínuo de construção, no qual os trabalhos biográficos mostram que as pessoas são influenciadas pela mentalidade e estrutura de sua época. A Nova História não concebe a história dos indivíduos desvinculada do estudo dos fatos, hábitos, mentalidades, estabelecendo relação com o meio que estão inseridos (LE GOFF, 2001). Analisando o individual, o subjetivo e o simbólico tem-se na memória uma possibilidade de investigação oral, com a utilização de entrevistas aliadas à pesquisa teórica e documental, permitindo a realização deste estudo.

Esses conceitos permearam a análise dos depoimentos, investigando-se as diferentes visões de mundo a partir da vivência de cada entrevistado e de sua descendência, procedência e do meio educacional que frequentou. Pressupondo que há uma multiplicidade de interpretações para cada objeto estudado, a convicção é que o conhecimento depende dos processos de interpretação (hermenêutica). Afinal, é preciso ter consciência da existência da subjetividade como parte daquilo que se estuda, e que em toda pesquisa há múltiplos olhares interpretativos, o que foi observado nos depoimentos colhidos. Este fato pode ser visto, por exemplo, nos depoimentos registrados neste trabalho sobre a função dos conservatórios, observando-se diferentes percepções entre pessoas que estudaram nesses estabelecimentos e os que tiveram apenas professores particulares de música.

Os relatos orais de pessoas que tiveram relação direta com cada conservatório e com o movimento musical da cidade foram fontes importantes para a coleta de dados. Recorrer à memória não escrita, mas vivenciada, e a arquivos encontrados, delineou traços do processo histórico da educação musical na presente pesquisa. As informações documentais, somadas aos relatos orais se constituíram como fontes ricas em dados.

“Uma diversidade de papéis, de itinerários de vida, de destinos, expectativas e memórias, eis uma fonte de informação muito útil em vários sentidos” (FERNANDES; MAGALHÃES, 1999, p. 71). É relevante registrar que todo depoimento é caracterizado por limitações de memória do depoente, por isso há necessidade de confrontação dos testemunhos com outros depoimentos e outras fontes documentais, iconográficas, arquivísticas, museológicas, ou seja, com fontes originais e fontes secundárias. A memória

não é a história, ela é transformada em documento histórico pelo pesquisador, que é quem organiza a investigação, quem promove “um vaivém esclarecido entre a memória e o arquivo” (FERNANDES; MAGALHÃES, 1999, p.64). Buscou-se, desta forma, construir uma identidade dos Conservatórios Musicais, com sua multidimensionalidade, dando-lhe um sentido educacional histórico.

É preciso esclarecer que a análise dos relatos orais colhidos na presente pesquisa não se refere ao estudo da relação do depoente com suas lembranças, isto é, do trajeto das lembranças e dos lapsos de memória individuais e coletivos, normalmente conduzidos por psicólogos. O estudo buscou compreender os depoimentos de acordo com a inserção de cada depoente na sociedade, na sua narrativa histórica e contextualização para o registro da experiência vivencial ou informações, e com elas foi preparado um documento objetivo que foi comparado com outros discursos ou documentos, como sugere Meihy (1996).

De acordo com Alberti (2004, p.40), “o pesquisador deve ter como objetivo ir além da simples história do acontecimento (história descritiva, objetiva, documental), interessando-se também pela história da memória desse acontecimento até nossos dias”. Este mesmo autor aponta a importância da História Oral para se conhecer e registrar múltiplas influências, possibilidades de escolhas e formas de vida, de diferentes grupos sociais no mundo globalizado, metodologia afinada com as novas tendências de pesquisa nas ciências humanas.

As mudanças historiográficas provocadas pela Nova História propiciaram o reconhecimento da História Oral que, para Meihy (1996), colabora na mudança dos conceitos de pesquisa, questionando a documentação que explica a sociedade presente e proporcionando o sentimento de envolvimento de depoentes no contexto em que vivem.

Dentre os tipos de modalidades desta metodologia apontados por Meihy (1996), existe a *História Oral de Vida*, que se concentra no *retrato oficial* do depoente, considerando-se em primeiro plano a sua *verdade* revelada (grifos do autor). A *Tradição Oral*, que traz questões do passado longínquo que se manifestam pela transmissão de pais para filhos ou de indivíduos para indivíduos - é utilizada para explicar as origens, as crenças e os costumes de um povo ou de um grupo social. E a *História Oral Temática*, baseada em um assunto específico e previamente estabelecido, dirigindo-se para o esclarecimento sobre algum evento definido. Essa modalidade foi utilizada na presente pesquisa, considerando como foco temático para a coleta dos depoimentos a história educacional dos Conservatórios Musicais de Londrina.

A partir de entrevistas semi-estruturadas⁴ foi possível somar as informações colhidas de fontes documentais (leis, decretos, histórias impressas, crônicas dos Conservatórios londrinenses e trabalhos históricos acadêmicos) a um conjunto de depoimentos a respeito dessas instituições. A dimensão vivencial do processo, em toda sua riqueza, só foi possível com a colaboração dos depoentes. Os depoimentos foram gravados, transcritos, revisados e categorizados para análise. Os detalhes da história pessoal narrada foram utilizados à medida que se mostraram úteis à análise da temática central.

Houve responsabilidade e rigor na coleta de dados, que é descrita a seguir, nos procedimentos metodológicos deste trabalho, havendo na análise das falas dos entrevistados a consciência clara de que elas não são “retratos” do passado, mas visões retrospectivas parciais. O depoente, ao fazer a sua narrativa, deu sentido a uma série de concepções e práticas, tornando o passado mais concreto.

Foram utilizadas duas formas diferentes de coleta de dados orais: a primeira foi o registro no diário de campo de conversas com pessoas envolvidas com a manifestação musical de Londrina nas primeiras décadas e com pessoas que estudaram música nesse período. Esses primeiros encontros possibilitaram a construção de uma visão geral do desenvolvimento musical da cidade e a definição de possíveis colaboradores para as entrevistas formais, que se tornariam documentos para a presente pesquisa, dentro dos moldes da História Oral⁵.

No aspecto metodológico, o primeiro capítulo, que trata da instituição formal dos Conservatórios, teve como fonte de dados as leis vigentes na época, conversas registradas no diário de campo com conhecedores da época analisada, os depoimentos analisados formalmente e o referencial bibliográfico sobre esses estabelecimentos. O segundo, que trata da contextualização cultural de Londrina até a década de 1960, contou com pesquisa iconográfica, documental e bibliográfica, com os arquivos do Museu Histórico de Londrina, sítios da internet referentes ao tema e arquivos particulares. Recorreu-se também a entrevistas formais e conversas registradas no diário de campo com pessoas envolvidas com o ambiente musical da época, como forma de ampliar o olhar para as mentalidades e manifestações musicais dentro e fora do contexto dos conservatórios. O terceiro capítulo, que analisa os

⁴ Entrevista semi-estruturada é aquela que traz consigo um roteiro previamente elaborado para auxiliar o pesquisador a se organizar antes e no momento da entrevista. Este roteiro serve para manter claros os objetivos da pesquisa e dar segurança ao entrevistador quanto às informações que pretende obter. É aberta a perguntas complementares para esclarecimento das questões, pois o roteiro não é fechado, ocorrendo ampliações à medida que as informações são fornecidas (OLIVEIRA, 2003).

⁵ A diferenciação detalhada entre as conversas registradas no diário de campo e que foram importantes para a compreensão dos fatos históricos analisados, e as entrevistas formais (gravadas, transcritas e categorizadas para análise), estão descritos nos “procedimentos” desta Introdução.

primeiros Conservatórios de Música de Londrina, apresenta depoimentos de diretores e ex-alunos dos cinco Conservatórios surgidos até 1965, para uma formatação histórica da educação nesses estabelecimentos baseada nos documentos encontrados e relatos orais.

A evidência oral, por assumir histórias de vida, traz à tona um dilema subjacente a toda interpretação histórica. A vida individual é um veículo concreto da experiência histórica. Além disso, a evidência, em cada história de vida, só pode ser plenamente compreendida como parte da vida como um todo (THOMPSON, 1998, p.302).

Observa-se, nesta pesquisa, o que Nóvoa (2005) caracteriza como *retraimento/transbordamento* da memória coletiva, ou seja, ao relatar o conhecimento próprio desta história, cada protagonista fala aquilo que vivenciou como sendo a história do fenômeno. Com informações esparsas de outras ocorrências concomitantes, indica o que o autor caracteriza como ausência de uma memória construída, aquela que é possível apenas pela compreensão histórica dos fenômenos educativos. A escassez de investigação e registro dos fenômenos da educação musical londrinense dos Conservatórios justifica a necessidade de se ter um trabalho globalizado dessas ações, realizado em diferentes contextos e perspectivas vivenciais, para se construir, assim, um patrimônio histórico dessas instituições educacionais.

A reflexão histórica, mormente no campo educativo, não serve para “descrever o passado”, mas sim para nos colocar perante um patrimônio de idéias, de projetos e de experiências. A inscrição do nosso percurso pessoal e profissional neste retrato histórico permite uma compreensão crítica de “quem fomos” e de “como somos” (NÓVOA, 2005, pg.11).

Mesmo colhendo, buscando e investigando com rigor e sensibilidade o passado, tem-se a consciência de que se trata de um campo que foi delimitado para a compreensão de um recorte histórico, pois há um universo inesgotável de acontecimentos e visões de mundo, como sugere Lopes e Galvão (2001).

[...] o passado nunca será plenamente conhecido e compreendido; no limite, podemos entendê-lo em seus fragmentos, em suas incertezas. Por mais que o pesquisador tente se aproximar de uma verdade sobre o passado, apostando no rigor metodológico, permanecem sempre fluídos e fugidios os pedaços de história que se quer reconstruir. (p.77).

Por isso, a análise apresentada neste trabalho não pretende esgotar todas as possibilidades de interpretação, mas mostra fragmentos da história, que podem auxiliar na compreensão do quadro educacional, artístico-musical com que se depara na cidade de Londrina, nos dias de hoje.

Procedimentos

Inicialmente, foi utilizado um diário de campo, onde foi registrado o percurso investigativo, as hipóteses levantadas, os aspectos importantes a serem investigados no desenvolvimento da pesquisa e as dúvidas surgidas. Registraram-se também conversas com vários músicos, diretores de escolas de música, pioneiros da cidade, entre outros, cujos relatos foram colocados no trabalho à medida que esclareciam as dúvidas provocadas pela ausência documental. A partir da coleta de dados, obtidos nas conversas registradas, aliados à documentação encontrada para análise no presente trabalho, foi feita uma seleção de colaboradores para as entrevistas formais. Denominou-se “entrevistas formais” aquelas que foram gravadas e analisadas utilizando-se a metodologia da História Oral, sendo que os depoimentos foram transformados em documento investigativo adotado nesta pesquisa.

Na busca documental do movimento musical dos anos 30 aos anos 60, e da fundação dos Conservatórios, foi detectada uma escassez de informações, que gerou a opção de seleção de depoentes que efetivamente vivenciaram esses momentos investigados. A seleção dos colaboradores foi feita pela própria pesquisadora, que buscou, por meio de consultas documentais e contatos preliminares com pessoas da área (músicos atuantes, professores de música, diretores das escolas de música e estudiosos da história local), os depoentes que poderiam fornecer dados fundamentais para a pesquisa.

Primeiramente, a proposta era de se entrevistar um músico, cuja aprendizagem musical houvesse ocorrido fora dos muros de um Conservatório, para se compreender como se obtinha tal conhecimento de maneira informal, utilizada por músicos práticos da cidade. Foi selecionado um músico da Orquestra Sinfônica da UEL, que conviveu com professores particulares pioneiros em Londrina, adquiriu o conhecimento e a prática musical que o fez optar pela profissão, da qual se aposentou. Optou-se por entrevistar, também, um depoente para cada instituição de ensino musical londrinense a ser investigada que tivesse tido contato direto com o estabelecimento. Pensou-se nos diretores fundadores, mas somente do

Conservatório Musical Carlos Gomes que se teve acesso, pois alguns já faleceram. Uma das primeiras diretoras do Conservatório Musical de Londrina não se dispôs para esse trabalho e o do Conservatório Dramático e Musical do Paraná não foi localizado, apesar de morar em São Paulo. Então se pensou em selecionar ex-alunos ou ex-professores que tivessem estudado na época analisada e que se dispusessem a colaborar com esta investigação. Assim, foi localizada uma ex-aluna e ex-professora do Conservatório Musical Mãe de Deus, uma ex-aluna e ex-professora do Conservatório Musical Filadélfia, um ex-aluno do Conservatório Dramático e Musical do Paraná, e uma ex-aluna, ex-professora e ex-secretária do Conservatório Musical de Londrina. O perfil dos personagens que colaboraram com a investigação dos dados consta do Anexo 1.

Os dados foram coletados a partir de fontes primárias (artigos de jornais, programas de concertos, materiais iconográficos, certificados, diplomas, currículos, crônicas das escolas), fontes secundárias (levantamentos bibliográficos), conversas registradas no diário de campo e depoimentos (informações obtidas por entrevistas formais).

Primeiramente, houve uma busca de informações sobre o tema “A Instituição Formal dos Conservatórios”, para entender a estrutura desses estabelecimentos, sua relação com a educação musical geral, o contexto histórico em que foram instituídos e a importância que tiveram na formação dos músicos na época analisada (1930-1965). Procuraram-se trabalhos realizados sobre o tema “Conservatório”, tendo sido encontradas poucas pesquisas recentes a respeito, mas com dados interessantes. As autoras Esperidião (2003), Amato (2004) e Jardim (2008) recorreram a algumas bibliografias primárias de pouco acesso público, por isso foram colhidos alguns dados a partir dos apontamentos das três, que contribuíram significativamente para esse trabalho. Foram buscados também dados informativos nos arquivos governamentais paranaenses, em Curitiba, como os da Secretaria de Educação do Estado, Secretaria de Cultura do Estado, do Arquivo Público, do Setor de Decretos do Poder Executivo, da Assembléia Legislativa do Estado, dos Setores de Micro-Filmagens da Educação do Estado e dos Livros de Registros da Educação; em Londrina foi contatado o Núcleo de Educação do Estado.

Em todos esses estabelecimentos não foi encontrada documentação relativa aos Conservatórios ou escolas de música do Paraná dos anos 30 aos anos 60, como: leis ou normas de funcionamento dos Conservatórios oficializados pelo Estado⁶, relação dos

⁶ Lei que normatizava o funcionamento dos Conservatórios, para referência junto à fiscalização estadual destes estabelecimentos de ensino musical. Por não ter sido encontrada, não se sabe se realmente existiu, como existia, por exemplo, a Lei Orgânica dos Conservatórios de Canto Orfeônico elaborada pelo Governo Federal.

Conservatórios do Estado, seus registros e de seus alunos, ainda que, na época, fossem fornecidos certificados e diplomas registrados pela Secretaria de Educação e Cultura do Paraná. Assim, não foi possível uma verificação detalhada da expansão e do número de freqüentadores desses estabelecimentos no Paraná, tampouco confirmar o registro de alguns conservatórios de Londrina. Procuraram-se, então, informações nos Conservatórios atuais e que foram fundados no período estudado, junto a seus diretores, ex-alunos e ex-professores.

Para conhecer o contexto cultural da época e caracterizar o espaço onde se inseria o objeto de pesquisa - os Conservatórios - foram pesquisados os conceitos e costumes do povo londrinense na época. Investigou-se a história de Londrina utilizando-se especialmente autores londrinenses com pesquisas historiográficas sobre a cidade. Entre essas pesquisas estão trabalhos de Primo (1977), Cancian (1981), Cernev (1988), Adum (1991), Bertan (1991), Arias (1993), Benatti (1996), Boni (2004), Almeida (2004), Yamaki (2006), entre outros. Buscou-se também conhecer o perfil cultural dos pioneiros, a realidade em que estavam inseridos e suas iniciativas para o desenvolvimento educacional e artístico-musical de Londrina.

Recorreu-se, ainda, a pesquisas feitas pelo Inventário e Proteção do Acervo Cultural de Londrina da UEL, pela Prefeitura do Município de Londrina e seu Setor de Patrimônio e pela Biblioteca Pública Municipal. Foram inúmeras as visitas ao Museu Histórico de Londrina (MHL), onde foram encontradas fotografias históricas e outros arquivos documentais apontando a existência de pioneiros vivos que se poderia contatar, como o Sr. Alcides de Melo, que chegou a Londrina em 1936 e participou da primeira Banda de Música local. Foi realizada com ele e com sua nora Guiomar R. de Melo (filha de outro músico da mesma época) uma consulta preliminar sobre o movimento artístico musical na década de 30, que auxiliou na formulação do quadro cultural da cidade nesse período.

Em visita ao Colégio Mãe de Deus, com o objetivo de pesquisar os documentos de seu Conservatório e de sua Faculdade de Música, houve o acolhimento da Superiora das Irmãs, Ir. Dilecta, que prontamente ofereceu várias informações sobre a primeira diretora do Conservatório. Em uma outra visita ao local, a Coordenadora Pedagógica do Fundamental, Ir. Sônia M. Blanco, forneceu os documentos disponíveis para pesquisa e fez relatos sobre as primeiras irmãs missionárias que vieram a Londrina. Ainda sobre essas instituições, foi contatada a ex-aluna do Conservatório e ex-diretora da Faculdade de Música nos anos 70, Ir. Anadir G. Santini (por correspondência e via e-mail, pois ela se encontrava na Itália), que respondeu a algumas questões enviadas e esclareceu lacunas documentais históricas referentes a esses estabelecimentos.

Ao visitar o Conservatório Musical de Londrina, sua diretora, Sílvia M. Lemos Batista, relatou vários fatos históricos desse estabelecimento e indicou para entrevista uma ex-graduanda, Magdalena Rausch Souto. Essa pianista forneceu dados de sua experiência musical na cidade e indicou também uma entrevista que havia gravado para um programa televisivo, ocasião em que fez relatos sobre sua família de músicos pioneiros na cidade e sobre os Conservatórios que frequentou.

Na Orquestra Sinfônica da UEL encontraram-se músicos que relataram suas experiências musicais fora do contexto dos Conservatórios, nos anos 50 em Londrina. São eles Vitor H. Gorni, Antônio J. Miceli e Antônio Lepri. Este último indicou a importância e a possibilidade de se entrevistar as filhas de Sebastião de Alcântara, um dos professores de música pioneiros da cidade. Foi realizado um encontro com as quatro filhas desse professor que moram em Londrina: Lucrecia de A. L. dos Santos, a anfitriã, Célia A. Jorge, Maria de Lourdes Alcântara e Luci A. e Silva.

Antônio J. Miceli foi selecionado para dar uma entrevista formal, semi-estruturada, com todo rigor previsto pela História Oral, para se analisar o contexto de aprendizagem musical fora dos Conservatórios. O esclarecimento desta seleção está no item da descrição deste entrevistado, no Anexo 1.

Por meio de uma das fotografias do Setor de Acervo Cultural da Prefeitura Municipal, divulgadas no folder de reinauguração da Concha Acústica de Londrina (2007), foi localizado o Sr. Arthur Boligian (o doador da foto), com um grupo musical dos anos 50, com quem se conversou posteriormente. Seu relato ofereceu interessantes dados sobre alguns professores de música pioneiros e seus grupos musicais.

Os relatos colhidos em encontros preliminares e registrados no diário de campo auxiliaram no entendimento de muitas lacunas documentais apresentadas neste contexto histórico. Nesses encontros houve também coleta de arquivos particulares, como recortes de jornais, fotografias e programas artísticos impressos, que enriqueceram a pesquisa documental.

Outras fontes de dados foram os artigos publicados pela imprensa local, nos jornais impressos Folha de Londrina, Jornal de Londrina e Paraná Norte. Os documentos investigados dos Conservatórios também serviram para contextualizar a vida cultural nas primeiras décadas. Foram utilizados também livros que tratam dos aspectos artísticos e culturais da história londrinense, como o de Pinheiro (2001), Abramo (2001), Almeida (2004), Lepri (2005), Moreira (2007), entre outros. Sítios da internet também foram acessados.

Ao investigar os Conservatórios fundados nas três primeiras décadas da cidade, foi constatada primeiramente a existência de três deles, que guardavam, inclusive, registros documentais: o Conservatório Musical Mãe de Deus, o Conservatório Musical de Londrina e o Conservatório Musical Carlos Gomes. Em consultas introdutórias com diretores dessas instituições e com músicos mais antigos, foi apontada a existência de outras duas escolas, hoje extintas, o Conservatório Musical Filadélfia⁷ e o Conservatório Dramático e Musical do Paraná. Não foram encontrados acervos documentais desses estabelecimentos, apenas informações orais e arquivos particulares de ex-alunos⁸. A análise da existência desses estabelecimentos foi entrelaçada com os contextos dos Conservatórios nacionais e com o ambiente socioeconômico e cultural da cidade de Londrina.

Dentro do tema sobre a formação dos primeiros Conservatórios da cidade, foram investigados alguns recortes, como: diretores (experiência profissional e atuações), professores (que instrumentos lecionavam e o nível de experiência), alunos (número e interesses), programa curricular (seqüência anual das matérias), metodologias utilizadas, legalidade (níveis de certificados ou diplomas, valor estadual ou nacional), estrutura (salas, materiais, secretaria...), atividades (internas e externas), dificuldades encontradas para sua sustentação, cursos extracurriculares oferecidos (objetivos e interesses). Também se buscou conhecer quais as possibilidades de acesso ao estudo de música, locais onde se realizavam as apresentações artísticas, as relações dos Conservatórios com outros centros, formas de inserção do estabelecimento na sociedade, legislação vigente, entre outros aspectos.

As fontes utilizadas foram as crônicas e os documentos desses estabelecimentos, como as Crônicas da Faculdade de Música Mãe de Deus (1945 a 1965), onde estão relatadas as atividades realizadas pelo Conservatório a cada ano, incluindo fotos, programas e recortes de jornal. Também foi encontrado um livro da secretaria com todo processo de reconhecimento federal do Conservatório Mãe de Deus, fotos, recortes de jornal, telegramas, cartas e relatórios enviados e recebidos pelo governo federal. As fontes encontradas no Conservatório Musical de Londrina foram compostas de três cadernos grandes de desenho, cujas folhas eram entremeadas com papel de seda e onde foram colados artigos de jornal, fotos e programas das atividades desse estabelecimento, mais ou menos em ordem cronológica. O primeiro caderno intitula-se “Conservatório Musical de Londrina – CML – Álbum de Recortes 1 (1956 a 1961), promoções do CML”; o segundo caderno

⁷ No atual Colégio Londrinense, que pertence ao Instituto Filadélfia, existe um Conservatório de música, porém sem qualquer vínculo com o antigo estabelecimento musical.

⁸ Estes ex-alunos foram localizados no primeiro contato com músicos atuantes na cidade.

“Conservatório Musical de Londrina – CML – Álbum de Recortes 2 (1961 – 1963), promoções do CML”; o terceiro caderno “Conservatório Musical de Londrina – CML – Álbum de Recortes 3 (1960 – 1968), Semanas da Música”. Recorreu-se também a trabalhos de pesquisa em assuntos correlatos, a livros, fotos de arquivos documentais e particulares e sítios da internet. No Conservatório Musical Carlos Gomes foram colhidos dados de sua crônica, uma pasta plastificada onde estão informações sobre sua estrutura e seus alunos, recortes de jornal e programas. Essa pesquisa documental ocorreu em duas tardes. No Conservatório Musical Mãe de Deus e no Conservatório Musical de Londrina, porém, foram necessárias diversas visitas para se coletar todos os dados documentais disponíveis. Depois da investigação desses documentos, além do material bibliográfico, optou-se por realizar entrevistas com músicos que teriam tido relação direta com os Conservatórios a serem analisados.

As questões desencadeadoras da entrevista basearam-se nos seguintes assuntos: descendência, quando e por que veio para Londrina; o início dos estudos musicais; como era o Conservatório em que estudou; como era o ambiente musical em Londrina na época; as lembranças que guarda do (da) diretor (diretora) do Conservatório; o valor do estudo e da profissão de professor e músico na época; experiências que gostaria de acrescentar. À diretora do Conservatório Musical Carlos Gomes foi acrescida uma questão sobre a motivação para a abertura do Conservatório e as dificuldades pelas quais passou durante esse processo e o início dos trabalhos da escola.

O procedimento para a realização das entrevistas seguiu os seguintes passos: após o agendamento do encontro, as perguntas foram feitas com registro em gravações de áudio. Posteriormente, as respostas foram transcritas literalmente, passando depois por uma adaptação à linguagem escrita, com correções de erros de concordância e de vícios de linguagem, mas mantendo o sentido intencional dado pelo narrador. Em conformidade com os procedimentos da História Oral, a transcrição das entrevistas passou pela conferência e aprovação dos colaboradores, antes de os depoimentos serem utilizados como documento de pesquisa. Assim, no segundo encontro, foi apresentada a transcrição, com o objetivo de esclarecer, aprofundar, completar, confirmar e estimular novas considerações. Após a realização das mudanças sugeridas nos textos, cada entrevistado deu autorização formal para a utilização do depoimento, de forma imediata, no todo ou em partes (de acordo com a necessidade).

Na análise dos dados das entrevistas, foram reconhecidas categorias para análise contextualizada no confronto entre os documentos, falas dos depoentes e outros aspectos do

contexto. Depois foi feita a análise de um depoimento com o outro, buscando a interpretação das categorias selecionadas. Tais análises foram esclarecidas no cotejo com os documentos e outros registros, no intuito de analisar as contradições, referendando ou não elementos e contextos obtidos por meio dos depoimentos.

O registro dos primeiros movimentos da educação musical e da instalação dos primeiros Conservatórios de Londrina foi primordial para que fios da memória, entrelaçados com os acontecimentos e entremeados pelos discursos e documentos impressos e fotográficos, formassem redes de informações que pudessem fundamentar a elaboração de um retrato cultural e musical da cidade.

A descoberta e o encontro com pessoas que puderam contribuir como testemunhas e/ou participantes do movimento artístico musical londrinense das primeiras décadas se deram de diferentes formas. Foram 11 *conversas registradas no diário de campo* e 7 os depoentes ou colaboradores selecionados para as *Entrevistas Formais*. Seus nomes, datas dos encontros e suas experiências estão descritas no Anexo 1.

O capítulo seguinte trata do contexto dos Conservatórios nacionais, com destaque para a história dessas instituições educacionais no país. O objetivo é compreender a origem, a legalidade, a estrutura e o funcionamento dessas instituições no Brasil, com ênfase na época em que surgem na cidade de Londrina, de 1930 a 1965.

CAPÍTULO I

INSTITUIÇÃO FORMAL DOS CONSERVATÓRIOS

No estudo dos Conservatórios londrinenses é necessária a compreensão da estrutura, do funcionamento, dos objetivos e da legalidade desses estabelecimentos, dentro do contexto da educação musical nacional, buscando as origens destas instituições no país. Com breves referências aos primeiros professores de música do Brasil, no século XVI, buscou-se a compreensão histórica da formação dos Conservatórios nacionais e como estavam estabelecidos na década de 1930, quando surge a cidade de Londrina. Esses estabelecimentos baseavam-se nos empreendimentos europeus e alguns de seus freqüentadores vieram para a cidade, onde deixaram uma extensão destes estudos musicais adquiridos em outros estados brasileiros. Esse modelo de ensino musical trazido pelos migrantes e imigrantes das primeiras décadas, influenciaram a mentalidade e a estrutura dos Conservatórios criados na cidade.

Primeiramente é preciso fazer uma contextualização histórica do movimento de educação musical no país, para se compreender em que situações surgiram os primeiros Conservatórios, como entidades formadoras no campo da música. Sem pretender esgotar as discussões sobre esse assunto, serão apresentados alguns marcos que tiveram influência na instituição desses estabelecimentos.

1.1 CONTEXTO HISTÓRICO

A história da educação brasileira teve início com a prática jesuítica, a partir de 1549, que instituiu no Brasil, de acordo com Saviani (2004), uma educação pública religiosa. Esses religiosos aproveitaram as aptidões musicais dos indígenas, que, segundo Loureiro (2003, p.43), cantavam e dançavam em louvor aos deuses, durante a caça e a pesca, em comemoração a nascimentos, casamentos ou vitórias alcançadas, e em homenagem aos mortos. Os jesuítas introduziram ensinamentos musicais vinculados aos trabalhos de catequese e aos cultos religiosos.

A facilidade que os índios tinham para aprender os cânticos surpreendeu até os próprios missionários, de acordo com as citações de Kiefer (1997 apud ESPERIDIÃO, 2003).

Segundo Esperidião, os jesuítas viajaram por todo território brasileiro, divulgando a música religiosa, para comunicar a mensagem cristã, e substituindo a música espontânea e natural dos nativos. Ensinavam também a gramática e o latim que estavam presentes nas letras das melodias, adaptando algumas vezes os cânticos à língua indígena. Criaram em muitas aldeias “escolas de cantar e tanger”, onde os índios aprendiam canto, além de instrumentos europeus, como cravo, viola e órgão, para servir aos cultos e festejos da Igreja.

Segundo Fonterrada (2003, p.192), a ordem jesuítica era voltada ao trabalho e à obediência aos superiores, conforme uma hierarquia. Seus exercícios espirituais baseavam-se no controle da vontade e eles aprendiam pela prática exaustiva, com exercícios que evoluíam do simples para o complexo, desenvolvendo o domínio da disciplina. A autora defende que esses princípios racionais e metodológicos provavelmente interferiram na primeira proposta pedagógica em educação musical no Brasil, transmitida por essa congregação religiosa.

A missão jesuíta impôs a cultura lusitana aos índios, cujas manifestações eram pouco consideradas, não havendo assim, em todo o período colonial, qualquer influência ameríndia na música brasileira, segundo Fonterrada (1993). Esperidião (2003) relata que houve um processo de deculturação do índio e da música nativa: a estrutura natural da música dos indígenas perdia sua razão de ser ao ser introduzido um esquema harmônico tão diverso na aprendizagem dos instrumentos europeus. Com o aniquilamento dos nativos por meio da escravidão, entretanto, foram deixados poucos indícios dessa cultura musical adquirida.

Os jesuítas educaram também os filhos dos senhores de engenho, dos colonos e dos escravos negros, que começaram a ser trazidos da África ainda na primeira metade do século XVI, com o início da produção de açúcar no Brasil, perdurando este tráfico por quase quatro séculos. Apesar de trazer consigo as músicas tribais, com densos ritmos africanos, que mais tarde iriam exercer influência na formação do gênero musical afro-brasileiro, as manifestações artísticas dos escravos eram condenadas pela Igreja, por conter alguns elementos “eróticos” (FONTERRADA, 1993). Os negros trazidos para o Brasil possuíam uma cultura diferenciada em relação aos índios, pois apresentavam organização política, arte florescente, mitologia e um rico folclore. Assim, a população negra foi determinante não somente no setor econômico, mas no desenvolvimento cultural nacional, pois participavam ativamente de diversas formas das manifestações musicais promovidas pelos jesuítas (KIEFER, 1997 apud ESPERIDIÃO, 2003, p.57).

A educação musical continuava sob os auspícios da Igreja para atender às necessidades dos cultos religiosos, mas também já se inicia no período colonial a formação de bandas de música no nordeste, que executavam músicas militares. Segundo Esperidião

(2003), aparecem nesse período os primeiros estabelecimentos de ensino musical, embriões dos futuros Conservatórios, nos engenhos, nas igrejas e mesmo na residência dos mestres de capela. Esses tinham na igreja o papel de ensaiar e dirigir o coro da Sé, formar instrumentistas para seus conjuntos musicais, dar aulas de música e preparar os festejos e celebrações religiosas. Alguns mestres de capela eram brasileiros natos, outros vinham de Portugal (p.58). A função podia ser desempenhada por padres ou leigos. A metodologia pedagógica utilizada pelos mestres de capela era fundamentada no manuseio do instrumento, na observação e análise de composições musicais, na prática de conjunto, e no desenvolvimento musical obtido pelo contato direto com as obras executadas (p.73).

A Bahia, por ter sido a primeira sede do episcopado nacional, foi pioneira, já em 1551, na formação musical, tendo mestres de capela que preparavam músicos cantores na Sé de Salvador. Uma figura que se destacou foi o padre jesuíta, cantor e flautista Antônio Rodrigues Lisboa, considerado o patrono dos educadores musicais (OLIVEIRA, 1999). O Colégio de Todos os Santos fundado na Bahia em 1556, foi a primeira escola jesuítica onde eram ministrados os primeiros graus acadêmicos do país: em Artes (1575) e mestre em Artes (1578).

Começa a haver registros de iniciativas de ensino de música pelo país, lideradas por vários músicos mestres de capela: João Ribeiro Leão (Maranhão), Frei Bartolomeu do Pilar e Lourenço Álvares Roxo de Potflich (Pará), Manoel Lopes de Siqueira (São Paulo), Luís Álvares Pinto (Pernambuco). Esse último publica a primeira obra didática do Brasil sobre música: “Arte de Solfejar” (ESPERIDIÃO, 2003).

O trabalho educacional dos jesuítas perdurou aproximadamente duzentos e dez anos (1549 – 1759), influenciando a constituição da matriz cultural brasileira (PARANÁ, 2006). Apesar de todo movimento musical que lideraram, algumas pesquisas apontam que a disciplina de música não constava diretamente nos programas de ensino empregados nos inúmeros colégios que fundaram. Alguns autores acreditam que seus ensinamentos musicais não foram configurados como uma coluna mestra do desenvolvimento da educação musical no ensino regular do nosso país (ESPERIDIÃO, 2003, p.48). Porém, de acordo com as pesquisas realizadas neste trabalho, observou-se que, talvez não tenham contribuído para uma educação musical escolar, mas com seus mestres de capela, nos ensinamentos musicais particulares, contribuíram para a formação dos Conservatórios que se instalariam no país.

No período da expulsão dos jesuítas do país, havia escolas mantidas por outras ordens religiosas, como carmelitas, franciscanos e capuchinhos, que atuavam ao lado das

escolas leigas, instituições em processo de instalação da reforma Pombalina⁹. Essas escolas tentaram incorporar novas disciplinas inspiradas no Iluminismo, que buscava superar o modelo teocêntrico medieval, trazendo a convicção de que tudo pode ser explicado pela razão do homem e pela ciência. Porém, na prática, não se registraram mudanças significativas na educação, preservando nas instituições de ensino as marcas da tradição jesuítica. Isso ocorria porque os professores recrutados para as aulas régias tinham se formado nos seminários e colégios dirigidos pelos jesuítas, transmitindo o que haviam aprendido. A própria aprendizagem musical, que permaneceu em grande parte vinculada à prática religiosa, manteve as formas de ensino e finalidades estabelecidas inicialmente pelos jesuítas.

Segundo Esperidião (2003), com a multiplicação dos engenhos começa a surgir um novo tipo de elite colonial. Inicia-se um processo de urbanização nas capitanias, com o aparecimento de outras manifestações musicais, como os tocadores de viola e de cantigas urbanas de tradição portuguesa, a música operística e as bandas militares. A hegemonia do ensino musical para a prática religiosa passa, aos poucos, a desfazer-se, cedendo lugar a outros estilos e finalidades musicais.

O musicólogo Francisco Curt Lange descobriu em novas fontes documentais a proliferação e efervescência musical no século XVIII em Minas Gerais, registrando a Escola de Compositores da Capitania Geral de Minas Gerais, constatando a presença de músicos brasileiros, em sua maioria mestiços de origem humilde. Graças ao período de extração de ouro e diamantes, houve uma geração de riqueza, criando uma sociedade que buscava o lazer através da apreciação da arte musical. Mantinha-se assim o trabalho para o músico, que tiveram uma elevação de sua condição social; a arte passa a ser um meio de ascensão social. A alta qualidade do ensino musical mineiro devia-se ao trabalho particular dos mestres de capela em suas próprias casas, que eram consideradas Conservatórios privados. Lange relata as atividades do Mestre de Capela nessa Capitania:

[...] recebia aprendizes e lhes dava hospedagem, vestimentas completas, alimentação e ensino, incorporando-os, segundo a sua aptidão e aperfeiçoamento, nas suas atividades públicas ou privadas, isto é, nas suas obrigações de fazer música para esta ou aquela organização, por simples chamada ou por contrato prévio, como nos casos das Irmandades e Confrarias, e do Senado da Câmara. Estes mestres, formados em latim, teoria e prática musical, a maioria também em composição, transformavam estes meninos, em poucos anos, em excelentes músicos. Este ensino não

⁹ O governo do Marquês de Pombal expulsa os Jesuítas do território do Brasil Colônia e estabelece uma reforma na educação baseada na Universidade de Coimbra, com ênfase no ensino das ciências naturais e dos estudos literários (PARANÁ, 2006).

deve ser confundido com os que davam os padres-mestres no interior dos Estados ou Capitanias, onde faziam o papel de professores de primeiras letras, aritmética, solfejo e latim, heróicas figuras do período colonial e do século XIX (LANGE, 1966 apud ESPERIDIÃO, 2003, p.66).

Esses Conservatórios privados recebiam apoio do governo com ajuda financeira aos músicos profissionais, que podiam empregar-se no corpo eclesiástico e/ou no governo local. Assim, a atividade profissional dos músicos mineiros estava sujeita a contratos com as Irmandades ou com o Senado da Câmara. Isso gerou uma organização independente dos músicos, fora do controle do âmbito religioso, para lutar pela defesa dos interesses da classe. Visualizam-se as primeiras tentativas de trabalho com música fora da tutela da Igreja, com professores particulares, apresentações públicas em outros locais, e busca de outros espaços para atividades artísticas. Tratava-se de uma iniciativa inédita, que mais tarde iria ser seguida por outras regiões, de procura da independência de produção musical. Tal progresso cultural esteve diretamente ligado ao desenvolvimento econômico do Estado, que, com a rica exploração de minérios, passa a atrair investimentos em todas as áreas, criando outras necessidades sociais, entre elas a valorização e o investimento nas artes. Na mesma época, a produção musical na capitania de Pernambuco, especialmente nas cidades de Olinda e Recife, contava com mais de seiscentos músicos, entre compositores, diretores de coro, organistas, cantores e instrumentistas (AMATO, 2004, p.23).

Em 1808, com a vinda da família real, que fugia da invasão napoleônica em Portugal, inicia-se uma série de obras e ações para acomodar, em termos materiais e culturais, a corte portuguesa. D. João VI é recepcionado, em sua chegada ao Brasil, com uma apresentação musical dos escravos negros da Fazenda de Santa Cruz – o rei fica surpreso com a qualidade dos músicos –, pois nessa estância, localizada nos arredores do Rio de Janeiro, havia uma escola de música desde o século XVII.

D. João cria a Capela Real¹⁰, agregada à Catedral, na sede da Corte no Rio de Janeiro, com uma orquestra formada especialmente por músicos europeus, trazendo também compositores, intelectuais e artistas estrangeiros. Inaugura o Real Teatro de São João, considerado o maior das Américas, e outros teatros, as academias militares, a Biblioteca Real, o Museu Nacional, o Jardim Botânico, a Imprensa Régia e os cursos superiores (ESPERIDIÃO, 2003, p.238). A vinda de um grupo de artistas franceses encarregado da

¹⁰ Esta Capela Real torna-se Capela Imperial a partir de 1822, quando da Independência do Brasil. Contava com cerca de 100 músicos instrumentistas e cerca de 50 cantores responsáveis pela parte musical das funções religiosas (JARDIM, 2008).

fundação da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, conhecido como Missão Francesa, gerou conflito entre o padrão estético que trouxeram e a arte colonial de características brasileiras. Houve sobreposição social e de idéias desses artistas sobre os humildes compositores brasileiros, que não recebiam uma “proteção remunerada” como os estrangeiros (PARANÁ, 2006).

Sobre os conflitos nas relações profissionais que envolviam os artistas na época, o sociólogo Elias (1995) faz um estudo sobre a história do compositor austríaco Amadeus Mozart que serve como referência para o entendimento do papel do músico na sociedade do século XVIII. Considerava-se o artista como sendo de uma origem “não-nobre”, um funcionário semelhante aos outros que ocupavam cargos indispensáveis numa corte – cozinheiros, criados e serviçais. Era necessário conseguir um posto numa corte para exercer as atividades de instrumentista, compositor e regente, sendo este o único meio para a prática e subsistência de um músico. Desse modo, a produção artística deveria se adequar ao gosto do empregador, sendo caracterizada por Elias como “uma arte ao modo do artesão”.

No Brasil desta época as opções para o exercício do ofício de músico estavam restritas às atividades das Capelas ou da Corte. Embora já houvesse a compreensão de que o músico era um trabalhador, ele só conseguiria viver da atividade se ela tivesse uma relação de destinação (JARDIM, 2008, p.36).

Na Europa moderna começa a haver distintas destinações para a aprendizagem musical, de forma que para cada prática havia um status diferenciado. O trabalho braçal tinha menos valor do que a ocupação intelectual, “o músico teórico era superior ao músico executante, o apreciador ou praticante amador ocupava uma posição diferenciada em relação àquele que tinha a obrigação do ofício”, como analisa Jardim (2008). A autora também assinala que a aprendizagem e a prática musicais faziam parte da formação integral dos membros da elite, que se preparava apenas para apreciar a arte, mas não para exercê-la como profissão.

Quanto à forma de ensino musical durante o período imperial, Fonterrada (2003) aponta quase não haver referências, apenas sobre a predominância do repertório europeu. Infere então que as regras de ensino da música provavelmente permaneceram iguais ao período anterior, sem alterações significativas, mantendo-se os métodos progressivos e a grande ênfase na memorização. O ensino era submetido a um conjunto de regras disciplinares oriundas das metodologias jesuíticas, porém, na prática informal da música popular, começa a haver uma valorização da habilidade instrumental e da improvisação.

A música religiosa cede, aos poucos, espaço para a música profana, crescendo o número de professores particulares especialmente voltados para o ensino do piano às moças de “boa educação”. O ensino musical no Brasil, até meados do século XIX era feito por professores particulares, contratados por famílias abastadas. Segundo os estudos de Amato (2004), o professor mais destacado pela competência e pelo talento foi o mulato Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), Mestre da Capela Imperial e o mais importante compositor brasileiro de seu tempo, tendo produzido cerca de 400 obras. Ele era também regente e organista, além de ter fundado um Curso de Música que durou cerca de vinte e oito anos. No seu curso estudaram, dentre várias figuras ilustres, D.Pedro I, Francisco Manuel da Silva (1795-1865), autor do Hino Nacional Brasileiro, Cândido Inácio da Silva, célebre compositor de modinhas, e Francisco da Luz Pinto (professor do futuro Colégio D.Pedro II). Para Amato (2004, p.25), o Curso do padre José Maurício foi a célula inicial para a criação do futuro Conservatório (Imperial) de Música e também pode ser entendido como o início do processo de profissionalização dos músicos.

Para defender os interesses profissionais dos músicos e fomentar a cultura musical, Francisco Manuel, discípulo do padre José Maurício, fundou a Sociedade de Música¹¹. Essa corporação prestava auxílio e assistência aos músicos com a arrecadação obtida por seus membros. “Promovendo a atividade cultural, a Associação garantia a participação e trabalho dos músicos em maior número de recitais e, conseqüentemente, maior arrecadação em favor dos músicos” (JARDIM, 2008, p.35). A mesma autora analisa o descaso da Corte com as reivindicações desta Sociedade, apontando uma citação do editorial do Jornal *O Brasil* que demonstra o desinteresse do governo em promover políticas de incentivo à prática musical e à formação de músicos.

A música tem sido entregue a seus destinos; hoje só é lícito gozar de seu ensino às pessoas abastadas que podem pagar pelos mestres; ao povo nada se concede; coma, beba, vista-se, pague impostos, que mais quer? (EDITORIAL do Jornal *O Brasil*, 1841, p.4 apud JARDIM, 2008, p.35).

Após doze anos da Proclamação da Independência, em 1834, um Ato Adicional instituiu que as escolas primárias e secundárias seriam de responsabilidade das Províncias. A implantação de um sistema de educação no país dependia da criação de uma rede de escolas e

¹¹ Esta Sociedade organizada em 1833 que durou até 1890, também é denominada “Sociedade Beneficente Musical” ou “Associação Musical” em vários trabalhos de História de Música. Deixou-se nesta pesquisa o nome original de sua citação junto ao Decreto nº. 238 de 27 de novembro de 1841 (BRASIL, 1841).

da formação de professores. Esse Ato Adicional prevê a criação de escolas de alfabetização em todas as vilas e cidades brasileiras, ficando as Províncias livres para adotarem os métodos de ensino que achassem mais adequados. Em 1835 é criada, em Niterói, a primeira Escola Normal, que mais tarde iria fundir-se ao Liceu Provincial, para preparar professores para o ensino preliminar e médio, incluindo como umas das disciplinas a música. Essa tinha função socializadora e disciplinadora, servindo para transmitir os valores morais e éticos existentes na sociedade, dando pouca ênfase a outros aspectos da aprendizagem musical. A Escola Normal logo foi fechada, mas seu modelo foi retomado no período da República, em 1890 (SAVIANI, 2005).

No período da Corte do Brasil, em meados do século XIX, o ensino musical é instituído nas escolas brasileiras através de decreto. As instituições de ensino davam noções de música e exercícios de canto, mas não havia critérios para a escolha do professor da disciplina. A educação continuava pouco difundida. Nesta mesma época o Imperador D. Pedro II aprovou os Estatutos da Imperial Academia de Música e Ópera Lyrica Nacional, no Rio de Janeiro, com o objetivo de preparar e aperfeiçoar artistas nacionais melodramáticos para a apresentação de óperas líricas nacionais ou estrangeiras, na língua portuguesa, contratando artistas e oferecendo aulas para estes fins (BRASIL, 1858). Essa Academia foi extinta dois anos depois, revogando-se também todo seu estatuto (BRASIL, 1860).

No período Imperial a música passa a ser vista, principalmente, como uma ornamentação para a vida da classe alta, e sai das Igrejas para os teatros, onde costumavam receber companhias estrangeiras de óperas (OLIVEIRA, 1999). Segundo Jardim (2008), a frequência aos teatros, ponto obrigatório de reunião social nas temporadas líricas, mobilizou ações direcionadas à formação de músicos para se apresentarem nesses espaços. O governo Imperial mantinha apenas sob suas expensas o curso gratuito de música para o Corpo Permanente da Polícia Militar, que contava com seu grupo musical para abrilhantar as solenidades. Esses praticantes não tinham a função de educadores musicais ou o ofício de músicos profissionais. Assim, a Sociedade da Música, juntamente com as pressões sociais, por meio de intensas negociações políticas, organizam o Conservatório de Música (Imperial)¹², subsidiado pela Corte, organizando-se para oferecer aulas de música gratuitamente.

¹² O “Conservatório de Música”, nome oficial do Decreto nº. 238 de 27 de novembro de 1841 (BRASIL, 1841), é também denominado em diferentes fontes como “Imperial Conservatório de Música”, “Conservatório Imperial de Música” ou “Conservatório de Música da Corte”.

Se ainda há artistas em nossas orquestras é pela emigração dos estrangeiros e se não for criado quanto antes um Conservatório de música, em breve ficaremos reduzidos ao estado deplorável de não termos um só artista nacional. Faltava-nos ainda essa abjeção no meio de tantas outras! (EDITORIAL do Jornal *O Brasil*, 1841, p.4 apud JARDIM, 2008, p.37).

Segundo Esperidião (2003), o ensino de música, antes restrito aos mestres de capela, para atender às celebrações religiosas, transforma-se em ensino sistematizado, organizado e planejado com a criação desse Conservatório, que lançou as bases pedagógicas futuras para outros estabelecimentos semelhantes. Sobre isso há um estudo mais detalhado no próximo item do trabalho: “Programação Modelo”.

Amato (2004, p.27) aponta que o segundo Império foi um momento particular para a história do piano no Brasil, com a vinda de Artur Napoleão, que juntamente com Leopoldo Miguez funda, em 1878, uma casa de pianos e de músicas no Rio de Janeiro. Outro fato importante foi a vinda do experiente professor italiano Luigi Chiaffarelli, fundador da escola de piano paulista. Esse instrumento só começou a se tornar mais presente quando houve o crescimento na economia cafeeira, rendendo os recursos necessários para sua importação no Estado de São Paulo.

No plano político, a busca de maior poder dos fazendeiros de café, juntamente com o crescimento das forças produtivas capitalistas, a organização política do exército e o isolamento da monarquia, culmina no movimento que introduziu a República Nacional, em 15 de novembro de 1889. Segundo Saviani (2005), foi nesta época que a escola pública fez-se presente realmente na educação brasileira: o poder público começou a assumir a tarefa de organizar e manter integralmente as escolas, objetivando oferecer educação para toda a população. No período de 1890 a 1931, a concepção educacional era fortemente influenciada pelo Iluminismo Republicano (importância do cientificismo) e a União passou a encarregar-se do ensino superior e secundário, deixando para os Estados a viabilização das escolas primárias. Através do Decreto Federal nº.981, de 20 de novembro de 1890, exigiu-se a presença de um professor de música especializado nas escolas primárias, contratado por concurso público.

A presença do ensino musical nas escolas e o aparecimento das primeiras instituições especializadas, em substituição ao ensino particular de música, criaram uma educação musical com duas vertentes de aprendizado, caracterizadas por práticas e finalidades distintas: a escola regular versus a escola especializada de música.

As escolas de música passaram a se proliferar, fomentando um nível exigente de formação técnica-instrumental e preparando profissionais para atuarem nesses estabelecimentos. No início do século XX vão surgindo escolas de música por várias partes do país, como o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1906), tido como um dos melhores empreendimentos nacionais em termos de modelo de ensino instrumental e vocal, de acordo com Esperidião (2003).

São Paulo abrigava nesta época famosos professores de piano, provocando o aparecimento de novos hábitos socioculturais: o surgimento de professores particulares (imigrantes), de cursos, saraus, concertos de piano, sociedades, lojas de música e a criação dos Conservatórios musicais (AMATO, 2004, p.28). Na capital, um dos professores mais famosos foi Luigi Chiaffarelli (1856 – 1923), membro de uma família de músicos italianos, com vasta experiência musical no seu país como concertista e professor de piano, que imigra para o Brasil em 1885. Transformou São Paulo em um dos centros musicais mais adiantados do país, formando pianistas famosos, como Guiomar Novaes, Antonieta Rudge e Souza Lima. Lecionou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, fundado pela iniciativa do vereador Pedro Augusto Gomes Cardim, cuja estrutura era baseada no Conservatório de Paris (fundado em 1795).

Para se compreender a estrutura destes estabelecimentos de ensino formal da música no Brasil, é necessário conhecer a origem do Conservatório de Paris. Foi o primeiro estabelecimento de formação musical controlado pelo Estado Republicano. Criado para atender às necessidades de expansão da nova política francesa sob a liderança da burguesia, tinha a meta de congregar somente professores competentes, para que, participando das festas nacionais, pudessem divulgar a magnificência dos ideais republicanos. Visava também formar cantores e músicos para a ópera, com rígidos programas de ensino, com vistas à formação de profissionais solistas, notabilizando-se assim pela revelação de grandes compositores e instrumentistas. Consolidou-se como padrão de ensino musical, tornando-se um modelo para outros conservatórios, tanto na França como no mundo (JARDIM, 2008, p.42).

Devido ao intercâmbio e à formação de vários músicos brasileiros no ambiente artístico europeu, parte deles trouxe este sistema de ensino com seus valores agregados, segundo Jardim (2008): o virtuosismo, a extrema precisão e fidelidade na execução, a supremacia da questão técnica. Essa mentalidade marcaria o ensino e a cultura musical erudita brasileira. Esse modelo foi a base para o primeiro Conservatório de Música do país, que passa a ser o Instituto Nacional de Música, e fornece a programação aos demais estabelecimentos formais de música do Brasil; todo esse processo está descrito no próximo item deste trabalho.

No Brasil foram surgindo, no início do século XX diversas outras escolas de música, com as mesmas idéias de formação, como: Instituto Musicale da Sociedade Benedetto Marcello de São Paulo (1906), Conservatório Mineiro de Música (1920), Instituto Musical de São Paulo (1927), Academia Musical de São Paulo (1928), Instituto Musical Santa Marcelina (1929), Conservatório Pernambucano de Música (1930) e Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro (1936) (BRASIL, 2008).

Segundo Roderjan (1969), no Paraná, quando o estado ainda pertencia à Província de São Paulo, as primeiras atividades musicais ocorreram nas cidades de Paranaguá (a mais antiga, fundada em 1648), Antonina e Morretes, que tinham muita tradição no cultivo às artes e a outras atividades intelectuais. O exército como instituição contribuiu para a identidade cultural deste primeiro núcleo paranaense, através de seus membros que se dedicavam às atividades musicais. Em 1847, Morretes contava com o professor de piano Sargento-Mor Domingos Cardoso de Lima, dono de uma mina e de muitos escravos, que mantinha uma banda de instrumentos de sopro. Em Paranaguá havia músicos de excelente formação, como o Major Bento Antônio de Menezes, que sempre mantinha sua atualização musical com viagens sucessivas à Europa, e o Tenente-Coronel Dr. João Manuel da Cunha, cujos descendentes se tornaram músicos conhecidos nacionalmente¹³. Ambos os músicos, Lima e Cunha, migraram para Curitiba, onde ministraram aulas de música e criaram grupos musicais.

Quando se estabeleceu a Província do Paraná, em 1853, Curitiba foi instituída sua Capital, o que foi determinante para o desenvolvimento cultural local. Inauguraram-se estradas de rodagem e de ferro entre o litoral e o planalto, expandindo divisas e atraindo políticos, letrados, professores e a imprensa. Fatores políticos, econômicos e sociais contribuíram para que Curitiba se tornasse um forte centro difusor da música na Província (KLEBER; CACIONE, 2007, p.87).

Segundo Roderjan (1969), a educação musical curitibana era propiciada nos ambientes das bandas de música, muito propagadas na época, e nas atividades escolares, como fanfarras e coros. A atividade musical também era difundida nos cinemas, onde os músicos sonorizavam ao vivo os filmes mudos, durante as refeições dos hotéis, em cafés e outros locais. Havia música também nas igrejas, nos clubes sociais e literários, nas festas

¹³ Brasília da Cunha, filho do Tenente Coronel João Manuel da Cunha, foi um misto de diplomata, compositor e pianista, representou o Brasil em várias capitais brasileiras e americanas. Em Paris, foi amigo de Franz Liszt, que apreciava sua interpretação ao piano e tocava a “Sertaneja”, composição que se tornou muito conhecida, de Brasília Itiberê (passou a assinar seu nome com “Itiberê” em homenagem ao rio com este nome que banha Paranaguá).

populares e nos ambientes familiares, onde era quase obrigatória. Várias famílias cultivavam a música além das paredes domésticas, criando bandas e pequenas orquestras, promovendo atividades musicais profissionalizantes.

Roderjan afirma que Curitiba tinha um público entusiasmado pelas apresentações operísticas. Músicos locais completavam as orquestras das companhias estrangeiras e muitos profissionais destes grupos acabavam se fixando na cidade, contribuindo para consolidar a formação de artistas locais. Um desses profissionais, que veio com uma companhia alemã, foi Léo Kessler, formado em Filosofia e Música em Strasburgo e autor de inúmeras composições musicais, entre elas marcha, cantata, ópera, canções, hinos e outras peças musicais. Fundou em 1916 o Conservatório de Música do Paraná, onde atuaram outros experientes professores de piano, violino e violoncelo, formando músicos de qualidade que ainda atuam na capital.

Havia ainda, entre outras escolas formais de música, o Conservatório de Belas Artes de Paulo Assumpção, funcionando desde 1898. Neste Conservatório passou Bento Mossurunga¹⁴ na sua juventude, como aluno do professor Adolfo Corradi, também oriundo das companhias de óperas estrangeiras e que optou por lecionar em Curitiba. Assumpção fundou uma sociedade artística, cuja finalidade era trazer para Curitiba músicos convidados e artistas plásticos. O compositor e regente Bento Mossurunga organizou, no início do século XX, em Curitiba, a Sociedade Orquestral Paranaense, e abriu na Sociedade Teatral Renascença um Curso de Música que funcionou por vários anos. Em 1946 fundou a Orquestra Estudantil de Concertos (reunindo os melhores instrumentistas jovens da cidade), que foi o embrião da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Paraná, fundada em 1958. Em 1924 é criada por Antônio Mellilo a Academia de Música do Paraná¹⁵, onde mais tarde passou a funcionar a Faculdade de Educação Musical.

Apesar desses empreendimentos, para Roderjan (1969) o maior acontecimento dos anos 40 em Curitiba foi a Formação da Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê – SCABI –, que reunia um grupo de artistas e amigos da arte para diversas iniciativas. O grupo organizava cursos de música, concertos e incentivava os jovens músicos que tinham habilidade e dedicação. Essa Sociedade fundou a Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP –, que reunia músicos e artistas plásticos em seu corpo docente e formou destacados

¹⁴ Original de Castro no Paraná, foi maestro, músico e compositor brasileiro, compondo o Hino ao Paraná. Estudou piano e violino, deu uma significativa contribuição no desenvolvimento musical de Curitiba, tendo sido chamado por Roderjan (1969) como “O Cantor da Alma Paranaense” e “Semeador de Orquestras”.

¹⁵ Veio de Santos, trazido por Kessler e assumiu o Conservatório de Música do Paraná logo após a morte de Kessler. Estudou na Itália por 8 anos, onde fez muito sucesso.

artistas nacionais. Iniciando suas atividades em abril de 1948, foi legalizada através do Decreto Estadual 259, de 03 de outubro de 1949 (ESCOLA de Música Belas Artes, 2007).

É importante localizar o desenvolvimento musical do sul do Estado do Paraná, onde, desde o final do século XIX, já havia Conservatórios com profissionais experientes oriundos da Europa, e com uma população que apreciava especialmente apresentações operísticas. Curitiba já abrigava compositores e instrumentistas musicais de renome, com uma estrutura social que incentivava as artes, começando a prática musical na célula familiar.

Em contraposição, o Norte e o Oeste do Paraná, até o início do século XX, ainda eram incipientes em termos de povoamento. Na década de 1930, quando a cidade de Londrina, no Norte do Estado, não passava de um município com poucas casas habitadas, os imigrantes instalados no século anterior na Capital do Estado já a haviam transformado em um desenvolvido centro artístico. Apesar de as experiências de Curitiba e Londrina fluírem naturalmente de forma antagônica e exclusiva, nota-se, nos anos 50, um intercâmbio na área da educação musical entre essas cidades, quando a diretora do Conservatório Musical Mãe de Deus, de Londrina, Ir. Maria Wilfried, juntamente com a Ir. Anadir Santini (na época estudante de música), presta exames na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em Curitiba, obtendo certificados de conclusão de Teoria Musical e Solfejo em 1956 e História da Música em 1958 (CURRICULUM Vitae, 2007).

Provavelmente as distâncias geográfica e cultural e a dificuldade de acesso ao Sul do Estado (onde estava instalada a Capital), até meados do século XX, resultaram em construções de caminhos próprios, com poucos cruzamentos significativos e relações contextuais no desenvolvimento de suas histórias culturais. Há também diferenças climáticas, geração de renda e de contexto histórico e migratório, o que criou diferentes realidades sócio-econômicas, advindo mentalidade e valores adversos.

A maior influência cultural no Norte do Paraná veio de São Paulo, de onde chegou grande parte dos habitantes pioneiros da cidade, agricultores que viram semelhanças nas terras e possibilidades de plantio do café, cultura dominante no estado de São Paulo. Além disso, no campo artístico, São Paulo era considerado o centro mais desenvolvido na área musical. Esta foi a razão justificada pela Ir. Anadir Santini por ter concluído o curso superior em Música com a Ir. Maria Wilfried no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

Em Curitiba tínhamos a Escola de Música e Belas Artes do Paraná, mas na época considerava-se São Paulo o centro avançado do aperfeiçoamento musical. Por este motivo fomos estudar lá e optou-se por trazer professor

indicado por nossos professores de lá. Lembro que tínhamos boas relações com o centro musical de Curitiba (SANTINI apud MIRANDA, 2003).

Ao localizar o contexto histórico nacional do desenvolvimento da educação musical na perspectiva dos estabelecimentos formais de ensino da música, faz-se necessário retomar a estrutura funcional do primeiro Conservatório instituído formalmente pelo Governo Imperial, que foi o modelo para os demais que se sucederam.

1.2 PROGRAMAÇÃO MODELO

O século XIX foi marcado pela presença de artistas europeus elitistas, que direcionavam o ensino musical a uma pequena camada abastada da sociedade. Havia iniciativas isoladas da Igreja na tentativa de inserção dos negros, mulatos e das camadas sociais mais pobres na aprendizagem musical, porém, com intuito de incrementar as cerimônias religiosas. Segundo Fonterrada (1993), a prática musical desse século reflete as grandes transformações políticas e econômicas pelas quais passava o país, evidenciando sua situação de dependência, ora da Igreja, ora do Estado.

Tendo como objetivo a formação de novos artistas para as orquestras e os coros do Rio de Janeiro, para entretenimento da alta camada social, a Sociedade de Música liderada por Francisco Manuel da Silva solicitou ao Governo Imperial autorização para a criação de uma escola de música. Silva havia compreendido que somente uma escola organizada, com sólida base pedagógica, poderia produzir um real desenvolvimento musical no país.

No dizer de Mário de Andrade, Francisco Manoel era a maior figura musical que o Brasil havia produzido até aquela época, pelo fato de haver posto nas mãos do Governo a responsabilidade pela educação técnica do músico brasileiro, até então concentrada na iniciativa particular (FONTERRADA, 1993, p. 72).

Em 1841, juntamente com a Assembléia Geral Legislativa, e o aceite do Imperador D. Pedro II, foi estabelecido o primeiro “Conservatório de Música” de ensino público, no Rio de Janeiro (BRASIL, 1841). Cinco anos depois, foram elaboradas as bases desse

estabelecimento, formalizando o ensino gratuito, com a finalidade “não só de instruir na Arte de Música as pessoas de ambos os sexos, que a ela quisessem dedicar-se, mas também formar artistas que pudessem satisfazer às exigências do Culto e do Teatro” (BRASIL, 1847). Isto significa, para Jardim (2008, p.38), que as práticas de ensino da época dirigiam-se tanto para a formação especializada, quanto para o atendimento à demanda de amadores.

Esse Conservatório foi inaugurado efetivamente somente em 13 de agosto de 1848, em seção solene ocorrida no Museu Imperial, antigo prédio do Arquivo Nacional, onde se instalou. Foi a primeira vez que a formação do músico deixou de se concentrar nas iniciativas particulares para se tornar uma responsabilidade do Estado. Segundo Azevedo (1971 apud AMATO, 2004, p.24), tal Conservatório conservou, de 1841 a 1855, o caráter de instituição particular, reconhecida e subvencionada pelo Governo.

Foram lançadas, pela primeira vez, as bases pedagógicas para os estabelecimentos musicais brasileiros que se instalaram posteriormente. Havia no Conservatório de Música aulas de canto, separadas por sexo, de rudimentos de música (teoria), solfejo¹⁶, instrumentos de corda, de sopro, harmonia e composição. Os professores eram nomeados pelo Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império, sob proposta da Sociedade de Música da Corte, e o Imperador nomeava membros desta Sociedade para ocupar os cargos administrativos. Alguns anos depois esse estabelecimento foi anexado à Academia das Belas Artes (BRASIL, 1854), e na estrutura de cursos foram acrescentadas aulas de regras de acompanhamento, órgão e contraponto, pelo Decreto nº. 1.542, de 23 de janeiro de 1855. Segundo Jardim (2008), essa programação foi a célula inicial dos currículos para a formação do músico no país. Ensinava-se teoria e solfejo para a aquisição da leitura e escrita da notação musical, antes do aprendizado prático de canto ou instrumento, seguindo-se depois para as matérias de harmonia, contraponto e composição. Jardim afirma que nessa estrutura há um controle das criações artísticas do aluno, que devem limitar-se aos padrões e às formas do gosto da época.

Isso significa que antes de o aprendiz manifestar idéias musicais originais, elas precisam estar dispostas dentro das regras aceitas e permitidas na concepção musical da época (ou cada época); por isso, as aulas teóricas ocupam um lugar predominante, pois é por meio delas que ocorre uma sistematização dos conceitos que devem ser aprendidos, introjetados e reproduzidos; tais como os conceitos de Afinação (concepção da altura

¹⁶ Solfejo é um processo de leitura ou entonação de uma partitura musical, atribuindo a cada som ou nota musical, uma sílaba que o representa. Deve-se entoar cada nota na altura vocal correspondente e na duração de tempo prescrita na partitura, que corresponde às figuras musicais. Esta disciplina prepara a leitura e a escrita musical.

precisa dos sons que são considerados aceitos para fins musicais); de Ritmo (a divisão e proporção exata dos sons no tempo); de Contraponto e Harmonia (a consonância entre os sons, as progressões, seqüências e encadeamentos); até chegar à Composição, ou às formas e estruturas vigentes pelas quais o discurso musical deve ser organizado (JARDIM, 2008, p.39).

A primeira sede própria do Conservatório de Música foi inaugurada em 1872, pela Princesa Isabel, tendo levado quase dez anos para a construção ser terminada. Somente em 1881 é elaborado e sancionado pelo Imperador D. Pedro II e pelo seu Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Império o estatuto do “Conservatório de Música” (BRASIL, 1881). Verifica-se, pela lentidão das iniciativas de estabelecimento e estruturação dessa instituição, um descaso governamental com este tipo de formação, continuando os profissionais desta área a empreender esforços para superar as dificuldades que a carreira sempre enfrentou no país. O estatuto elaborado confirma a gratuidade do ensino da música vocal e instrumental, incluindo o piano, porém, instituindo o pagamento de taxas de matrícula. A equipe coordenadora era formada pelo Diretor, pelo Inspetor de Ensino, pela Junta dos Professores concursados, pelo Secretário e pelo Tesoureiro, havendo também um arquivista e um porteiro. Os programas de ensino, os exames periódicos e os horários de aula eram determinados pelos professores. Eram aceitos para matrícula alunos de 9 a 21 anos de idade e, dentre os documentos exigidos, constava a certificação de exame em escola pública, ou atestado, passado por professor público ou particular, de que sabia ler e escrever corretamente e praticava as quatro operações aritméticas.

Com a proclamação da República, em 1889, várias instituições tiveram de ser reformuladas para se adequar ao novo regime, de acordo com Jardim (2008, p.43). Elias (1995, p.47) aponta que no século XIX foi se desenhando na Europa um novo quadro de produção artística, impulsionado pelo movimento social, em que a arte deixou de ser subordinada a padrões impostos e passou a ser produzida, aos poucos, sem a interferência do patronato, dando autonomia ao artista. Os artistas passaram a ser, em geral, socialmente iguais ao público que admira e compra sua arte e, com suas propostas inovadoras, mudaram a direção dos padrões estabelecidos da arte. Abriu-se caminhos para o público em geral aprender a ver e ouvir com os olhos e ouvidos dos artistas.

Dentre as mudanças políticas que ocorrem neste período, há a extinção desse “Conservatório de Música”, sob a alegação de que “não tinha organização conveniente e necessária ao fim para que foi instituído” (BRASIL, 1890). Cria-se em seu lugar o Instituto

Nacional de Música, herdando toda a estrutura, os equipamentos e mobiliários do extinto Conservatório e ampliando as atividades musicais com outros cursos. Seu primeiro diretor foi o compositor Leopoldo Miguez (1850-1902), que empreendeu uma viagem à Europa com o objetivo de visitar alguns conservatórios e trazer sugestões para o ensino da música, além de instrumentos e livros para o Instituto. Quanto às matérias complementares¹⁷, além das já aplicadas anteriormente, como solfejo, harmonia e acompanhamento, contraponto e fuga, composição e instrumentação, são incluídos também os cursos de história e estética da música. Os ocupantes dos cargos de direção administrativa eram nomeados pelo Ministro do Interior, e o Tesouro Nacional deveria arcar com todas as despesas, oferecendo cursos gratuitos. Os professores efetivos e adjuntos eram indicados pelo Diretor e nomeados pelo Ministro do Interior. Assim, o governo podia intervir diretamente na inspeção e no comando deste instituto. Havia, entretanto, um Conselho formado pelo Diretor, por cinco professores efetivos e três membros honorários escolhidos entre os artistas dos mais notáveis residentes na Capital e estranhos ao Instituto, segundo o art. 22 do Decreto nº.143 de 12 de janeiro de 1890 (BRASIL, 1890). Isso poderia dar certa autonomia na elaboração e execução do projeto pedagógico e das demais atividades artísticas do estabelecimento.

As aulas tinham a duração de duas horas, separando-se, sempre que possível, os alunos das alunas, com um número limitado de até oito alunos (as) para cada classe de instrumento, e doze estudantes para as matérias complementares, com exceção de alguns cursos, que ofereciam vagas ilimitadas. Era assim a duração de cada curso:

Solfejo – três anos (vagas ilimitadas)

Teclado – dois anos preparatório para os cursos de canto e harmonia

Canto – seis anos

Instrumentos (piano, harpa, órgão, violino e violetta, violoncello, contrabaixo, sopros) – oito anos.

Harmonia e acompanhamento – três anos

Contraponto simples – dois anos

Contraponto composto e fugato – um ano

Cânone e Fuga – dois anos

Composição e Instrumentação – dois anos

História e Estética da Música – dois anos (vagas ilimitadas)

Conjunto Instrumental para alunos adiantados

¹⁷ As matérias complementares na aprendizagem musical referem-se às matérias teóricas da música. São complementares ao estudo do instrumento ou do canto.

Sessão de Orquestra com alunos de diversas classes.

O método de ensino de cada curso era fixado pelo professor da disciplina em acordo com o Diretor. Para ingressar no Instituto havia exames de “admissão provisória” ao curso desejado, para alunos entre 9 e 25 anos, testando-se o nível de instrução musical de cada um. Os alunos, para serem admitidos, deveriam manifestar reais aptidões para a especialidade pretendida e suficiente instrução literária, apresentando documentos comprobatórios. Para entrar no curso de canto era necessário ter boa voz e conhecimento das línguas italiana e francesa. Depois de um ano no Instituto, os alunos faziam os exames de “admissão definitiva” para permanecerem, ou não, nos estudos musicais.

Guérios (2003) afirma que o diretor do instituto, Leopoldo Miguez, quando assumiu o cargo, fez questão de introduzir uma estética “moderna”, que significava a produzida na Alemanha e na França, deixando de privilegiar o canto lírico italiano, até então hegemônico no antigo Conservatório. A República passou a representar a modernidade em lugar do ideal imperialista, e conseqüentemente o do antigo Conservatório, “constituindo um eco musical às reformas urbanas e ideológicas por que passava a capital da República” (GUÉRIOS apud JARDIM, 2008, p.44).

Houve importantes reformas curriculares feitas por Alberto Nepomuceno (1906 – 1916), durante seus dez anos de direção frente ao Instituto, segundo Esperidião (2003), que ressalta ainda a importância dos sucessores de Nepomuceno, os quais buscaram inovações na linguagem musical e também a articulação de um projeto de música nacional, de acordo com Jardim (2008).

Com a revolução de 1930, realizou-se uma ampla reforma universitária, instituindo-se o estatuto das universidades brasileiras. A partir do Decreto nº. 19.852, de 11 de abril de 1931 (BRASIL, 1931), o Instituto Nacional de Música passou a ser congregado à Universidade do Rio de Janeiro e o Conselho Universitário (do qual o Diretor do Instituto deveria fazer parte) passou a aprovar os programas dos cursos superiores e os métodos da sua realização. Todo o regimento interno deveria seguir as instruções do Estatuto das Universidades Brasileiras¹⁸. A Universidade do Rio de Janeiro passa a conferir diplomas de professor após a conclusão do Curso Superior de Instrumento e Canto, e diplomas de Maestro após a conclusão do Curso Superior de Composição e Regência do Instituto Nacional de Música.

¹⁸ O Decreto nº. 19.851 de 11 de abril de 1931, que dispõe sobre a organização do ensino superior, adota o Regime Universitário e promulga o Estatuto das Universidades Brasileiras, dando a elas liberdade de elaborar seus próprios regimentos, porém, dentro das normas gerais estabelecidas pela administração pública (ESPERIDIÃO, 2003, p. 174).

Esse Instituto ligado à Universidade oferecia os seguintes cursos:

Fundamental (de cinco anos) com os cursos:

Orfeão (cinco anos), Método Dalcroze (dois anos); Teoria Musical (três anos); Piano e o instrumento de escolha do candidato (quatro anos).

Geral (de dois anos), para instrumentistas ou cantores, com os cursos:

Piano ou instrumento de escolha do candidato (dois anos para instrumentistas); Análise Harmônica e Construção Musical (dois anos); História da Música (um ano); Leitura à primeira vista, transporte e acompanhamento ao piano (um ano); Noções de Ciências Físicas e Biológicas Aplicadas (um ano); Prática de Orquestra (um ano para instrumentistas); Canto, em seguimento ao curso de Orfeão (dois anos para cantores); Classe de Canto Coral (um ano para cantores).

Superior para Instrumentistas ou Cantores (de dois anos):

Instrumentistas: instrumento (dois anos); Conjunto de Câmara (um ano); Harmonia elementar (dois anos); Leitura de Partituras (um ano); Pedagogia Musical (dois anos).

Cantores: Canto (dois anos); Dicção (um ano); Declarações Líricas (dois anos) e Pedagogia Musical (dois anos).

Superior de Composição e Regência (de cinco anos):

Tinha como pré-requisito somente o Curso Fundamental anteriormente: Harmonia superior (dois anos); Contraponto e Fuga (dois anos); Instrumentação e Composição (três anos); Regência (dois anos); Piano (dois anos); História da Música (um ano); Folclore Nacional (um ano); Noções de Ciências Físicas e Biológicas Aplicada (um ano); Leitura à primeira Vista, Transporte e Acompanhamento ao piano (um ano).

Curso de Virtuosidade seguido do Curso Superior de Instrumentista (de dois anos):

Instrumento (dois anos); Contraponto e Fuga (dois anos) e Folclore Nacional (um ano).

Para admissão nesse novo plano da Universidade do Rio de Janeiro era necessário passar pelo exame vestibular, com provas escrita, oral e de prática musical, além de questões sobre conhecimentos da língua nacional e aritmética. Para ingressar no Curso Geral de Música era necessário ter passado pelo Curso Fundamental de Música e apresentar o certificado de aprovação no terceiro ano do Curso Ginásial, sendo exigido o quinto ano Ginásial para o ingresso no Curso Superior. Estabelece-se uma relação de instrução no ensino regular, para a entrada no Curso Superior de Música no Instituto. Em 1937 a Universidade do Rio de Janeiro passa a chamar-se Universidade do Brasil e o Instituto Nacional de Música torna-se Escola Nacional de Música.

O processo de ensino musical formal, de acordo com Esperidião (2003, p.109), se iniciou no Brasil primeiramente pela instituição legal do Conservatório Imperial, escola que foi modelo desta educação profissionalizante, e referência pedagógica para outros estabelecimentos similares que surgiram na passagem do século XIX ao XX. Quanto à programação do curso superior, o Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro estabeleceu o modelo para os demais cursos superiores de música do país. Nos dizeres do Processo de Reconhecimento Federal do Conservatório Musical Mãe de Deus, de Londrina, na década de 1960, consta que:

O registro de curso superior de Instrumentista era baseado no Decreto Federal de nº. 19.852 de 11/04/1931 [já analisado], que dispõe sobre a organização da Universidade do Rio de Janeiro, onde havia o Instituto Nacional de Música. Era baseado no Estatuto das Universidades Brasileiras e modelo para se analisar os cursos superiores de música de outras Instituições (COLÉGIO Mãe de Deus, [1966?]).

A ênfase era sobre a prática e o desenvolvimento de uma perfeita execução instrumental, ou de canto, especialmente o lírico, ou de composição, com bases européias, com foco tradicional de ensino, onde o aluno deveria se adequar ao programa estabelecido.

1.3 EDUCAÇÃO MUSICAL DOS CONSERVATÓRIOS

A consolidação da forma de ensino dos Conservatórios se iniciou pelo movimento criado pelo Imperial Conservatório de Música, escola que se tornou fonte de inspiração para os demais estabelecimentos formais de ensino de música no Brasil. Esta prática de formação musical será denominada de forma *conservatorial*, como sugere Jardim (2008, p.48), pois não se trata de uma forma isolada de ensino, mas se consolidou de forma geral nas instituições nacionais especializadas de ensino da música. Ao descrever a estrutura pedagógica dos conservatórios neste trabalho, é utilizado o tempo presente, pois eles mantêm o mesmo modelo de ensino musical das primeiras iniciativas, com poucas mudanças significativas. Sua pedagogia visa à instrução técnica e especializada para a atuação profissional, porém, a mesma metodologia é aplicada àqueles que a buscavam para fins de formação educacional integral, como atividade amadora e para a apreciação musical.

No Brasil, cada época foi marcada por diferentes perspectivas educacionais que influenciaram a prática pedagógica nas instituições de ensino. Saviani (1987) apontou uma trajetória de tendências que têm direcionado a educação, entretanto, serão enfocadas apenas duas dessas tendências, que tiveram repercussão no ensino musical até a década de 1960: Tradicional e Escola Nova.

Tendência Tradicional:

Essa tendência está presente desde as primeiras iniciativas de ensino brasileiro e permanece até os dias de hoje, baseando-se na transmissão do conhecimento que deve ser rigorosamente lógico, sistematizado e ordenado, expressando “verdades” que pairam sobre a sociedade e os indivíduos. O importante é aprender a cultura acumulada pela humanidade.

No caso da educação musical pelo modelo de Conservatório, a tendência tradicional é hegemônica, estabelecendo, segundo Freire (1999 apud TOZETTO, 2005), um grande hiato entre a música de concerto e o grande público, ao conceber o ensino da música destinada à aristocracia, sem comprometer-se com a construção da identidade do cidadão brasileiro. Nesses estabelecimentos as práticas instrumentais ou vocais fundamentam-se no princípio da aula individual, que caminha de acordo com o desenvolvimento técnico do aluno. Embora haja um programa fixo de estudos, exercícios e peças que são obrigatórios como meta a ser alcançada, não há um planejamento prevendo a distribuição de conteúdos, segundo Jardim (2008, p.50). Paralelamente há a aprendizagem de matérias teóricas, com uma ordenação seqüencial própria, que é seguida independentemente do nível de aprimoramento técnico do aprendiz. As aulas teóricas incluem conteúdos para desenvolver a leitura, escrita e aplicação da notação musical, cuja aplicabilidade muitas vezes só entra em questão quando o aluno atinge uma habilidade técnica muito avançada.

Os currículos são pré-planejados, direcionados a um conjunto de conteúdos da música, definindo o que se deve aprender. Especialistas habilitados são responsáveis pela concepção do programa, do planejamento, da coordenação e do controle, sem consultas ou elaborações coletivas com a equipe de ensino (AMATO, 2007, p.90). A programação não é discutida com o corpo docente e vem de propostas previamente elaboradas pela direção, às vezes copiadas de outras escolas semelhantes.

Na pedagogia dos Conservatórios, o professor é o único responsável pela transmissão de saberes e conhecimentos durante o processo de aprendizagem. “De modo geral, a prática pedagógica das escolas de música especializadas volta-se para a transmissão de conteúdos, sendo

centrada no professor, que detém esses conhecimentos” (PENNA, 1995, p.14). A metodologia “tradicional” de educação musical toma por certo que o professor sabe o que os alunos devem aprender e, assim, centraliza a direção e organização das atividades de aprendizagem. A ênfase está no “produto” do trabalho, imperando uma relação autoritária do professor sobre o aluno, a quem cabe o respeito à superioridade docente e o atendimento às exigências impostas.

Nesta visão, os alunos são considerados fundamentalmente como herdeiros de uma cultura que cresceu ao longo dos anos e foi destilada pelo tempo. Escolas e Faculdades são consideradas como agentes importantes neste processo de transmissão e professores são agentes cruciais na seleção de atividades e materiais. O professor deve decidir o que é conveniente e passar adiante a correspondência importante de Beethoven ou quem quer que seja para os alunos. Educação musical diz respeito a iniciar alunos na herança daquelas tradições musicais consideradas “boas” [...] A manifestação mais clara é vista num compromisso com habilidades tais como tocar instrumentos musicais, na capacidade de ler e escrever música e na familiaridade com as obras mestras da alta cultura ocidental – ópera, a sinfonia, música sacra etc. (SWANWICK, 1993, p. 21).

Os Conservatórios Musicais, desde seu surgimento no Brasil, ofereceram basicamente cursos de instrumentos ou de canto com abordagem tecnicista, no sentido de domínio de técnicas ou habilidades específicas. Seus métodos são europeus, transmitidos de forma repetitiva e mecânica, priorizando o tecnicismo e o academicismo. A aprendizagem da música é vista como um processo de aquisição, em que a memória é fundamental para absorver os conteúdos propostos. Mas, com o uso do procedimento de repetição, “o conhecimento técnico não é entendido com clareza por ser tomado como um conjunto de regras úteis à produção artística” (TOZETTO, 2005, p.34).

Cobra-se do aluno a aquisição de habilidades necessárias, por meio de intenso treinamento técnico para a execução instrumental. Há uma íntima relação entre o *saber* e o *fazer* musical, isto é, sabe mais quem executava com maior perfeição seu instrumento musical. Esse pensamento justifica todos os objetivos dos Conservatórios e suas atividades programáticas, como exames, recitais anuais e audições. Existe também uma busca de prestígio e reconhecimento da qualidade do ensino oferecido por trás das apresentações públicas; quanto melhor a execução do aluno, mais reconhecidos se tornam o estabelecimento e o seu professor.

Ao investigar os Conservatórios Musicais de Londrina até a década de 1960, foi possível perceber algumas críticas que sofriam as propostas de educação musical desses estabelecimentos no período. Em artigo publicado pelo Jornal Folha de Londrina em 03/04/1962, sob o título “Datilógrafos da Música”¹⁹ (apud CML, [1970? b]), há sérias críticas sobre o instrumentista formado nos Conservatórios, que só saberia tocar as partituras musicais e não estaria preparado para criar, para tirar algo de si. Os Conservatórios não formariam músicos criativos e sim máquinas. Rebatendo esse artigo, o maestro Andréa Nuzzi, músico atuante na cidade, professor do Conservatório Musical de Londrina e autor do Hino à Londrina, afirma que a função desses estabelecimentos é formar intérpretes da música erudita, não compositores.

[...] Os Conservatórios devem ensinar a tocar o que está escrito nas partituras e só o que está escrito, pois a perfeição em tocar o que foi escrito pelos gênios da música como Bach, Mozart e Beethoven, para exemplificar, é a verdadeira missão de quem executa [...] Compor é criar, os que criam são compositores. A composição não deve ser confundida com a execução, porque os que executam devem tocar justamente o que os compositores escrevem [...] Para os compositores é fácil (compor), porque, além de especial “vocação”, que nada tem a ver com execução, eles estudam, após concluir o curso regular de instrumento, matérias específicas como composição, contraponto e outras mais [...] O autor deveria visitar os Conservatórios, a fim de conhecer melhor a organização das escolas de ensino musical. Ali se ensina técnica, leitura, Ciências Físicas e Biológicas, Interpretação, Harmonia, História da Música e Pedagogia; dessa forma, não se pode transformar os alunos em “datilógrafos” [...] Os Conservatórios cumprem a missão que lhes cabe (NUZZI apud CML, [1970? b]).

Com esta citação pode-se verificar concepções de educação musical dos Conservatórios da época, seu papel de formar intérpretes da música instrumental, apesar de haver em algumas capitais o curso de regência e composição. Em geral não existia a preocupação com o desenvolvimento da criatividade e livre expressão musical.

Na pesquisa da metodologia adotada pelos primeiros Conservatórios Musicais de Londrina, que será detalhada no Capítulo III, constatou-se a mesma tendência tradicional de ensino musical (com o reforço de depoimentos vivenciais) verificada em outras localidades brasileiras e descrita nas pesquisas de Amato (2004), Esperidião (2003), Jardim (2008), e outras citadas por estudiosos da área.

¹⁹ O autor desse artigo não pode ser localizado por falta de dados no Caderno de Recortes do CML.

Quanto aos alunos, há uma mentalidade geral de que o estudante deve preencher antecipadamente alguns requisitos de musicalidade “nata” para ser aceito neste meio e poder desenvolver suas habilidades. Cobra-se disciplina e horas de estudo diárias, além de um programa baseado especialmente em compositores europeus.

A vivência musical se dá através do contato com instrumentos musicais. Essa vertente considera a música como privilégio de alguns, bem dotados que, se adequadamente orientados, progredirão e desenvolverão sua musicalidade especial [...] Apresenta traços que a aproximam do ideal romântico que caracteriza a prática da música de concerto (valorização de premiações, carreira internacional, culto à personalidade, colocação da música acima das outras artes e fora do alcance do homem comum). [...] Adota valores provindos de outros países, sem avaliação crítica [...] levando, muitas vezes, à alienação cultural (FONTERRADA, 1993, p.79).

Nos estudos sobre os Conservatórios paulistas realizados pelas autoras Amato (2004), Esperidião (2003) e Jardim (2008), verifica-se uma preferência dos alunos pelo curso de piano, enquanto uma pequena parcela encaminhava-se para os demais cursos instrumentais.

Nota-se que a oferta de ensino de música, nos padrões conservatoriais, voltado para práticas de conjunto ou de ensino instrumental destinado às orquestras – cordas, sopro, percussão – foi praticamente inexistente. As orquestras brasileiras contavam, até recentemente, com grande número, senão a maioria, de instrumentistas estrangeiros (JARDIM, 2008, p.58).

É o período da *pianolatria*²⁰, oriundo do movimento artístico de São Paulo, que perdurou por quase um século, de meados do século XIX a meados do século seguinte (JARDIM, 2008, p.58). Uma casa que se prezasse deveria ter um piano em lugar de destaque e o estudo deste instrumento era indispensável para a formação das moças prendadas, tanto quanto a culinária. O estudo de piano era porta de entrada para bons partidos conjugais (AMATO, 2004, p.28). Mário de Andrade faz uma severa crítica deste aspecto, afirmando que a predileção pelo piano inviabilizava um movimento musical mais amplo, como a criação de orquestra na cidade, ou mesmo uma educação musical integral. Opinião semelhante pode-se encontrar nos escritos de Caldeira Filho:

²⁰ Nome dado por Mário de Andrade para esse modismo do piano, em uma crônica publicada na revista *Klaxon*, no mês de maio de 1922.

O ensino gira, como se assinalou, em torno do piano. O estudo dos demais instrumentos é menos procurado, faltam professores e não representa interesse profissional, circunstância que impede a formação de orquestras nas cidades do Estado de São Paulo (CALDEIRA FILHO apud ESPERIDIÃO, 2003, p.132).

Segundo Jardim (2008, p.56-58), a maioria dos frequentadores dos Conservatórios eram mulheres em busca de status e de uma educação refinada. Essa frequência feminina, porém, ampliou as oportunidades profissionais para as mulheres.

Ainda segundo a autora, a atividade musical estava relacionada a uma elevação de status e era socialmente aceita quando executada em ambientes familiares, mas desqualificada como exercício profissional. Caracterizou-se por um ensino elitista em virtude do aprendizado individual, do longo e dispendioso período de formação, da necessidade de materiais de alto custo, como instrumentos, partituras e acessórios. Assim, era acessível apenas às classes mais abastadas, mas que tinham uma concepção preconceituosa da prática musical como profissão.

Penna (1995, p.14) também reforça o caráter elitista da formação nos Conservatórios, que tinha como objetivo entreter a alta sociedade.

Os conservatórios são escolas de acesso restrito, em sua grande maioria particulares, com função (social) básica também bastante restrita: formar tecnicamente, pelo e para o padrão da música erudita, os profissionais para um entretenimento da elite – em outras palavras, os músicos para as salas de concerto. Ou, ainda, cumprem a função de enriquecer, através da prática musical, a formação pessoal daqueles que tem, socialmente, a possibilidade de acesso a essa forma artística. O isolamento dos conservatórios parece corresponder, portanto, à sua própria elitização. (PENNA, 1995, p.14).

Segundo Amato (2007, p.42), “os conservatórios só puderam ser viabilizados em sociedades que tinham condições socioeconômicas e culturais de produzir clientela interessada e capaz de arcar com seus custos e com seus gostos”. Neste sentido o editorial da Folha de Londrina de 25/10/1960 apresenta a disposição da sociedade local em cultivar a arte musical em seu meio, pois a cidade passava por um período de prospero desenvolvimento econômico.

[...] Londrina revela-se perfeitamente apta a participar com desenvoltura do cenário artístico-cultural brasileiro, podendo vir a participar da vanguarda desses movimentos. Ambiente não falta. O povo que plantou a civilização

aqui tem sede de evolução nesse plano e, psicologicamente, estamos na fase apropriada para tais empreendimentos [...] Nesse momento, os que permanecem nas “bocas do sertão” passam a preocupar-se com novas atividades, entre as quais predominam as de cunho eminentemente social e cultural. É o que ocorre com Londrina, pois a situação que desfruta como centro geo-econômico da espetacular região norte do Paraná, ainda mais favorece o desenvolvimento desse ciclo [...] (EDITORIAL da Folha de Londrina, 1960, apud CML, [1970? c]).

Outro comentário jornalístico a este respeito, encontrado durante a pesquisa dos Conservatórios londrinenses, relaciona as atividades artísticas com o progresso da cidade. A análise foi publicada no dia 06 de outubro de 1961, em editorial do jornal Folha de Londrina.

“Cumpre citar os notáveis esforços dos institutos de música de Londrina, como decisivas parcelas no sentido da cristalização da mentalidade artística em nosso meio. O progresso de uma comunidade não pode ficar limitado apenas aos empreendimentos financeiros e econômicos. Nesse particular, Londrina também está crescendo com rapidez” (EDITORIAL da Folha de Londrina, 1961, apud CML, [1970? c]).

As instituições de ensino musical representavam, a partir de sua autorização para conferir diplomas e certificados, uma categoria sócio-educativa superior à educação oferecida por professores particulares. Os Conservatórios tinham uma representação social significativa, vinculada à concessão de diplomas reconhecidos por instâncias superiores da educação (AMATO, 2007, p.91).

Em Londrina o artigo “Conservatório e as Artes”, escrito pelo jornalista Rômulo Coralín, no dia 14 de dezembro de 1956, em tom ufanista, aponta elementos significativos para o entendimento de um dos papéis da arte musical no cenário londrinense dos anos 50.

[...] Uma cidade nova que, ontem, oferecia apenas rudimentos de conhecimento artístico e, hoje, já pode proporcionar a uma platéia seleta alguns minutos de devaneio, com alunas de um Curso de Virtuosidade, pode também disputar um posto de destaque no concerto da municipalidade brasileira, como um centro onde o interesse pela cultura intelectual e artística é uma realidade concreta e atual (CORALIN, 1956 apud CML, [1970? a]).

A expressão *platéia seleta* do artigo parece corresponder a pessoas que cultivavam o gosto pela música erudita, própria do repertório ensinado aos estudantes de Conservatório na

época. Denota-se um desejo de elevação cultural e de projeção desta elevação, enaltecendo publicamente os frequentadores dos concertos musicais oferecidos pelos Conservatórios, que passariam a pertencer a uma classe privilegiada de intelectuais admiradores da cultura artística.

Jardim (2008, p.59) aponta que os Conservatórios tornaram-se responsáveis por formar lentamente um movimento cultural de aceitação de apresentações musicais públicas na forma de recitais de alunos ou músicos convidados. Provocaram também mudanças sociais na aceitação de atividades artísticas profissionais.

Mesmo com tendência tradicional de ensino nos Conservatórios, “a história mostra que diversos compositores e músicos ultrapassaram estes limites, influenciados por outros fatores do cotidiano, que oportunizaram a eclosão da sua inteligência musical” (TOZETTO, 2005, P.35).

Tendência da Escola Nova:

Tendo surgido na década de 1930, em movimento contrário à escola tradicional, toma como princípio a existência mutável do homem, seu caráter de inacabamento. Segundo Fernandes (2000), a educação passa a centrar-se no estudante, na vida, na atividade. Influenciados pelo pensador americano John Dewey, os líderes do movimento apontavam para a importância da arte na educação, para o desenvolvimento da imaginação, da intuição e da inteligência da criança. Para Dewey a aprendizagem só se realiza através da prática, por associação ao que é integrado à vida, e a educação deve ser uma experiência contínua. Anísio Teixeira, entre outros, divulga no Brasil esta metodologia pedagógica que tem como foco a ação, o aprender fazendo, contrapondo-se ao ensino impositivo, onde os interesses e iniciativas da criança não são considerados.

Estas idéias escolanovista influenciaram músicos e pedagogos, como Edgar Willems (1890-1978) na Bélgica; Jacques Dalcroze (1865-1950) na França; Carl Orff (1895-1982) na Alemanha; Maurice Martnot (1898-1980) na França; Zóltan Kodály (1882-1967) na Hungria; Violeta Gainza (1930) na Argentina. Eles desenvolveram propostas inovadoras para o ensino da música, como alternativa para a escolarização de crianças oriundas de classes sociais desfavorecidas, e recomendaram a aprendizagem por meio da livre expressão infantil.

De acordo com Paz (2000), tais propostas se fazem presentes no trabalho do educador musical brasileiro Sá Pereira, que desenvolveu um método de Iniciação Musical

baseado nas propostas de Dalcroze e Willems, instituindo o curso na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro.

O ensino antigo desconhecia a criança. Preocupado unicamente com o programa, a matéria a ser ensinada, tinha assim uma orientação intelectualista e informativa. Não passava pelo espírito do professor que só se aprende verdadeiramente através da própria experiência, e que a função primordial do mestre deve consistir em despertar a curiosidade e o interesse e a vontade de aprender do aluno e em canalizar e dar direção acertada à atividade que tinha logrado despertar (SÁ PEREIRA apud PAZ, 2000, p.44).

Liddy Chiafarelli Mignone, educadora também pioneira da Iniciação Musical no Rio de Janeiro, introduziu esse Curso em 1937 no Conservatório Brasileiro de Música, junto com Sá Pereira. No ano seguinte os dois passaram a trabalhar de forma independente, mas com as mesmas primícias pedagógicas originais. Mignone criou em 1948 o curso de especialização em Iniciação Musical, formando os primeiros professores que iriam atuar nas escolas particulares e do governo. Sua proposta valorizava a realidade do aluno, respeitando sua bagagem psicológica e emocional. Tinha interesse pelos métodos de Educação Musical de Dalcroze, Orff e Willems, permitindo questionamentos sobre o seu trabalho, que eram comuns naquela época (PAZ, 2000, p.62).

Baseada nesses princípios é criada, no Rio de Janeiro a Escolinha de Arte do Brasil, que resultou durante os dez anos seguintes, na criação de 20 escolinhas espalhadas pelo país²¹.

Dentre seus princípios fundamentais estavam a crença no potencial de criatividade existente em todo ser humano, o respeito à liberdade de expressão do educando e a consciência de que a prática da atividade artística é fator relevante para o desenvolvimento equilibrado da personalidade do educando, contribuindo também para uma inter-relação harmoniosa entre as pessoas e os grupos humanos (LOUREIRO, 2003, p.65).

O pensamento da Escola Nova, em que a atividade do aluno passou a ser o centro do processo de ensino-aprendizagem, foi uma nova concepção de arte-educação. A arte deixou de lado seu rigor técnico e científico para se tornar veículo de expressão humana, abandonando também sua prática elitista para entrar no interior das escolas no país.

²¹ As Escolinhas de Arte foram pólos de idéias que teriam influenciado a Lei 5692/71, anos depois, no que diz respeito à obrigatoriedade da Educação Artística no currículo escolar (PENNA, 1995).

Nesse processo de diluição de barreiras, na busca de novas saídas para o ensino das artes, a arte-educação aproxima-se da escola pública e a música, propriamente dita, aproxima-se da dança e do teatro, misturando, inevitavelmente, as linguagens artísticas (LOUREIRO, 2003, p.68).

Os profissionais que postulavam essa tendência escolanovista partiam do princípio de que o aluno já trazia uma determinada leitura da realidade, e dominava certas técnicas para sua expressão. Na prática, isto deveria ser o ponto de partida para a aquisição do conhecimento sistematizado, o que não ocorreu, ficando a aprendizagem superficial. A aula de música tornou-se um simples espaço para a expressão de sentimentos, sensações e idéias, sem um aprofundamento posterior do conhecimento musical. Desta forma, a proposta não alcançou os objetivos pretendidos, pela ausência de embasamento necessário para o seu entendimento, e as escolas continuaram a desenvolver um ensino tradicional, reprodutivo (TOZETTO, 2005, p.36). Além disso, o modelo de Conservatório, que já estava bem estabelecido e arraigado no país, tendo como matriz o Conservatório de Paris, atravessou quase um século sem nenhuma alteração na sua estrutura (MARTINS, 1992).

Em meados do século XX, outras experiências de ensino de música foram difundidas nacionalmente, como na criação do curso de Canto Orfeônico. Essa proposta, instituída nas escolas de ensino regular, percorreu um caminho paralelo e independente do aprendizado musical em Conservatórios, embora tenha despertado o interesse pela aprendizagem musical especializada nos estudantes de forma geral.

1.4 CANTO ORFEÔNICO²²

As iniciativas do consagrado compositor e educador brasileiro Heitor Villa-Lobos (1887 – 1959), conhecido internacionalmente, interferiram diretamente na valorização da música em todas as camadas sociais. Villa-Lobos instituiu o curso de Canto Orfeônico, em que os alunos das escolas regulares cantavam e as escolas se uniam para participar de atividades coletivas de canto coral, cada uma com seu grupo estudantil. Essa atividade nas

²² Canto Orfeônico: coro escolar/agremiação, sociedade ou escola dedicada ao canto coral, sem acompanhamento instrumental (PARANÁ, 2006).

escolas despertou o gosto pela aprendizagem musical, atraindo muitos alunos para o estudo específico nos Conservatórios. Foram criados também Conservatórios de Canto Orfeônico, especialmente para formar professores nessa área.

O legado cultural inédito deixado por Getúlio Vargas (então Presidente da República) foi, principalmente, a disseminação da ideologia do patrimônio voltado para a identidade brasileira. Na Constituição vigente durante o regime do Estado Novo (1937 a 1945), o Estado buscou ativar a vida cultural defendendo os monumentos naturais, artísticos e históricos. Previa-se na Constituição o desenvolvimento das ciências, das artes, das letras e da cultura em geral, além da fundação de instituições artísticas, científicas e de ensino (DÓRIA, 2008). Em 1934, Gustavo Capanema foi nomeado Ministro da Educação e Saúde, depois de Francisco Campos (o primeiro deste Ministério, criado em 1930) e reuniu consigo intelectuais como Carlos Drummond de Andrade, Villa-Lobos, Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Cândido Portinari, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, dentre outros, que contribuíram para a organização e modernização cultural do país.

Na música, Villa-Lobos pesquisou o folclore popular nacional e transformou suas melodias em uma linguagem musical moderna, difundindo a música brasileira com arranjos elaborados para corais e grupos instrumentais. No período getulista ele encontrou as condições políticas favoráveis para um trabalho de educação musical das massas por meio do canto coral, fazendo “o Brasil cantar”, segundo Fonterrada (2003, p. 197). Anteriormente, porém, já teriam surgido no Brasil várias propostas de educação musical a partir do canto coral, como relata Esperidião (2003).

Em São Paulo, antes de Villa-Lobos, diversas iniciativas esboçaram o movimento de Canto orfeônico, tais como: a instituição de Orfeão Infantil, em 1925, para todos os alunos que frequentavam os 3º e 4º anos dos Grupos Escolares, orientados pela Chefia de Música e Canto Coral, tendo à frente os professores: Fabiano Lozano, Vicente Aricó Jr. E José Benedito de Camargo, que se sucederam até sua extinção em 1969 (GIOS, 1989, v.1, p.93); o Coral das Normalistas da Escola Normal de São Paulo (Instituto Caetano de Campos), regido pelo maestro João Gomes Júnior; o Coral das Normalistas na cidade de Piracicaba, regido por Fabiano Lozano; e ainda, João Baptista Julião, com a criação do Orfeão dos Presidiários na Penitenciária Modelo de SP. (2003, p.193).

A autora afirma que Villa-Lobos iniciou seu projeto educacional de canto coral para as escolas em São Paulo, estendendo-o mais tarde para todo o país. Preocupado com a fraca “consciência musical brasileira”, organizou caravanas artísticas por mais de sessenta cidades

do interior de São Paulo. Eram realizadas conferências e concertos com orquestras, corais, piano, violão e violino, para divulgar a música nacional. Villa-Lobos tornou-se um dos mais importantes nomes da educação musical no Brasil, ao procurar instituir o Canto Orfeônico em todas as escolas públicas do país.

Nos escritos que deixou, nota-se que Villa-Lobos achava importante o trabalho dos Conservatórios, porém, seu trabalho foi focado em preparar os estudantes para apreciar a música, desenvolver o gosto e o ouvido musical. Segundo Tozetto (2005, p.64), ele “promoveu a educação musical do povo brasileiro a fim de combater a crise de desinteresse pela arte e a falta de estímulo aos artistas, que ainda mais se avolumara aos seus olhos pela comparação com o ambiente europeu em que vivera nos últimos anos”.

Os Conservatórios educam artistas ou fabricam músicos técnicos-literatos ou amadores, que todos os anos egressam de seus cursos para enfrentarem o terrível problema da subsistência, porque o público da atualidade, desviado, na sua maioria, das manifestações artísticas e, principalmente, no que se refere à música, não têm interesse em ouvi-las [...]. É indispensável orientar e adaptar, nesse sentido, a juventude dos nossos dias, e começarmos este trabalho (de educar musicalmente) muito cedo com as gerações mais novas, sobretudo as crianças de cinco a quatorze anos. Seu fim não é a de criar artistas nem teóricos da música senão cultivar o gosto pela mesma e ensinar a ouvir [...] (VILLA-LOBOS apud PAZ, 2000, p.14).

O compositor privilegiava um repertório apoiado no folclore e em músicas de exaltação, fazendo com que, através do canto coral, houvesse a congregação de milhares de pessoas e, por meio dos ritmos, fossem transmitidas vibração e energia. Este fato não passou despercebido pelo presidente ditador Getúlio Vargas, para quem era importante a promoção dos grandes eventos corais, que valorizavam o folclore, exaltavam a Pátria e a figura do presidente.

As concentrações orfeônicas eram confundidas com atos políticos aproveitados por Getúlio Vargas que, vendo nestas concentrações um forte apelo popular, começou a nelas comparecer e a falar com o povo. Mas o objetivo de Villa-Lobos era educativo, pois tinha a opinião de que com isso chamaria a atenção ao ensino nas escolas. (JORNAL PERSPECTIVA UNIVERSITÁRIA, 1980, apud TOZETTO, 2005, p.65).

Vargas instituiu, então, por Decreto, a obrigatoriedade do ensino de música, com a proposta pedagógica elaborada por Villa-Lobos, em todas as séries da educação básica. Villa-

Lobos havia se inspirado no Método Kodály, que conheceu em uma de suas viagens à Europa²³. Esse método utilizava material folclórico e popular da própria terra e dava ênfase ao ensino da música por meio do canto coral, democratizando o acesso a essa arte.

Segundo Fonterrada (2003, p.197), “o nacionalismo era um fenômeno das nações marginais que reafirmavam sua identidade e buscavam reconhecimento. Não é difícil compreender por que a proposta encontrava terreno fértil no pensamento de Villa-Lobos”. O folclore nacional passava a ganhar expressão, pois arrancava a alma brasileira nas formas de arte. Villa-Lobos valorizou os grandes agrupamentos corais, dando ênfase ao incentivo à experiência musical, ao folclore nacional, à disciplina social, ao civismo e à expansão de sua proposta a todas as escolas públicas. Para o sustento desta atividade, todo professor de música deveria freqüentar os cursos de Canto Orfeônico, implantados primeiramente no Rio de Janeiro, São Paulo e depois em outros centros.

O governo criou a Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA)²⁴ em 1932, tendo como diretor Villa-Lobos, que se dedicou a pesquisas sobre a educação cívico-musical, preparando textos, aulas e métodos para serem aplicados às crianças brasileiras. A SEMA do Distrito Federal (Rio de Janeiro) serviu de base para a implantação do Canto Orfeônico nacionalmente. Seu projeto era levar o Canto Orfeônico às escolas primárias, ao ensino secundário e às escolas normais, prevendo a formação de professores especializados nessa disciplina. Previa criar um orfeão (coro) para cada escola, organizar bibliotecas e discotecas especializadas, e promover espetáculos orfeônicos com a participação de milhares de crianças e jovens. A SEMA, com ação centralizadora, tendo como prioridade a disciplina e o civismo, passou a controlar todo o fazer musical da escola pública, criando, em diversos estados, órgãos filiados para a implantação e divulgação do projeto.

Devido à expansão do projeto de Villa-Lobos e à necessidade de formação de professores para atender às atividades musicais nas escolas, Vargas instituiu em 1942 o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, no Rio de Janeiro. Quatro anos depois foi organizada a Lei Orgânica de Canto Orfeônico a partir do Decreto-lei nº. 9.494, de 22 de julho de 1946, que deveria ser seguido por todos os Conservatórios de Canto Orfeônico autorizados. Essa Lei teve por finalidades a formação de professores desta especialidade, a

²³ Para Chevais (1937), Villa-Lobos copiou o modelo de Wilhem, fundador dos orfeões nas escolas francesas com método para ensino do canto adotado nos principais países da Europa (apud MARTINS, 1992, p.9).

²⁴ Recebeu primeiramente o nome de Serviço de Música e Canto Orfeônico, passando a ser denominado SEMA em 1933. Alguns anos depois passa a ser SEMA do Departamento de Educação Complementar do Distrito Federal.

aquisição de cultura musical de canto orfeônico e o incentivo à mentalidade cívico-musical dos educadores.

Previa-se na Lei Orgânica de Canto Orfeônico um curso de preparação para quem não tivesse concluído o segundo ciclo em Conservatório de música, na Escola Nacional de Música, ou em Estabelecimentos *Equiparados* ou *Reconhecidos*²⁵. Depois o aspirante poderia, passando no exame de ingresso e tendo dezesseis anos completos, cursar a especialização em Canto Orfeônico, que compreendia quatro períodos: dois períodos letivos, num total de nove meses, e dois períodos de férias, num total de três meses.

As disciplinas ministradas no curso de especialização para professor eram:

- Didática do Canto Orfeônico: Fisiologia da Voz, Polifonia coral, Prosódia Musical, Organologia e Organografia.
- Prática do Canto Orfeônico: Teoria do Canto Orfeônico, Prática de Regência, Coordenação Orfeônica Escolar.
- Formação Musical: Didática de Ritmo, Didática de Som, Didática da Teoria Musical, Técnica Vocal.
- Estética Musical: História da Educação Musical, Apreciação Musical, Etnografia Musical e Pesquisas, Folclórica.
- Cultura Pedagógica: Biologia Educacional, Psicologia Educacional, Filosofia da Educação, Terapêutica pela Música, Educação Esportiva.

Consta também na lei que qualquer estabelecimento de Ensino de Música reconhecido poderia realizar cursos de Formação de Professor de Canto Orfeônico, mas a escola deveria oferecer um Conservatório de Canto Orfeônico anexado ao estabelecimento original. O professor formado poderia dar aulas de Canto Orfeônico no pré-primário, primário e grau secundário (que corresponderiam hoje à pré-escola e aos ensinos fundamental e médio).

Houve nesta época a criação e o reconhecimento federal de várias escolas, em diferentes localidades, especializadas na formação do professor de Canto Orfeônico, como o Conservatório Paulista de Canto Orfeônico, anexo ao Instituto Musical de São Paulo (1947); o Conservatório Baiano de Canto Orfeônico (1950); o Conservatório Orfeônico Maestro Julião, de Campinas (1950); e o Conservatório Estadual de Canto Orfeônico de São Paulo (1951) (BRASIL, 2008).

²⁵ Esses modelos de Conservatórios eram todos reconhecidos pelo governo federal, com Curso Superior de Música. Estes tipos de Conservatórios serão explicitados neste capítulo no item DIPLOMAS DE CURSO SUPERIOR.

No Paraná houve a criação, em 1956, do Conservatório Estadual de Canto Orfeônico, anexado à Academia de Música do Paraná em Curitiba, primeiro que ofereceu esta formação aos professores de música das escolas regulares, segundo Roderjan (1969). Depois de uma década, transformou-se na Faculdade de Educação Musical do Paraná.

Villa-Lobos assinalou a importância do canto coletivo para despertar a socialização e a disciplina, sem imposição autoritária, mas de forma espontânea. Apesar disso, a pesquisadora Jusamara Souza (1992) afirmou que essa valorização da vivência musical coletiva deu à música somente um significado emocional, desprezando o fator educativo no processo de vivência musical. Segundo a autora, o conhecimento musical cedeu espaço para a percepção da música como fator de comunicação, com objetivos sócio-políticos.

A implantação desse modelo nacional de educação musical encontrou vários obstáculos, como as gigantescas dimensões do país, o que dificultava a formação dos professores. A formação começa a se tornar precária, com cursos de férias ou emergenciais, para atender à demanda. “Houve então um relaxamento nas exigências para admissão, e nos critérios de avaliação da capacidade [...] Era o início de um paulatino e arrastado emurchecimento” (SENISE apud FONTEERRADA, 1993, p.76).

Neste período, pedagogos musicais, como Sá Pereira, H.G. Fagundes e outros, defendiam uma educação para a música, vendo-a como portadora de objetivos próprios e não como um meio para alcançar objetivos extra musicais. Criticavam o Canto Orfeônico instituído nas escolas como um meio muito limitado de se ensinar música, pois se resumia ao conteúdo das canções folclóricas e dos hinos patrióticos. Além disso, apontavam para a importância de oferecer conceitos musicais específicos nas aulas, como, por exemplo, a educação auditiva, preparando os alunos para a educação musical nas escolas de música especializadas. “A educação musical seria destinada especialmente à educação coletiva musical do povo, enquanto que a instrução musical seria ministrada nos institutos e conservatórios” (PELAFSKY, 1934 apud SOUZA, 1992, p.18).

Observa-se que era notória a importância dos conservatórios para oferecer uma prática musical de qualidade, cujo nível de aprendizagem não poderia ser reproduzido nos ambientes escolares. Os professores de Canto orfeônico ensinavam música para classes do ensino regular com até quarenta alunos e, muitas vezes, aconselhavam aqueles que demonstravam facilidade na área, e tinham condições financeiras, a frequentar Conservatórios Musicais, onde se oferecia um estudo especializado.

Neste período há uma tentativa de organizar a educação musical brasileira sob bases mais científicas, tendendo à utilização de métodos estrangeiros baseados na Psicologia

Aplicada e na Escola Nova. No entanto, a freqüente falta de traduções dos escritos músico-pedagógico originais fez com que tais metodologias fossem pouco conhecidas e aprofundadas. Rosa Fucks (1991, apud ESPERIDIÃO, 2003) aponta haver nos anos 30 duas vertentes do ensino de música nas escolas: o Canto Orfeônico e a Iniciação musical com Liddy Chiaffarelli. Ambas tinham como linhas de ação pedagógica a formação do professor de música, porém o Canto Orfeônico foi utilizado como instrumento ideológico no contexto político que se inseriu, num projeto de constituição de uma consciência nacional almejado por Vargas. Estas foram as bases, segundo a autora, para determinar suas diretrizes pedagógicas, a construção de seus currículos, sua abordagem metodológica, bem como os conteúdos e o repertório musical adotados. Jusamara Souza (1992) corrobora com Fucks (1991) nesta perspectiva de uso do Canto Orfeônico como veículo para desenvolver uma disciplina cívico-pedagógica, que gerava dividendos políticos a um Estado populista.

Segundo Kater (1992), nos anos 40, em São Paulo e Rio de Janeiro, iniciou-se um movimento pioneiro de renovação musical denominado “Música Viva no Brasil”, liderado por H.J. Koellreutter. Esse movimento privilegiou a criação musical e a formação de compositores contemporâneos, além de buscar a “conjugação de novas possibilidades estéticas e de função da arte e do artista com uma realidade nova, intensa e continuamente transformada” (p.26). Apesar de encontrar barreiras entre os compositores brasileiros, especialmente entre os que defendiam a presença da música caracteristicamente brasileira, esse movimento, que trouxe a vanguarda europeia ao Brasil, permaneceu formando discípulos.

Apesar dessas tentativas de inovação na educação musical nacional, Fonterrada (1993) avalia que a formação nos Conservatórios continuava tão conservadora quanto à do Canto Orfeônico, porém, sob diferentes perspectivas.

Evidencia-se então, a seguinte situação: se, de um lado, os compositores situavam-se em campos opostos, defendendo alguns, as práticas de vanguarda, e outros a valores das raízes nacionais, do outro lado, o ensino público oficial e as escolas de música e conservatórios propugnavam a mesma postura conservadora, o primeiro, pela prática de cantos folclóricos brasileiros e hinos cívicos de cunho nacionalista, e os segundos, através de sua inserção em padrões tradicionais, ligados à produção musical dos séculos XVIII e XIX (FONTERRADA, 1993, p.76).

Com a saída de Villa-Lobos da direção da SEMA, em 1944, houve uma diminuição da prática do canto e da educação musical nas escolas, associada à má formação dos

professores de música para a atividade do canto orfeônico e às lembranças de um regime autoritário em desuso na redemocratização vigente na época, a partir de 45.

Apesar do fim da SEMA e de tentativas de introduzir outras formas de educação musical nas escolas, entretanto, o Canto Orfeônico continuou como modelo das práticas artísticas escolares até o início da década de 1970. Nos Conservatórios dava-se essa disciplina, procurando ampliar a visão dos alunos quanto a esta prática.

O carisma do compositor, aliado ao “espírito” cívico-patriótico da época estabeleceu durante mais de uma década um modelo musical para as escolas do país. Esse modelo trouxe profundas repercussões que se prolongaram por quase meio século (MARTINS, 1992, p.11).

Para se entender a formação do docente de Canto Orfeônico é necessário, primeiramente, conhecer os diferentes modelos das instituições oficiais de música. Os Conservatórios que ofereciam cursos profissionalizantes de música de nível médio eram considerados Conservatórios *Oficializados*. A autorização e a fiscalização desses estabelecimentos ficavam a cargo de um órgão determinado pelo Governo de seu Estado. Os Conservatórios *Reconhecidos e Equiparados* ministravam cursos de música de nível superior, com autorização e reconhecimento federal. Os Conservatórios Oficializados não eram autorizados a formar professores de Canto Orfeônico, de acordo com o art. 14 do Decreto-Lei nº. 9.494, de 22 de julho de 1946, que estabelece a Lei Orgânica dos Conservatórios de Canto Orfeônico.

Somente os diplomas e certificados expedidos pelos Conservatórios Oficiais, *Reconhecidos e Equiparados* [grifo dado pela pesquisadora] darão aos respectivos possuidores o direito de exercer o magistério do Canto Orfeônico e, ainda assim, quando devidamente registrados no competente órgão do Ministério da Educação e Saúde. (BRASIL, 1946).

Constata-se, porém, em documentos dos Conservatórios londrinenses, que músicos formados em Conservatórios Musicais *Oficializados* pelo Estado do Paraná eram contratados para ministrar a disciplina de Canto Orfeônico nas escolas regulares. O artigo citado acima previa a contratação destes profissionais somente através do diploma em Conservatórios específicos de Canto Orfeônico. Infere-se que talvez essa norma fosse difícil de ser cumprida, pelo reduzido número desses Conservatórios no Estado, em oposição à alta demanda destes

profissionais. Basta lembrar que era obrigatório ter música nos currículos de todas as escolas regulares, primárias e secundárias, e o Canto Orfeônico era um modelo adequado para a época. Segundo o depoimento de Frigeri (2008), “a música era disciplina obrigatória no ensino primário e nas escolas de ensino médio (ginásio e colegial), ou seja, hoje, o ensino fundamental – 1º e 2º Graus. No ensino médio havia provas e notas para os alunos, sendo admissível, ficar reprovado em música”.

No livro da secretaria do Colégio Mãe de Deus, de Londrina, consta que a professora Terezinha de Almeida Pena, graduada pelo Conservatório Musical de Londrina, deu aulas de Canto Orfeônico nos Ginásios das cidades de Cambé, Ipirorã e Londrina. A Irmã Maria Claudete Beticelli, com o diploma de Normalista, também lecionou música e Canto Orfeônico na Escola Normal Secundária Mãe de Deus, onde se formou, e organizou um coral com as alunas do Colégio do curso Normal, Ginásial e Primário, apresentando em várias ocasiões. A professora do Conservatório Musical Mãe de Deus Carmelina Palma, formada no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, deu essa disciplina na Escola Normal Euclides da Cunha, de Londrina.

Neste período houve, por muito tempo, uma valorização musical inserida nas escolas regulares, que acabavam por incentivar o estudo de música em estabelecimentos especializados e a formação de corais. Cada estabelecimento de ensino era estimulado a ter o seu grupo de cantores.



Imagem 1 - Coral do Colégio Mãe de Deus nos anos 60 (Acervo de Frigeri)



Imagem 2 - Coral do CML em 1961 (Acervo de Pena)

Parcela significativa da educação musical no Brasil continuou sendo realizada nos Conservatórios, responsáveis, inclusive, pelos processos de titulação e certificação dos profissionais, como será apresentado a seguir. A decadência do Canto Orfeônico gerou um arrefecimento da educação musical estudantil, mesmo que muitas vezes, através de uma prática coral rudimentar, colaborando para o declínio desta aprendizagem com a instituição do modelo de Educação Artística implantado na década de 70.

1.5 DIPLOMAS DE CURSO SUPERIOR

O funcionamento dos estabelecimentos de ensino superior no Brasil foi regulamentado pelo Decreto-Lei nº. 421, de 11 de maio de 1938 (BRASIL, 1938). Já o primeiro artigo ressalta que “o ensino superior é livre, sendo lícito aos poderes públicos locais, às pessoas jurídicas de direito privado fundar e manter estabelecimentos destinados a ministrá-lo, uma vez que se observem os preceitos fixados na presente lei”. Cumpridas as exigências da lei, podia-se requerer o reconhecimento federal das escolas de música, que passariam a oferecer diplomas de curso superior com reconhecimento federal. O artigo dois diz que, “para que um curso superior se organize e entre a funcionar no país, será necessária autorização prévia do Governo Federal.” O pedido de autorização deveria ser dirigido ao

Ministro da Educação e Saúde, que solicitava a apreciação do Conselho Nacional de Educação. Com os relatórios em mãos, submetia seu parecer ao Presidente da República que, pessoalmente, emitia um decreto de reconhecimento federal para cada estabelecimento aprovadamente reconhecido.

De acordo com o livro da Secretaria do Colégio Mãe de Deus (1959 a 1964), para o processo de reconhecimento de uma instituição, eram verificadas: sua capacidade financeira de manutenção do curso, suas instalações, seu aparelho administrativo e sua proposta de organização didática, que deveria obedecer às exigências mínimas fixadas na lei federal. Eram analisadas também a capacidade moral e técnica do corpo docente, o limite de matrícula para cada série do curso, as condições culturais da cidade e se a criação do curso representava uma real necessidade local. Mediante a apresentação destes documentos, era dada a autorização para o funcionamento do curso superior, e, no segundo ano de funcionamento da graduação, o estabelecimento deveria requerer ao Ministro da Educação e Saúde o respectivo reconhecimento. Então era organizada uma comissão especial de três membros para minuciosa verificação sobre a organização e o funcionamento do estabelecimento em questão.

O artigo nº.17 do Decreto-Lei nº. 421 diz: “nos estabelecimentos de ensino superior, em que, na data da publicação desta lei, estiver funcionando curso não reconhecido ou simplesmente em inspeção preliminar, deverão requerer o reconhecimento até 31 de dezembro de 1938 [...]”. Isso significa que, anteriormente a esta data, já havia escolas, podendo ser incluídas as de música, que emitiam diplomas de curso superior, mas que ainda não eram ainda legalizados pelo Governo Federal. O artigo seguinte (nº. 18) determina que onde não havia reconhecimento federal, não se podia expedir aos alunos diplomas ou certificados de curso superior. Porém, se o curso fosse reconhecido, a instituição poderia emitir diplomas aos alunos formados anteriormente. Já o artigo nº.19 proíbe a adoção do qualificativo “superior” se o estabelecimento não funcionar com curso reconhecido pelo Governo Federal.

Em 1946 aprovou-se o regimento da Diretoria do Ensino Superior (subordinada ao Ministro de Educação e Saúde pelo Decreto nº. 20.302, de 02 de janeiro de 1946), que tinha a finalidade de orientar e fiscalizar a aplicação das leis do ensino superior. Essa Diretoria passou a inspecionar os estabelecimentos que requeressem as prerrogativas da autorização para o funcionamento ou reconhecimento do curso superior, enviando seus relatórios ao Conselho Nacional de Educação. Seu parecer era encaminhado ao Ministro que, depois de analisá-lo, se responsabilizava em levá-lo ao Presidente.

Diante desta lei, várias Escolas de Música solicitaram o reconhecimento federal, como o Instituto Musical Santa Marcelina, de São Paulo (1938); o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (1939); a Escola Nova de Música da Bahia (1942); o Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro (1944); a Academia de Música Lourenzo Fernandez, do Rio de Janeiro (1953); a Academia Paulista de Música (1957); o Conservatório Goiano de Música (1959); e a Escola Municipal de Belas Artes de Caxias do Sul (1959), dentre outras (BRASIL, 2008). No Paraná teve grande importância o reconhecimento federal da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1952), que passou a oferecer o primeiro Curso Superior de Música no Estado, segundo Roderjan (1969).

Os Conservatórios que ofereciam curso superior podiam ser *Federais*, isto é, mantidos pela União, *Equiparados*, os que eram mantidos pelos Estados, mas ligados à União, ou *Reconhecidos*, que eram mantidos pelos Municípios ou por particulares de personalidade jurídica, mas que tinham a autorização para o funcionamento dada pelo Governo Federal – de acordo com o Decreto-lei nº.9.494, de 22 de julho de 1946 (BRASIL, 1946 a).

A intenção do Decreto-Lei nº. 421 era normatizar, organizar e controlar a qualidade do ensino superior no país, o que incluía também os cursos de Música. Estes cursos deveriam basear-se nos moldes do Instituto (depois Escola) Nacional de Música do Rio de Janeiro²⁶. Apesar de estas normas serem válidas para todo o território nacional, deparou-se com uma realidade diferente ao estudar os Conservatórios Musicais londrinenses. Havia uma instituição que emitia diplomas de curso superior, mesmo sem reconhecimento federal, uma vez que seus alunos cumpriam o programa, e o número de anos de estudo equiparado aos exigidos nos Conservatórios com reconhecimento federal.

Quanto aos tipos de Conservatórios de Música oficializados pelo Estado ou reconhecidos pelo Governo Federal, a Diretora da Faculdade de Música Mãe de Deus, Ir. Maria Wilfried, descreve em uma entrevista de 11 de novembro de 1965 (transcrita nas Crônicas da Faculdade de Música Mãe de Deus):

Há dois tipos de Conservatório de Música em nosso país: os estaduais e os de reconhecimento federal. Os Conservatórios que estão registrados na Secretaria de Educação do próprio Estado são de nível médio. Recebem inspeção estadual e conferem o certificado de Instrumentista, aos alunos concluintes do Curso Médio. Os outros que podem, após o reconhecimento federal, aprovado no Conselho Superior do Ministério da Educação, e

²⁶ Esta afirmação foi deduzida a partir do histórico do Instituto Musical Santa Marcelina (ESPERIDIÃO, 2003, p. 156).

assinado pelo Presidente da República, usar o nome de Faculdade de Música. São de nível universitário, formam alunos do Curso Superior, que possuem os direitos de qualquer outro acadêmico (CRÔNICAS, [1966?]).

Na época em que foi realizada esta entrevista, a Lei de Diretrizes e Bases de 1961²⁷ já havia sido amplamente difundida por todo país, por tratar da legalização do ensino nacional em todos os níveis. No período que a antecedeu, havia leis nacionais especialmente para os Cursos Superiores, que provavelmente não foram difundidas com igual amplitude, como, por exemplo, a Lei nº. 421/38, citada anteriormente. Não se sabe se o Estado do Paraná apresentava alguma regulamentação especial para os cursos superiores de música ofertados por Conservatórios Estaduais, pois não se encontrou qualquer citação referente à questão nos documentos dos órgãos oficiais responsáveis pela inspeção dos Conservatórios na época. A realidade é que a Secretaria de Educação e Cultura do Estado, sob os auspícios da Inspetora de Ensino local, registrava diplomas de curso superior em música oferecido por Conservatórios Oficializados, mas não Reconhecido pela União (Anexo 2).

O Conservatório Musical de Londrina, até finais da década de 1950, oferecia cursos de nível superior, seguindo a programação da época do Instituto (depois Escola) Nacional de Música do Rio de Janeiro, modelo para todo o país. Exigia-se, por exemplo, anteriormente à lei 4.024 de 1961, sete anos de curso médio para piano, dois anos de superior, mais dois anos de virtuosidade (como se fosse uma especialização para ser concertista), caso o aluno quisesse se especializar como concertista musical. O depoimento abaixo aborda essa questão

O Conservatório existia sob fiscalização estadual. Havia necessidade de uma escola oficializada para se diplomarem. Fazia-se o exame. Passava-se, ou não. Havia aqueles que tinham de estudar mais para vencer o programa estabelecido. E continuavam matriculados, estudando e participando de concertos até o momento de sua formatura. O nível em que eles se formaram em 1955 era considerado superior. Inclusive a expressão *Curso Superior* constava do diploma (depoimento de FRIGERI, 2008).

O público que freqüentava este Conservatório o reconhecia como provedor de um ensino de qualidade, o que é confirmado pelos freqüentes comentários e artigos dos jornais da época encontrados nos Álbuns de Recortes do Conservatório Musical de Londrina.

²⁷ Esta LDB de 1961 será detalhada, no plano das Instituições de Ensino Musical, no item AS BASES EDUCACIONAIS DE 1961.

1.6 CERTIFICADOS DE NÍVEL MÉDIO

A partir de 1938, quando o Governo Federal regulamenta as escolas de nível superior, no Estado de São Paulo também passa a haver maior rigor na fiscalização dos estabelecimentos particulares de ensino musical de nível médio. Os estudos de Esperidião (2003, p.187) mostram que os Conservatórios paulistas passaram a poder funcionar somente mediante a autorização e o reconhecimento oficial do Conselho de Orientação Artística - COA. Foi elaborado um modelo de ensino para os Conservatórios, denominado “Plano Padrão”. Os cursos de música foram divididos em três categorias: curso primário, curso geral e curso de especialização. Em poucos anos já haviam recebido a oficialização estadual Conservatórios de diferentes cidades, como Campinas, São Paulo, Santos, Rio Preto, Bauru, Lorena, Marília, Araraquara, Taubaté, Jundiaí e Barretos. Houve uma grande expansão do ensino musical em todo o Estado de São Paulo nesta época. Posteriormente o COA transformou-se no Serviço de Fiscalização Artística de São Paulo (SFA), passando a exercer a função de registrar professores, inspetores e fiscais dos estabelecimentos de ensino de música autorizados pelo Estado. Segundo Esperidião, o SFA foi primordial para controlar e manter a qualidade de ensino musical no estado de São Paulo.

O papel dos fiscais era de suma importância, pois, sendo desempenhado por profissionais que também eram músicos, orientavam tanto os procedimentos burocráticos, como as atividades artísticas e pedagógicas desenvolvidas pela escola (ESPERIDIÃO, 2003, p.190).

A certificação estadual de músicos paranaenses de nível médio foi dada a partir do final da década de 1940. Pela lei nº. 614, de 13 de maio de 1947, criou-se a Secretaria de Educação e Cultura do Estado, mas a organização e as atribuições desse órgão foram publicadas em Diário Oficial somente após mais de um ano, em 23 de dezembro de 1948, de acordo com o Diário Oficial do Estado do Paraná, n. 247 (PARANÁ, 1948)²⁸.

À Secretaria coube a função de fiscalizar todo o sistema escolar particular que estivesse subordinado à legislação estadual. Determinou-se que o Departamento de Cultura tivesse como um de seus órgãos o “Serviço de Música”, independentemente das outras artes. Também foi criado o Conselho de Educação e Cultura, que tinha, entre suas atribuições, a

²⁸ Disponível no Arquivo Público do Paraná, em Curitiba.

incumbência de incentivar iniciativas em prol da Cultura e estimular atividades particulares que pretendiam colaborar com os poderes estaduais em qualquer domínio da educação. O conselho deveria zelar pelo integral cumprimento da legislação de ensino, representando os poderes competentes, por intermédio do Secretário de Educação e Cultura, nos casos de não observância das leis e regulamentos estaduais. Tinha ainda a função de fornecer pareceres sobre a concessão de auxílios financeiros a entidades culturais privadas e sobre a concessão ou cassação de licença ou mandato para o ensino particular.

Os Conservatórios *Oficializados* eram considerados escolas particulares de música de nível médio, subordinadas à legislação estadual e fiscalizados pelo Conselho de Educação e Cultura, que autorizava ou não seu funcionamento. Em Londrina havia a Inspeção Regional de Ensino (órgão subordinado à Secretaria de Educação e Cultura do Estado), que tinha a função de representar o Conselho de Educação e Cultura do Estado na autorização, no reconhecimento, no apoio e na inspeção das escolas de ensino técnico musical (nível médio) de Londrina e região, além de acompanhar a formação dos alunos.

Exigiam-se para se obter a oficialização do Estado, os documentos de identificação da escola, uma sede fixa e a assinatura de, pelo menos, um Diretor responsável, que deveria ser um profissional formado (em música ou em qualquer outra área que, na época, o habilitasse a ser professor, como o curso Normal) e registrado na Secretaria de Educação e Cultura do Paraná²⁹. Era também necessário ter pelo menos dois professores atuantes na escola formados em música e oferecer cursos de, no mínimo, dois instrumentos.

Para registrar o Conservatório exigia-se ter, pelo menos, dois instrumentos com dois professores formados, é a única coisa que se exigia fora a documentação que precisava, mas quanto à música eram os dois professores de instrumento (depoimento de PENA, 2008).

Para se abrir um Conservatório era necessário haver dois professores formados, de dois instrumentos. O que tinha mais na época era professor de piano e de violino. Não sei se poderia ser do mesmo instrumento. Era difícil achar dois professores formados, por isso era difícil abrir Conservatório. (depoimento de ROMANINI, 2008).

²⁹ As informações sobre os requisitos para se oficializar um estabelecimento de ensino musical foram coletadas através de entrevistas com diretores de escolas de Londrina, e investigação nos documentos analisados, pois não se conseguiu encontrar qualquer lei ou norma estadual de funcionamento dos Conservatórios do Paraná. Procurou-se na Secretaria de Educação do Paraná, na Secretaria de Cultura do Paraná, no Arquivo Público do Paraná, no Setor de Decretos do Executivo, e no Arquivo da Assembléia Legislativa do Estado e no próprio Núcleo de Educação do Estado em Londrina.

Naquela época precisava do registro de professor. Tinha que ter o registro na Secretaria de Educação do Paraná. Eu sou registrado sob 2.507. Eles não faziam exigência de corpo docente, carga horária, estas coisas [...] Para se registrar uma escola de música na Secretaria de Educação e Cultura do Estado exigia-se, além do instrumento da gente, de mais dois, como piano, violino ou clarinete, porque o clarinete é o rei dos instrumentos de sopro. Precisava de dois professores formados para assinar como responsáveis (depoimento de SOUZA, 2008).

Cada curso oferecido deveria estar sob a responsabilidade de um professor formado, para garantir a formação e assinar a certificação dos alunos, e a elaboração dos programas e dos currículos, segundo alguns dos entrevistados para esta pesquisa, ficava a cargo da escola.

Quando eu mandei registrar a escola em Curitiba, realmente eles não me mandaram o programa, não me mandaram nada. Depois, quando começou a haver as primeiras formandas, foi que eu recebi um programa, só que ele não foi usado na escola, porque nós fazíamos de forma diferente, tínhamos elaborado o nosso próprio programa (depoimento de PENA, 2008).

Acho que não era necessário haver um programa, porque depois a própria escola seguia o que a Secretaria exigia e formava um programa, levava lá, registrava e a Secretaria recebia as notas dos alunos de acordo com o programa do Conservatório. O Primeiro Pré deveria ter tantas lições, o Segundo Pré, outras tantas, até chegar ao último ano. Acho que era assim que funcionava (depoimento de ROMANINI, 2008).

Quando se registrava a escola na Secretaria de Educação e Cultura do Estado, não havia instruções de como deveria funcionar a escola, de como proceder, do currículo, dos exames obrigatórios. A gente sabia, porque falava com a dona Mercedes, a Inspectora de Ensino da Cidade (depoimento de SOUZA, 2008).

Nos exames finais, para se requerer o certificado de formação de Instrumentista, era necessário solicitar à Inspectora de Ensino Local³⁰ a formação de uma banca examinadora. Essa, por sua vez, selecionava um ou dois professores de música de outras escolas para comporem a banca solicitada. Participavam também dos exames a Inspectora (ou Inspetor) ou

³⁰ Diferentemente do Estado de São Paulo, onde o Inspetor deveria ser um músico escolhido pelo Serviço de Fiscalização Artística, no Paraná, o Inspetor ou Inspectora de Ensino era nomeado (a) pelo Governo Estadual. Não necessitava ter formação musical, mas sua função era fiscalizar todas as escolas locais vinculadas ao Estado.

um substituto, o diretor da escola, o professor do aluno e outro professor convidado da própria escola, para avaliar as provas dos alunos. Dever-se-ia realizar também uma apresentação pública de formatura, outra condição exigida para se obter o certificado de conclusão de curso médio, equivalente ao segundo grau. Em cada matéria complementar finalizada, após a aprovação nos exames, o aluno recebia um certificado de conclusão à parte. Os certificados ou diplomas eram assinados pelo Inspetor de Ensino, pela Diretora da Escola e pelo aluno formando.

Os diretores dos Conservatórios lamentam que hoje tenha se perdido esse rigor e, conseqüentemente, o valor da formação em suas escolas.

Naquela época era muito séria a situação das escolas com a Secretaria de Educação e Cultura. Cada formatura do conservatório que acontecia, tínhamos que mandar para a Inspeção de Londrina um pedido para uma banca e a Inspeção mandava a banca na hora dos exames da escola. Eram três professores, mais a Inspetora e aí aconteciam os exames das formandas. Depois isso era enviado para Curitiba e lá faziam o registro dos certificados e então eram entregues aos alunos. Eu enviava a ata com o programa que o aluno tinha feito junto à banca examinadora, depois os alunos deveriam fazer um recital em público. Era feito um registro das atividades de cada aluno, todos os concertos que realizava, seu recital de formatura obrigatório, suas notas da banca de exame. Tudo era mandado para a Secretaria de Educação e Cultura do Estado e quem estava sempre conosco era a Inspetora mandada pela Secretaria. Depois as escolas de música foram cortadas, não existe mais registro na Secretaria de Educação, não existe mais nada. A Secretária de Educação Gilda Poli cortou tudo com a justificativa de que mandava as Inspetoras e elas não entendiam nada de música! (depoimento de PENA, 2008).

De acordo com os depoimentos prestados, havia maior seriedade e compromisso por parte dos freqüentadores dos Conservatórios no ensino e na aprendizagem musical.

Os exames o aluno via com uma responsabilidade muito grande, e realmente havia [...] Eu acho que era até um pouco mais exigente porque nós tínhamos bancas examinadoras para o Conservatório, por exemplo, professores de fora que vinham numa espécie de fiscalização também. E tinha muito rigor, eu acho que tinha mais rigor do que atualmente nas escolas (depoimento de FRIGERI, 2008).

Dava-se certificado aos alunos que precisavam na época. Agora não, dou um certificado que concluiu o curso básico, mas não tem validade pela Secretaria. Naquela época tinha que fazer um exame, convocar a Inspetora de Ensino do Primário ou Colegial. A dona Mercedes, a dona Francisca, mas

quem comparecia sempre era a dona Mercedes. Sempre vinha fiscal do Estado (depoimento de SOUZA, 2008).

Outro entrevistado, Pedro Romanini (2008) também afirmou que “havia exame a cada seis meses e no final do ano um exame geral para ver se era aprovado. Era difícil, era muito sério, e todos seguiam à risca”.

Não havia relação entre a formação escolar e a de Conservatório. Até os anos 50 era exigido apenas, para o ingresso e estudo nas escolas de música, um conhecimento básico da língua portuguesa e operações simples de matemática, como se observa nas condições de ingresso dos Conservatórios Oficiais³¹. Os Conservatórios eram tidos como escolas especializadas, de formação musical, especialmente instrumental e vocal, para o desenvolvimento da carreira de músico ou professor específico da área³². Essas instituições exigiam especialmente a prática e o treinamento instrumental, que independiam dos estudos escolares regulares. O conhecimento teórico da música e toda a preparação para a profissão eram oferecidos no Conservatório.

Para se formar em música, primeiramente exigia-se o programa completo do instrumento e, como matérias complementares, a teoria musical e o solfejo (3 anos). O importante era cumprir o programa que, dependendo do instrumento, levava de 5 a 7 anos para ser concluído. Não havia relação com a idade e, se o aluno terminasse o programa exigido do seu instrumento e as matérias complementares, independentemente dos anos de estudo, poderia solicitar a banca de exame e receber seu diploma, caso conseguisse a nota para tal. Romanini (2008) diz que “a pessoa podia fazer dois ou três anos em um ano só, bastando que cumprisse o programa, mas tinha que passar por uma banca examinadora”.

Cada ano que terminava tinha que fazer uma prova. Fazia-se exame final para uma banca examinadora, a fim de passar de ano. Havia, também, elevação de nível, ou seja, evolução no programa previsto. Isto era feito com o próprio professor do instrumento, que comunicava à Direção. E esta revisava a qualificação do aluno. Se aprovado, passava a estudar a programação do ano ou do nível seguinte. O Conservatório exigia que o aluno vencesse uma programação. A música é uma formação especial. Se o candidato tivesse avanço suficiente para atingir a programação desejada, era feita a sua classificação de acordo com os rendimentos apresentados (depoimento de FRIGERI, 2008).

³¹ Esta condição pode ser detectada no Anexo 12, onde é apresentada a formação escolar dos professores graduados em música, de acordo com seus currículos constados no livro da Secretaria do Colégio “Mãe de Deus”.

³² Nos centros maiores havia cursos também de regência e composição.

O aluno para se formar não tinha que ter uma idade mínima, ele tinha que fazer tudo: cumprir o programa completo de instrumento, estudar teoria e harmonia completa, aí sim. Não dependia do tempo, levava mais de 6, 7 anos para cumprir todo programa. E naquela época a pessoa estudava (depoimento de SOUZA, 2008).

Como foi verificado nas crônicas dos Conservatórios londrinenses, com o tempo foram acrescentadas mais matérias complementares, principalmente a partir dos anos 60, como: harmonia, história da música, folclore, pedagogia, canto orfeônico e outras, de acordo com o Conservatório, em consonância com as exigências legais. A certificação de nível técnico ou superior dependia das disciplinas cursadas e, principalmente, do cumprimento dos programas instrumentais exigidos para cada nível. Também era necessário que o Conservatório tivesse a oficialização Estadual (para certificar o nível médio) ou o reconhecimento federal (para certificar o nível superior).

Depois da LDB de 1961, passou a ser exigido o segundo grau completo para se obter o certificado de Conservatório de nível técnico profissionalizante e para concorrer ao ingresso no nível superior. De acordo com documentos da Secretaria do Colégio Mãe de Deus, as disciplinas foram normatizadas de forma diferente para os níveis técnico e superior. Além disso, havia exigências específicas com relação ao tempo necessário para se concluir cada nível – três anos para o nível técnico, sendo necessário ter feito o curso fundamental de música; e cinco anos para o curso superior. Nas Crônicas da Faculdade de Música há uma entrevista transcrita com a Ir. Wilfried em que ela afirma ser necessário cumprir no nível médio, além do programa curricular instrumental ou vocal, os seguintes cursos teóricos: teoria, solfejo, ditados rítmicos e melódicos cantados, folclore, harmonia, análise harmônica e morfológica. Ainda nessa entrevista, ela descreve a importância de cada disciplina.

Teoria, solfejo, ditados rítmicos e melódicos cantados, para formar a consciência do som e ritmo, indispensável ao músico, servindo de base para harmonia e Contraponto. Na harmonia, análise harmônica e morfológica, o aluno aprende a harmonizar pequenas melodias, fazer acompanhamento, pequenos arranjos para seus alunos e apreciar as grandes obras de cultura musical e folclore (Ir WILFRIED apud CRÔNICAS, [1966?]).

1.7 BASES EDUCACIONAIS DE 1961

Em 1961 foram fixadas as Diretrizes e Bases da Educação Nacional, através da Lei nº. 4.024, de 20 de dezembro de 1961 (BRASIL, 1961), fruto do amadurecimento da Constituição de 1946, que definiu como privativa da União a competência para “fixar as diretrizes e bases da educação nacional”. Esta foi estudada, revisada e discutida, sendo promulgada depois de 16 anos.

Nesta época o Ministério da Educação e Cultura é que exercia as atribuições do Poder Público Federal em matéria de Educação, devendo cumprir as decisões do Conselho Federal de Educação. Este Conselho, dentre outras atribuições, deveria decidir sobre o reconhecimento e funcionamento dos estabelecimentos isolados de ensino superior, federais e particulares. Neste contexto estavam as escolas de música, que, para obter o reconhecimento federal, deveriam se submeter ao tempo de duração e ao currículo mínimo estabelecidos para os cursos de ensino superior pelo Conselho Federal de Educação.

Cada Estado era responsável pelo funcionamento dos estabelecimentos de ensino primário e médio não pertencentes à União. De acordo com essa Lei, o ensino brasileiro se organizava em ensino primário, com a duração de quatro anos, e em ensino médio, que era ministrado em dois ciclos: o ginásial, de quatro anos, e o Colegial, de três anos, cuja conclusão era indispensável para o ingresso em cursos superiores. Isso também foi aplicado como condição para se entrar no curso superior de música, exigindo-se um preparo escolar mais amplo do que anteriormente. O curso de bacharel em instrumento musical também passou a ser de cinco anos, diferentemente dos dois anos exigidos anteriormente. Os diplomas de curso superior, para que produzam efeitos legais, deviam previamente ser registrados em órgãos do Ministério da Educação e Cultura.³³

Essas exigências instituídas para ingressar no curso superior de música são confirmadas pela Ir. Maria Wilfried, diretora da recém-criada Faculdade de Música, em sua entrevista do dia 11 de novembro de 1965.

A duração do Curso Superior é de 5 anos. Exige-se o segundo ciclo concluído e no mínimo o 7º ano do Curso Médio, para o ingresso no mesmo. Antigamente o estudo da música compreendia 9 anos, considerando o 8º e o 9º anos como Superior e geralmente os alunos ainda faziam mais 2 anos de aperfeiçoamento (ou concertista). A reforma atualmente que surgiu com a

³³ Essa exigência já havia sido mencionada na Lei nº. 421 de 1938 (BRASIL, 1938), que regulamentava o curso superior do país.

Lei de Diretrizes e Bases da Educação, tem trazido dificuldades, pois são ao todo, 12 anos de estudo, sem contar o elementar ou preparatório. Poucos alunos chegam até o fim [...] Com as solicitações freqüentes dos conservatórios, especialmente os de São Paulo, o Conselho Superior aprovou provisoriamente, pelo Parecer nº. 11.175/65, a criação do Curso Colegial Artístico, em que o aluno só estuda algumas matérias do Curso Colegial, em função da Música, sobrando-lhe mais tempo para se dedicar às outras matérias complementares e à técnica que se exige nos últimos anos. Neste plano, parte da matéria do Curso Superior seria antecipada no Curso Médio, reduzindo-se o Curso Superior para 3 anos (WILFRIED apud CRÔNICAS [1966?]).

Não foi possível saber quanto tempo durou o sistema do Colegial Artístico, uma proposta para amenizar temporariamente o problema criado nos cursos de música, que passaram a exigir um número de anos maior para a graduação, sem contar com o tempo anterior de estudo fundamental de música. Esse sistema antecipava as matérias dos dois primeiros anos da graduação para o Colegial, passando de cinco para três anos o curso superior em música. Foi uma iniciativa criada apenas para adaptação à nova Lei de Diretrizes e Bases, pois exigiu reestruturação de todos os Conservatórios do país que ofereciam curso superior de Música. Houve também outras dificuldades para esses estabelecimentos, como a obrigatoriedade de ter um Conselho Administrativo, e a exigência de uma maior infraestrutura, um programa mais extenso, uma idade mínima para ingresso e um número maior de anos de estudo para graduação. As Faculdades de Ensino isoladas da época já estavam se associando em Universidades, enxugando assim o setor administrativo. Da mesma forma foi acontecendo com os Conservatórios, que foram se associando às Universidades ou Faculdades já existentes, para viabilizar seu funcionamento, como o Conservatório Mineiro de Música de Belo Horizonte, que passa a se incorporar à Universidade de Minas Gerais (1962).

No Artigo 110 da Lei nº. 4.024 (BRASIL, 1961) deu-se um prazo de cinco anos para os estabelecimentos particulares de ensino médio, de inspeção estadual, terem direito de opção, para o sistema de ensino federal (superior), para fins de reconhecimento e fiscalização. Para isso deveriam requerer a autorização federal de funcionamento e seguir os trâmites previstos na lei, adequando-se às novas exigências legais. Com esta Lei o Governo Federal deu mais uma oportunidade aos que estavam ligados somente ao Estado a se submeterem às novas exigências de legalização para o ensino superior, aumentando também a fiscalização dos estabelecimentos de ensino.

Nesse período, vários Conservatórios solicitaram o reconhecimento federal, como o Conservatório Musical Sagrado Coração de Jesus, de São Paulo (1961); o Conservatório

Musical Santa Marcelina, de Botucatu (1963); o Conservatório Musical Pio XII, de Bauru (1964); o Conservatório Musical de Santos (1965); o Conservatório Musical de Niterói (1965); e a Escola Municipal de Belas Artes de Caxias do Sul (1961), entre outros que se seguiram, como o Conservatório Musical Mãe de Deus (1965) (BRASIL, 2008).

As matérias do curso superior em bacharelado de instrumento musical passaram a ser, além do programa específico para cada instrumento: história da música, conjunto de câmara, contraponto e fuga, didática e prática de ensino, prática de orquestra, transposição e acompanhamento. Entre estas, algumas eram optativas, de acordo com as Crônicas da Faculdade de Música Mãe de Deus.

A partir da década de 1960, ocorreu também um controle para o exercício da profissão de músico e de professor da área, com a criação da Ordem dos Músicos do Brasil, instituindo-se também como meio para fornecimento de certificado de músico profissional, independentemente da formação em instituições legais.

1.8 ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL

Em 1960, com a finalidade de exercer, em todo o país, a seleção, a disciplina, a defesa da classe e a fiscalização do exercício da profissão do músico, foi criada a Ordem dos Músicos do Brasil pelo Congresso Nacional. A lei que criou a ordem foi sancionada pelo Presidente Juscelino Kubitschek pela lei nº.3.857, de 22 de dezembro de 1960. A ordem passa a exercer sua jurisdição por todo o território nacional, com autonomia administrativa e patrimonial, sendo composta do Conselho Federal dos Músicos e do Conselho Regional dos Músicos.

O Conselho Federal tinha por finalidade dar todo respaldo técnico, instrucional e inspeção aos Conselhos Regionais, além de promover medidas acauteladoras necessárias. Os Conselhos Regionais tinham por atribuições: fiscalizar o exercício da profissão de músicos, manter um registro dos músicos legalmente habilitados (com diplomas de curso superior), expedir carteira profissional e velar pela conservação da honra e da independência do Conselho e pelo exercício legal dos direitos dos músicos. A partir de então, não bastava somente o diploma de formação em Escolas de Música reconhecidas pela União, para exercer

a profissão de músico, mas também o registro nesta Ordem, isto é, no Conselho Regional dos Músicos de sua localidade ou Estado.

Consta no artigo nº.16 desta lei o seguinte dizer: “os músicos só poderão exercer a profissão depois de regularmente registrados no órgão competente do Ministério da Educação e Cultura e no Conselho Regional dos Músicos sob cuja jurisdição estiver compreendido o local de sua atividade”. Neste artigo, a Ordem dos Músicos só reconhece o direito a exercer a profissão aos que possuem o diploma de curso superior, sem citar os que possuem certificados em escolas oficializadas pelo Governo Estadual, fornecidos pela Inspeção do Estado. Porém, no capítulo II, art. 28, consta que é livre o exercício da profissão de músico, em todo país, também aos que, sem estudo em Escolas de Música, forem aprovados em exame prestado perante banca examinadora, constituída de três especialistas, no mínimo, indicados pela Ordem e pelos sindicatos de músicos do local e nomeados pela autoridade competente do Ministério do Trabalho e Previdência Social (Anexo 3).

Parece contraditório o nível de exigência de acordo com as categorias dos Conservatórios (Estaduais ou Federais), pois bastava ao músico passar pela banca examinadora constituída pela OMB, independente do seu nível de escolaridade musical, para receber certificado de habilitação ao exercício da profissão. Parece que se constituiu um poder paralelo de emissão de certificados, dando os mesmos direitos para exercer a profissão de músico a todos que passassem ao crivo de sua banca examinadora, independentemente da graduação formal na área.

A Ir. Maria Wilfried afirmava, segundo as Crônicas da Faculdade de Música Mãe de Deus, que “os alunos formados no curso superior de música podem lecionar música em todo país, são profissionais liberais, mas somente após sua inscrição na Ordem dos Músicos do Brasil”. Observa-se aqui a importância desta Organização, que controlava as instituições de formação musical.

Constatou-se também que, para poder ser aprovado o reconhecimento da Faculdade de Música Mãe de Deus, todos os professores deste curso deveriam ter o registro na O.M.B. De acordo com o depoimento de Frigeri (2008) “os professores de cada matéria tinham que ter o seu diploma e registro. Houve época em que a Carteira da Ordem dos Músicos era exigida para o trabalho específico”.

Retomando a pesquisa histórica da educação musical brasileira, verificou-se que o ensino musical foi trazido pelos jesuítas, direcionada às cerimônias religiosas e à catequese dos índios, negros e colonos portugueses. O músico brasileiro trabalhou por muito tempo servindo exclusivamente à Igreja e à Corte. O professor jesuíta padre José Maurício Nunes

Garcia destacou-se pelo alto nível de seu curso de música particular, e iniciou uma mobilização de fomento à formalização do ensino musical no país. Seu discípulo Francisco Manoel da Silva liderou uma Sociedade em prol dos interesses profissionais dos músicos, gerando assim, junto à Corte, o primeiro Conservatório Musical do país. O Conservatório Imperial de Música foi o embrião da pedagogia institucionalizada para a formação do músico no Brasil, transformando-se em Instituto Nacional da Música do Rio de Janeiro em 1890 e em Escola Nacional de Música em 1937, ligada à Universidade do Brasil. Foi modelo estrutural para as demais instituições que foram se instalando nas diversas regiões do país.

O modelo “conservatorial” manteve, até o século XX, o sistema de ensino semelhante aos primeiros Conservatórios dos séculos anteriores, representando uma mentalidade aristocrática, com tendência tradicional de educação, voltada à elite e à música essencialmente européia. Seguiu o modelo do Conservatório de Paris, cuja estrutura pedagógica se manteve sem alterações por um século. Dava ênfase à técnica instrumental, ao lado do domínio das matérias complementares, havendo hegemonia do estudo do piano a partir do século XX.

Por outro lado, o curso do Canto Orfeônico criado por Villa-lobos e aproveitado para benefício político por Getúlio Vargas foi institucionalizado como ensino obrigatório em todas as escolas regulares, incentivando grandes concentrações estudantis. Com esta formação musical, concentrada na prática do Canto Coral, exaltava-se a pátria e o folclore nacional, mas incentivava-se a busca para a aprendizagem musical em estabelecimentos especializados, os Conservatórios.

Os estabelecimentos musicais oficializados pelo Governo Estadual forneciam diplomas ou certificados de nível médio de técnico instrumentista, e os estabelecimentos com reconhecimento do Governo Federal ofereciam também o Curso Superior de Música. A LDB de 1961 passa a fixar uma exigência maior para a autorização de funcionamento destes cursos superiores, gerando uma fiscalização mais intensa nos Conservatórios, que não deixaram de ter seu valor, por constituir, na época, o único meio de formação musical oficial.

O trabalho do músico contou também com a fiscalização da Ordem dos Músicos, criada na década de 1960, que, de certa forma, concorria com as instituições de ensino musical, pois tinha também o poder de fornecer certificados de músico aos que passassem em seus exames, sem exigência da formação musical legal do candidato.

Este capítulo trouxe assim, o conhecimento da origem e forma como foram instituídos os Conservatórios nacionais; abordaram-se as leis a que estavam submetidos e os papéis que exerciam na educação musical, especialmente de 1930 aos anos 60. Este estudo é a

base para a compreensão do contexto histórico da formação desses estabelecimentos musicais neste período, na cidade de Londrina, região norte paranaense, que será abordado nos Capítulos seguintes.

CAPÍTULO II

MEMÓRIA CULTURAL LONDRINENSE

“O homem, ainda o mais rústico, é um eterno namorado do belo e, uma vez rico, ele afrouxa seus nervos retezados na procura da fortuna, para sorrir ao som da música ou emocionar-se diante de um quadro artístico” (ZAQUEU DE MELO, 1945).



Imagem 3 – Pioneiros de Londrina nas décadas de 1930 e 1940 (Acervo do MHL)³⁴

Neste capítulo, buscou-se articulações socioculturais para levar à compreensão das práticas musicais envolvidas no processo histórico londrinense. Foram delineados fragmentos do passado para recompor as produções e expansão do conhecimento musical nas primeiras décadas de instalação do município. A análise de eventos históricos sob o olhar das diferentes

³⁴ MHL: Museu Histórico de Londrina

dimensões presentes na sociedade aponta sua dinâmica complexa e as inter-relações dos diferentes aspectos da realidade social.

Aprender e ensinar música entrelaça-se com questões estéticas, éticas e políticas que vão compondo o processo histórico. Os grupos e indivíduos trazem consigo estruturas de seu meio que são re-elaboradas nas suas vivências cotidianas e que acabam por delinear os processos históricos (KLEBER; CACIONE, 2007, p. 87).

Para se construir fragmentos da memória cultural londrinense em suas primeiras décadas, é preciso resgatar o contexto inicial em que se deu o povoamento, gerando a cidade e, com ela, seus frutos educacionais artístico-musicais, que produziram os primeiros Conservatórios Musicais, foco da presente pesquisa.

2.1 SAGA PIONEIRA

Os primeiros núcleos fundados na região norte-paranaense foram Jataizinho, criado como Colônia Militar de Jatahy, em 1851, e São Jerônimo da Serra. Na década seguinte há grande impulso ocupacional dado pelos migrantes de Minas Gerais e São Paulo, surgindo outros núcleos que formaram a região chamada “Norte Velha” do Paraná. Após a primeira guerra mundial ocorreu outro surto de ocupação do outro lado do Rio Tibagi, criando-se o chamado “Norte Novo” (CERNEV, 1988). Houve uma intensa movimentação de missões estrangeiras e aquisição de terras, acontecendo uma sistemática ocupação³⁵ para fins de colonização em áreas pertencentes ao Estado do Paraná por particulares, com domínio de posse, e por algumas companhias colonizadoras.

De acordo com Adum (1991), as vendas de terras norte-paranaenses se intensificaram mais nas primeiras décadas de 1900, atraindo trabalhadores de várias regiões.

As terras do “Norte do Paraná” tornaram-se mercadorias pela lei de terras de 1850. No entanto, isto se deu apenas virtualmente, pois, se já tinham preço, ainda não tinham compradores. Por volta de 1920 passam a se constituir efetivamente em mercadorias, tinham já preço de mercado e como tal eram adquiridas, intensificando-se assim o afluxo de trabalhadores e empresários de outras regiões (ADUM, 1991, p.11).

³⁵ As terras eram consideradas desocupadas, desprezando-se a presença indígena e sua cultura.

Voltando o olhar sobre o contexto nacional, graves crises políticas estavam sendo enfrentadas pelo Presidente da República Artur Bernardes (1922 – 1926), com constantes ameaças revolucionárias. Além disso, ocorria uma séria crise econômica e financeira e, para tentar superá-la, o presidente solicitou auxílio de técnicos ingleses para instituir uma forma mais eficiente de arrecadação. Veio então a Missão Montagu, e um de seus membros era Lord Lovat (Simon Joseph Frazer), diretor da Sudan Cotton Plantations Syndicate, assessor desta companhia para assuntos de agricultura e reflorestamento. Uma de suas incumbências era explorar a possibilidade de aplicação de seu capital no Brasil. Ao visitar a região norte-paranaense, constatou a presença de terras fertilíssimas, que estavam sendo oferecidas pelo Governo do Estado a preços muito baixos pela inexistência de estradas, o que dificultava o acesso (CERNEV, 1988, p.31). Lovat contatou o Diretor Gerente da Sudan Plantations, Arthur Hugh Miller Thomas (1889 – 1960), que decidiu investir na região. Fundou, então, a Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP), subsidiária da companhia inglesa, mas sob direção majoritária de brasileiros, “em respeito aos melindres dos nativistas” (CERNEV, 1988, p.33).

Tendo uma preocupação inicial voltada para a produção de algodão que abasteceria o mercado inglês, logo a CTNP mudou o interesse para a colonização e venda das terras. Compraram então uma vasta área pertencente ao Estado, subdividindo-as em lotes agrícolas e em glebas para implantação de núcleos urbanos. Deveria haver uma distância média entre os núcleos de 10 e 15 km para dar condições de circulação dos produtos agrícolas da fonte produtora à fonte consumidora. Este empreendimento sobressaiu-se pela grande dimensão de terras que gerenciavam, pelo uso da ferrovia³⁶ e pelo eixo estruturado de rede de estradas, que elaboraram para unir seus núcleos. A colonização do território à esquerda do Rio Tibagi dá-se através de concessão de terras e é a CTNP que protagoniza uma forma de ocupação que foi, segundo Cernev (1988), “uma das maiores aventuras do ocidente em termos de colonização dirigida” (p.10).

O depoimento de Gordon Fox Rule (apud ALMEIDA, 2004), o mais antigo funcionário da Companhia de Terras Norte do Paraná, que presenciou os primeiros tempos de colonização da região, mostra a dura realidade que os pioneiros enfrentaram, além da consciência da presença indígena na região.

³⁶ Em julho de 1929 decidiu-se trazer a linha férrea da cidade de Cambará para a região a ser colonizada que acabou chegando até Londrina em 1935.

[...] participei de viagens pioneiras. Quando a estrada de ferro alcançou Jataí, eu e o Jorge Smith fizemos várias vezes o percurso até o Patrimônio Três Bocas – que depois seria Londrina – para fazer observações de ordem administrativa. Isso foi em 1929. Os automóveis atravessavam os rios de balsas improvisadas e depois percorriam a estrada aberta nas mata. Algumas vezes levávamos também compradores de lotes rurais. As pontes eram constituídas de dois troncos grossos, sobre os quais se colocavam paus roliços transversais, sem pregar: precisávamos passar de uma só vez e em velocidade, caso contrário as rodas empurravam o paus e corríamos o risco de cair na água. Assim atingimos o Patrimônio Três Bocas, onde havia algumas casas rústicas de madeira, muitos troncos de árvores, mata a toda volta, ruas que então começavam a surgir de um chão cheio de troncos e mato. [...] Certa vez, paramos na estrada para encher de água o radiador do nosso fordeco e de repente ouvimos de todos os lados, vindo da mata, o som de paus batendo nas árvores. Eram os índios que então existiam nos arredores do que viria a ser nossa progressista Londrina de hoje. Isso foi em 1930. Lembro-me bem de que todos queriam correr, mas eu os acalmei e disse que fizessem tudo com naturalidade. Ouvimos os índios, mas não podíamos vê-los. [...] Quando a Companhia estava construindo em Jataí um desvio para virar locomotivas, os funcionários deram com urnas mortuárias dos índios da região [...] Nessa época Londrina era uma clareira cercada de mato muito alto, com muito palmito que comíamos preparado de várias maneiras durante nossa permanência no lugar. (2004, p.28 a 30).

Paralelamente à colonização do Norte do Paraná, estava havendo uma superprodução de café, principalmente nos Estados paulista e mineiro, gerando restrições ao plantio, e com ela, uma queda significativa de salários dos trabalhadores rurais, ocasionando o desemprego neste setor, principalmente após a depressão mundial de 1929. Assim, grandes contingentes punham-se em migração buscando a “Terra da Promissão” anunciada pela CTNP, com possibilidade de acesso à propriedade. Segundo Adum (1991, p.59), as companhias privadas de colonização ofereciam facilidades para compra de terras porque tinham consciência de que sua clientela potencial era, em sua maioria, constituída por pessoas de poucas posses.

A CTNP desencadeou intensa campanha de vendas nos diversos Estados, especialmente em São Paulo, com promessas de terem Títulos absolutamente seguros, posse de terras férteis, salubridade, boas estradas e boa água (YAMAKI, 2006, p.4). Dentro do projeto de colonização havia também transporte gratuito para colonos, posse das terras em quatro anos e alguma assistência técnica e financeira (LONDRINA, 2004, p.4). De acordo com Cernev (1988, p.46), a Companhia vendia as terras com toda a madeira nelas encontrada e sua extração e venda ficava assegurada aos novos proprietários. Feita a derrubada da mata virgem, plantavam café e enquanto aguardava sua produção rentável (média de quatro anos), o lavrador se ocupava com a produção de cereais, que lhe dava “uma renda suficiente para sua manutenção e condições de efetuar o pagamento de seus compromissos” (p.11).

A grande novidade introduzida pela Companhia e que lhe valeria o “slogan” de “a mais notável obra de colonização que o Brasil já viu” foi a repartição dos terrenos em lotes relativamente pequenos. Os ingleses promoveram, desta forma, uma verdadeira reforma agrária, sem intervenção do Estado, no Norte do Paraná, oferecendo aos trabalhadores sem posses a oportunidade de adquirirem os pequenos lotes, já que as modalidades de pagamento eram adequadas às condições de cada comprador [...] Este sistema estimulou a concentração da produção – principalmente cafeeira, a explosão demográfica, a expansão de núcleos urbanos e o aparecimento de classes médias rurais (LONDRINA, 2004, p.4).

Os estudos de Cancian (1981) mostram que a maior parte dos compradores de terras veio do Estado paulista, seguido de Minas Gerais e, em menor escala, de outros Estados. Adquiriram terras, também, lavradores japoneses, italianos, espanhóis, portugueses, alemães e, em menor número, os de outras nacionalidades (CANCIAN, 1981). O Paraná tornara-se um eldorado por encontrarem terras desocupadas para o plantio do café e a propaganda era intensa, tanto no Brasil quanto no exterior, com divulgação em jornais, cinemas e cartazes de rua, gerando um fluxo migratório e a efetiva ocupação da terra.

A fama dos sertões do Paraná chegara até o Nordeste, a Bahia, sem esquecer as terras dos Pampas, das Minas Gerais, dos planaltos paulistas. Então a fila de caboclos embarcando em paus-de-arara, trens, descendo para o Sul, como se dizia, onde o dinheiro se ajuntava com o rastelo ao redor dos pés de café. O cafezal, amplo mar verde a ondular com o terreno, se estendia pelos planaltos, engolindo a mata, a restinga, o semi-cerrado (OLIVEIRA, 2005, p. 15).

Os pequenos lotes agrícolas colocados à venda eram todos alongados, tendo a frente para a estrada e o fundo para o córrego. A CTNP programou as estradas para correrem pelo espigão inicialmente traçado, onde deveriam se localizar as cidades-piloto, havendo assim o acesso das áreas rurais às áreas urbanas (IPAC, 1995, p. 248).

Com toda essa movimentação de venda das terras, houve a necessidade de planejar uma cidade como eixo de partida de todo o esquema de ocupação rural e urbana, em local de fácil acesso para os que ali demandassem. Segundo Villanueva (1974, p.22), esta colônia deveria ser rigorosamente planejada em sua topografia, com os métodos mais avançados da época. O local foi chamado de Londrina, que significa ‘Pequena Londres’, nome escolhido para lembrar os fundadores ingleses da CTNP, cuja primeira sede foi nesse local, e pela

semelhança inglesa da paisagem esfumaçada causada pela serração das madrugadas. De acordo com Yamaki (2006), topógrafos de várias nacionalidades participaram do processo de planejamento no Norte do Paraná, com o rigor de um projeto que simbolizava uma cidade idealizada, prevendo inclusive alamedas e jardins.

Quanto ao aspecto local, Oliveira (2005) relata que a terra vermelha dificultava o traslado quando chovia, pois o chão transformava-se em lama densa, grudenta e mole, atolando facilmente os veículos. À medida que se caminhava, aumentava-se o volume do calçado com a lama pegajosa, dificultando as passadas em chão liso e escorregadio; “o chão roxo, grudento, impregnava os sapatos, as botas, a roupa, a alma. Após as chuvas, não raro vinham os mosquitos, a gripe, a maleita, o tifo [...]” (2005, p.16). Faltando a chuva, a terra roxa seca transformava-se em poeira fina e avermelhada, espalhando sujeira por toda volta. Havia um ditado que dizia: “o Norte do Paraná é só fama: quando não é poeira é lama” (IPAC, 1995, p.127). Este tipo de terra era favorável para o plantio do café pela fertilidade do solo, mas indesejável para a vida cotidiana urbana, pois dificultava o traslado e a limpeza devido, principalmente, à ausência de calçamento nas ruas.

De agrupamento inicial de casas, a cidade de Londrina foi se tornando sede de firmas comerciais dispostas a permanecer solidamente no local. Seus altos lucros eram grande atração para a instalação de outras, que atendiam às necessidades locais cada vez mais exigentes; a renda e o volume dos negócios ultrapassavam todas as previsões feitas na época. A população sentia-se independente economicamente, socialmente e politicamente, segundo Villanueva (1974, p.25). Londrina é oficialmente fundada em 22 de agosto de 1929, pertencendo à Comarca de Tibagi; mais tarde, veio a pertencer à Comarca de São Jerônimo e, em 1931, já um “próspero povoado”, era distrito administrativo do Município de Jatahy. Em 10 de dezembro de 1934, pelo decreto nº. 2.519, passa a Município de Londrina, Distrito Judiciário da Comarca de Jatahy e, cinco anos mais tarde, é elevado à categoria de Comarca (BRANCO; MIONE, 1959, p.12-13). As administrações procuravam incentivar a criação de escolas, cinemas, linhas de ônibus, máquinas de café e algodão, através de Leis e Decretos que previam isenções de impostos nos primeiros anos de suas instalações, de acordo com Yamaki (2006).

Cernev (1988, p.11) aponta que o distanciamento com a região sul do Estado ocorreu desde o povoamento da região norte, habitado principalmente por paulistas, através da transposição do Rio Paranapanema, especialmente na altura de Ourinhos (SP), que seguia a rota de expansão da lavoura cafeeira. Portanto, a ausência de comunicação com o Sul do

Estado foi motivada pela falta de estradas e pela precariedade dos meios de transporte³⁷, levando dois dias e duas noites para se chegar da capital até Londrina. Boni (2004) relata que, primeiramente, era necessário pegar um trem de Curitiba até Jatahy (depois Jataizinho), atravessava-se o Rio Tibagi de balsa e completava-se a viagem até Londrina com uma jardineira³⁸.

Embora a capital política fosse Curitiba, a capital econômica foi, sem dúvida, durante muito tempo, São Paulo. A estrada de ferro, com entroncamento nas proximidades de Ourinhos, tornava mais fácil o acesso à capital paulista, pela Estrada de Ferro Sorocabana. Assim os produtos agrícolas, especialmente o café, eram transportados por essa rota, e sua exportação passava pelo porto de Santos e não por Paranaguá ou Antonina.[...] Acostumada a não depender da capital, a população foi criando uma auto-confiança que vai se evidenciar com muita força na política, nas décadas seguintes. (CERNEV, 1988, p.16 – 21).

Segundo o mesmo autor (p.20), em 1934 constava, entre os habitantes de Londrina, apenas cinco paranaenses adultos vindos do sul do Estado: dois professores, um jornalista, um médico e mais uma pessoa. Assim, Londrina, devido a esse distanciamento com a capital, passou a ter, nos pleitos partidários, uma atitude oposicionista aos partidos governamentais do Estado que, por muito tempo, se manteve.

Dentro do contexto nacional, o governo federal de Getúlio Vargas, a partir de 1938, lança uma política de colonização denominada “Marcha para Oeste”, incentivando segmentos sociais, principalmente os de baixa renda, a ocuparem novas terras e povoamentos. Sua intenção era aumentar a produção agrícola e mineral, favorecendo a indústria nacional. “Fazer coincidir as fronteiras econômicas com as políticas significava, para Vargas, levantar uma bandeira ideológica de sustentação do próprio regime”, de acordo com Adum (1991, p.60). Não é objetivo desta pesquisa tomar parte dessa discussão; o que se pretende é apenas apontar a conjuntura nacional que, por vezes, auxiliou no incentivo à ocupação de áreas “vazias”, alimentando os sonhos de prosperidade a novas colonizações.

Cancian (1981) mostra os dados do movimento demográfico da década de 1930 a 1960, observando-se um crescimento populacional constante, mantendo relativamente o

³⁷ De acordo com a revista 60DER, constata-se que somente em 1946 é criado o Departamento de Estradas e Rodagens (DER), órgão que iria integrar as cidades paranaenses através da construção de estradas. As pavimentações da BR 369 se iniciaram na primeira metade dos anos 50. Em 1960 se inicia a construção da BR 376, a Rodovia do Café, que ligaria Curitiba ao Norte do Paraná (CALDAS, 2006).

³⁸ Nome dado aos primeiros ônibus de transporte coletivo sem janelas, integrando o movimento da condução à paisagem natural. A primeira jardineira de Londrina pertencia à Companhia de Terras e chamava-se “Catita”. Levava o dia inteiro para percorrer os 25 km de Jatahy à Londrina (IPAC, p.251).

mesmo número nas décadas de 40 e 50, na soma das zonas urbana e rural, mas com uma intensa migração do meio rural para a cidade. Há um aumento demográfico significativo nos anos 60 em ambas as localidades e a população urbana torna-se superior à rural apenas a partir da década de 60. Em termos de influências de valores culturais, significa que os hábitos rurais prevaleceram na maior parte da população e, em termos musicais, o acordeão e as festas folclóricas predominaram nesse meio durante este período.

Tabela 1 – População de Londrina 1934 – 1960.

ANO	POPULAÇÃO URBANA	POPULAÇÃO RURAL	TOTAL
1934	3.000 habitantes	4.500 habitantes	7.500 habitantes
1935	4.000 habitantes	11.000 habitantes	15.500 habitantes
1936	7.620 habitantes	12.907 habitantes	20.527 habitantes
1938	10.200 habitantes	18.800 habitantes	29.000 habitantes
1940	10.531 habitantes	64.765 habitantes	75.296 habitantes
1950	39.000 habitantes	33.144 habitantes	72.144 habitantes
1960	72.857 habitantes	61.964 habitantes	134.821 habitantes

A seguir, será feita uma análise do movimento de construção cultural da cidade, dividindo-o em dois períodos. O primeiro será de 1930 até o final da década de 1940, que compõe uma época de manifestações artísticas alternativas, próprias de uma sociedade nascente, que estava ainda em busca de um desenho cultural próprio, com espaços improvisados para a educação musical. Apresentava também atividades artísticas com o objetivo de manter a tradição trazida pelos imigrantes, especialmente japoneses e alemães. Este período foi considerado, dentro do aspecto de construção da cidade, como a fase monopólica da CTNP, quando essa empresa iniciou seu projeto imobiliário, com uma proposta ordenada de distribuição de suas terras. Todo o controle, crescimento, forma da cidade e sua manutenção estavam na esfera de seu domínio (ADUM, 1991, p.17).

O segundo momento a ser analisado é do início da década de 1950 até meados de 1960, quando surgem os primeiros Conservatórios Musicais. Foram frutos de um desejo social pela formalização na educação musical, com a presença na cidade de inúmeros instrumentistas formados em outros centros, que mantiveram o ideal pelo desenvolvimento desta arte, e com a presença de uma clientela ávida por tocar um instrumento musical. Este momento também foi representado, segundo Adum (1991, p.17), pelo surgimento de uma “nova civilização do café” já no seu ápice, quando a cidade foge ao controle do capital monopólico inglês. Cancian (1981, p.107) aponta que, no período, Londrina experimentou um

grande crescimento demográfico e econômico graças à expansão do café, que estava em sua fase de maior dinamismo, havendo plantios em alta escala, chegando quase à monocultura total.

É preciso esclarecer o termo “pioneiro” utilizado nesta pesquisa, que tem tido diversas conotações, de acordo com outros trabalhos históricos da cidade. De acordo com Arias (1993), o pioneiro é diferente do aventureiro, pois cria raízes, estabelecendo-se de forma permanente, promovendo a estabilização da memória do grupo. Para ele, o termo foi utilizado para caracterizar o grupo que assumiu para si os valores de uma visão liberal da história, atribuindo heroísmo à ação colonizadora com base na livre iniciativa, capitaneada pela CTNP. O pioneiro é definido por Benatti (1996) como “o herói de uma colonização comandada pelo espírito do liberalismo econômico, pela ação da iniciativa privada, pelo ‘triumfo dos indivíduos’” (p.37). Enfim, em muitos relatos, a figura do pioneiro se reporta àquele que se destacou socialmente e financeiramente na história da construção de Londrina. Porém, neste trabalho, o termo é utilizado para denominar aquele que chegou nas primeiras décadas, que permaneceu, independentemente de sua condição financeira ou posição social, pois todos tiveram, à sua maneira, uma atuação que contribuiu para a formação social que tem delineado a história londrinense.



Imagem 4 - Londrina em 1937 (Sítio da Internet)³⁹

³⁹ Retirada do site: <<http://freepages.family.rootsweb.ancestry.com>>. Acesso em 16 jan.2009.

2.2 CONSTRUÇÃO CULTURAL

Apesar de ter havido um planejamento de distribuição física da cidade, a CTNP não previu instalações para o desenvolvimento educacional ou espaços para manifestações artísticas, salvo um pequeno coreto construído ao lado da Igreja Matriz, para apresentações aos domingos de uma improvisada banda de música, verificadas nos documentos do MHL. Ficou a cargo dos primeiros habitantes a criação desses espaços e o fomento da educação e da arte. Não se pode, porém, deixar de mencionar o apoio da CTNP no atendimento às solicitações referentes a essas necessidades, doando terrenos para abrigar tais espaços educativos. Essas doações serão apontadas adiante, no decorrer dos estudos das primeiras instituições escolares da cidade.

O conhecimento do processo social de surgimento das manifestações artísticas, suas formas, espaços, iniciativas, motivações, apoios em diferentes esferas, amplia o olhar para o entendimento do contexto onde se instalaram os primeiros Conservatórios Musicais locais. A forma de atuação desses espaços educativos foi fruto da mentalidade e de ações desenvolvidas em prol da arte musical na sociedade, cuja compreensão se faz necessária para o entendimento de seu processo histórico educacional.

2.2.1 Primeiras Décadas (1930 a 1949)

O início de uma colonização planejada caminhou com o imprevisto de manifestações culturais provenientes de diversas experiências vivenciais dos imigrantes. Esses primeiros habitantes trouxeram consigo, junto com o sonho de sucesso financeiro, suas formas de expressões culturais e artísticas, que são o esteio e as necessidades vitais de uma civilização.

O Museu Histórico de Londrina guarda o exemplo de Fioravante Pomin, que veio para a cidade no final de 1932 juntamente com a família de oito filhos e poucos recursos, enfrentando grandes dificuldades. Durante a semana derrubava mato, mas aos sábados promovia encontros com os demais pioneiros, tocando em seu acordeão⁴⁰ valsas, boleros, tangos e outras músicas da época. Assim, os bailes de lampião se prolongavam madrugada

⁴⁰ Acordeão é o mesmo que acordeom ou acordeon (nome semelhante ao de origem francesa), harmônica ou harmônia (nome dado especialmente nas escolas de música da época) e sanfona (nome mais popular).

adentro. De acordo com Biantini (1997), que veio para Londrina na década de 30, ele foi o primeiro sanfoneiro local.

Lembro-me também do Sr. Fioravante quando, ao anoitecer, chegava do trabalho, colocava uma cadeira em frente à sua casa, chamava a criançada e tocava sanfona, e nós dançávamos em volta dele. Foram tantos momentos de alegria que eu jamais pude esquecer (BIANTINI ⁴¹, 1997).

Denota-se a existência, desde a fundação da cidade, de acordeonistas amadores, instrumento hegemônico no meio rural da época. A manifestação musical se apresenta aliada à atividade de lazer e entretenimento, sem relação com aspectos educacionais, nos primeiros momentos de colonização local. Há uma articulação entre o cotidiano e inserção de expressão musical, que constitui uma nova forma para os sujeitos sociais recriarem sua cultura em novas dimensões.

Necessário se faz lançar um olhar na construção da história do ensino escolar desde as primeiras décadas de Londrina, para se iniciar um estudo de suas atividades educacionais artísticas. Os dados foram baseados nos documentos impressos do Inventário e Proteção do Acervo Cultural de Londrina (IPAC, 1995), complementados com outras fontes.

Segundo dizeres do acervo do Museu Histórico de Londrina, os imigrantes alemães e japoneses foram os primeiros a se preocupar com a educação formal de suas crianças, priorizando a construção de escolas. No Heimtal, que foi o primeiro núcleo rural aberto pela CTNP, inaugura-se, em 26 de julho de 1931, a primeira escola construída por um grupo de imigrantes alemães, em terreno doado pela Companhia de Terras. Esta escola alemã foi idealizada e mantida pela própria comunidade. À noite, em ocasiões especiais, a sala de aula se transformava em salão de baile, onde os lampiões a querosene iluminavam os instrumentistas musicais, que entoavam valsas, polkas e marchas, músicas típicas de sua nacionalidade, “incentivando rodopios até o amanhecer do dia”. De acordo com o IPAC (1995, p.34), o pioneiro alemão Johannes Schilling afirmou que foi no Heimtal onde se formou a primeira banda de música local. Apesar de historicamente ter havido a presença de músicos alemães na região, mantiveram-se restritos em seus núcleos étnicos, fechando-se em suas melodias e ritmos europeus, para conservar suas tradições nas gerações vindouras.

⁴¹ Nair Paglia Biantini é pioneira em Londrina e poetisa. Seus escritos estão disponíveis no Museu Histórico de Londrina.

No núcleo central de Londrina foi construída a primeira escola urbana, inaugurada em 1º de julho de 1933, no salão da sede da Associação dos Japoneses, com aulas de sua língua materna, com a finalidade de congregar e unir os imigrantes compatriotas. Em entrevista com membros dessa comunidade, o IPAC (1995, p.116) escreve que “a colônia japonesa se orgulha de sua preocupação com a educação, pois seus integrantes não queriam para os seus filhos o mesmo destino que eles próprios tiveram, cheio de sofrimentos, humilhações e dificuldades”. Esta escola também promovia atividades culturais com apresentações de canto, dança, teatro e jogral, porém com a participação exclusiva de pessoas da mesma etnia. Essas escolas, alemã e japonesa, eram espaços para manifestações culturais de suas tradições, trazendo seus trajes típicos, comidas e suas músicas nas festividades.

De acordo com relatos do IPAC (1995, p.153), os alemães residentes no núcleo central, com “o objetivo de orientar seus filhos dentro de seus princípios”, uniram suas crianças na casa do pioneiro Henrich Heritt para iniciar a educação escolar. Após a doação de duas datas pela CTNP, construíram em 1934, a Sociedade Escolar e Recreativa de Londrina, a chamada “Escola Alemã”, uma casa simples de madeira, na esquina das ruas Goiás e Mato Grosso, onde hoje se situa o Colégio Estadual Evaristo da Veiga. A criação de outras escolas maiores e melhores, e a eclosão da Segunda Guerra Mundial, que gerou a perseguição a esses imigrantes no Brasil, acabaram por extinguir a “Escola Alemã” seis anos depois, juntamente com a escola japonesa.

Haviam chegado também na década de 30, imigrantes italianos, espanhóis, portugueses, húngaros, ucranianos, poloneses, russos e outros, além de brasileiros oriundos especialmente de São Paulo e Minas Gerais.

A região de Londrina chegou a ser conhecida entre alguns grupos imigrantes como a “Colônia Internacional”. Em novembro de 1934 já haviam sido registrados compradores de terras de vinte diferentes nacionalidades. Número que aumentaria para 31, em dezembro de 1938 (YAMAKI, 2006, p.18).

Esses grupos étnicos definiriam paisagens multiculturais, introduzindo seus costumes e saberes ao quadro recém-construído da cidade. No Estado paulista, nessa época, era comum aprender a tocar um instrumento musical, onde havia músicos capacitados e inúmeras orquestras de baile. Era hábito das famílias cultivar a música, se reunir para tocar e cantar. Vieram muitos pioneiros desse Estado, como o seu José Pereira dos Santos que se instalou na década de 30 em Londrina, trabalhava na roça e também animava festas com um cavaquinho

e “enquanto pode não se afastou da música”, segundo comentário do Jornal de Londrina (FALECIMENTOS, 2007, p.23).

Em 14 de julho de 1937 é inaugurado o Grupo Escolar de Londrina, primeira escola estadual da cidade, com 587 alunos, que substituiu a primeira escola pública que havia surgido anteriormente, chamada de “A Escolinha”. Esta primeira era mantida pela Diretoria Geral de Ensino (DGE) do Estado juntamente com a diretoria da Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP), que cedia o espaço físico. O professor Remy Duszc Zack, um jovem de 20 anos incompletos, foi enviado pela DGE a Londrina para lecionar.

Eu cheguei aqui no dia 16 de outubro de 1933. Aí me dirigi ao escritório da Companhia para falar com o Dr. Willie Davis, para ver se me arrumava uma sala para poder instalar a escola. Ele prontamente aceitou, fornecendo gratuitamente uma casa que estava localizada onde está hoje o Edifício Julio Fuganti. Aí, depois de ter arrumado a casa, viajei a Curitiba para mandarem o mobiliário necessário para a escola: cadeiras, mesas... Eu permaneci aqui até o final de novembro. No período de férias o Governo mandou esse material necessário para a instalação da escola. Quando eu voltei em fevereiro, já iniciei as matrículas e iniciei as aulas (REMY apud IPAC, 1995, p.146).

É constatado nesse depoimento que a CTNP, pela pessoa do Dr. Willie da Fonseca Brabazon Davids, funcionário da Companhia, que se tornaria prefeito eleito em 1935, colaborou com o desenvolvimento educacional, providenciando um local para a instalação da primeira escola pública local.

O professor Remy permaneceu com outro recém-formado professor, Luiz Vergés Dutra, por apenas um ano “devido o baixo salário, inferior a de um auxiliar de motorista na época” (IPAC, 1995, p.146). Foram substituídos pela professora Mercedes Camargo Martins⁴², que ficou permanentemente na cidade.

⁴² Depois de casada passou a se chamar Mercedes Martins Madureira e foi uma figura importante no ensino londrinense e na história da educação musical, pois, quando foi instituída como Inspectora do Estado em Londrina, participou de várias bancas de exame dos formandos dos Conservatórios locais.



Imagem 5 - “A Escolinha” em 1935 (Acervo do MHL).

Esta escola passou a ser chamada, em 1941, de Grupo Escolar Hugo Simas⁴³. Em seu espaço, havia um salão nobre que foi palco de várias apresentações musicais dos Conservatórios que se instalariam na década seguinte na cidade. Foi contratada uma professora que lecionava no segundo ano, no final da década de 40, que era pianista e acordeonista chamada Evelina Swenson Grandis, que acompanhava os alunos ao piano na execução do Hino Nacional Brasileiro, semanalmente⁴⁴ (LEPRI, 2005, p.19). Chama a atenção a presença de um piano na escola, cuja aquisição deve ter sido motivada pela necessidade de auxiliar nas manifestações musicais dos alunos da instituição.

O livro “Fincando Estacas”, de Boni (2004), conta que a história do Colégio Mãe de Deus se inicia com a vinda de doze missionárias oriundas de uma pequena cidade alemã Vallender-Schoenstatt com a tarefa principal de trabalhar com a educação. Foram até Jacarezinho e, em 1936, quatro dessas irmãs vieram e permaneceram em Londrina a convite do padre Erasmo Rabb. Uma pequena casa de madeira alugada e mantida pela CTNP abrigava o recém-instalado Instituto Mãe de Deus que, na época, já contava com 110 alunos matriculados de ambos os sexos, segundo relatos de Lawand (2002). As Irmãs tinham o objetivo de abrir internato, ter diversidade de atividades acadêmicas, artísticas, manuais e religiosas, como a educação européia, e tudo com muita disciplina. Houve, então, uma luta coletiva em prol da realização desses objetivos, juntando-se não somente o Instituto Secular das Irmãs de Maria de Schoenstatt, mas também as igrejas, a CTNP, que doou o terreno para a

⁴³ Nome dado pelo governador para homenagear o curitibano recém-falecido, desembargador da Corte de Apelação do Estado e Presidente do Tribunal Regional Eleitoral.

⁴⁴ Aspectos de sua vida musical serão apontados no próximo capítulo, pois foi membro docente e ativo em um dos Conservatórios da cidade.

construção de um prédio para a Escola, a administração pública, associações representativas de classe e a sociedade londrinense em geral. Em 17 de julho de 1938 são inauguradas as novas instalações desse Instituto em terreno amplo, equivalente a uma quadra inteira e, de acordo com Boni (2004), simbolizava a vitória de um esforço coletivo jamais vivenciado em outras ocasiões. Havia quatro salas de alvenaria e uma parte de madeira para atender 150 crianças do pré-escolar ao primário (1ª à 4ª série de hoje). Com o crescimento populacional, as Irmãs do Colégio Mãe de Deus sentiram a necessidade de expansão de suas instalações, para atender à multiplicidade de exigências surgidas pela complexidade da sociedade e suas demandas (LAWAND, 2002). Uma década depois, passa a ser colégio apenas feminino, mantendo somente turmas mistas no pré-escolar, quando também é inaugurada uma nova ala, ampliando o ensino com o curso ginásial (5ª a 8ª séries de hoje), oferecendo também o curso de Magistério.

Segundo conversa com a Irmã Sônia Maria Blanco⁴⁵, as missionárias pioneiras alemãs trouxeram a cultura musical de sua formação educacional, pois no rigoroso inverno europeu, por não poderem sair de suas casas, cultivavam o canto e as habilidades instrumentais como práticas normais em suas moradias. Na viagem até o Brasil, lembra que elas cantavam e tocavam instrumentos no navio, distraindo e alegrando o ambiente. Lawand (2002, p.132) diz que “no navio San Martin podia-se ouvir vários ‘Concertos’ apresentados pelas irmãs, certamente, herança do povo europeu que cultivava a música em família como um bem necessário para a formação integral do indivíduo”. A Irmã Mariarégis, que era organista e violinista, foi a formadora e regente do primeiro madrigal – pequeno coral – de vozes femininas, juntamente com as Irmãs Norberta, Calixta e Almut, e mais cinco moças leigas. Tratava-se do Coral Santa Cecília, pertencente à Catedral de Londrina⁴⁶ que se apresentava nas cerimônias e festividades religiosas. O repertório se restringia a hinos das missas e os ensaios eram realizados nas salas do Colégio Mãe de Deus. Com o tempo, chega a Irmã Clarência com um órgão e se junta a um grupo de alunas de Canto Orfeônico do colégio. Em 1940, o coral tinha cerca de 20 moças e, em 1948, houve a fusão com o coro de vozes masculinas formado pelos Congregados Marianos, passando a ser um coral misto, com regente masculino, de acordo com registros do IPAC (1995).

Segundo as crônicas desse estabelecimento, ainda na década de 40, paralelamente à escola, as Irmãs lecionavam música em caráter particular, direcionada à técnica instrumental,

⁴⁵ Relato mencionado na Introdução deste trabalho e registrado no diário de campo.

⁴⁶ A Catedral, na época uma pequena construção de madeira, foi inaugurada em 1934 e o Coral Santa Cecília foi criado cinco anos depois.

mais voltada ao ensino de piano. Nos final dessa década, chega a Irmã Maria Wilfried, com vasta experiência musical da Áustria, que luta para criar um Conservatório Musical oficializado, que se concretiza na década seguinte, sendo transformado mais tarde em Faculdade de Música. Detalhes sobre o desenvolvimento da educação musical promovido por essa escola, estão no próximo capítulo deste trabalho.

Nota-se que as Irmãs de Schoenstatt trouxeram em sua bagagem cultural o cultivo musical e introduziram, pela primeira vez em Londrina, atividades nesta área no meio escolar. Criaram o primeiro coral que, apesar de ser de cunho religioso, dava oportunidade a suas alunas de exercer esta prática musical. Ofereciam também aulas particulares de música, nos moldes de Conservatório, nos espaços escolares, porém fora da programação curricular.

Na primeira década da cidade, como só havia, até então, o curso primário, o Dr. Jonas de Faria Castro criou o “Ginásio Londrinense”, uma escola particular. Seu edifício foi inaugurado em 1941 e em 1944 é adquirido por um grupo de pastores evangélicos, intitulando o Colégio, primeiramente, como “Instituto Filadélfia”, passando depois para Colégio Londrinense. Sob a direção do pastor Zaqueu de Melo, mais cinco edificações de alvenaria são construídas: a Casa do Diretor, o prédio do Colégio Londrinense, a Escola Técnica de Comércio, o Edifício da Escola Normal Filadélfia e o Ginásio de Esporte apelidado de Colossinho. Ali se realizavam competições esportivas, além de apresentações de orquestras e conjuntos musicais, de acordo com o IPAC (1995, p. 85). Apesar de este registro apontar apresentações musicais naquele espaço, não foi encontrada nos documentos disponibilizados para esta pesquisa, qualquer citação sobre essas atividades até 1965, e relacionadas a eventos promovidos por estabelecimentos de ensino musical.

Esse Colégio, ainda na segunda metade dos anos 40, passa a oferecer aulas de música em uma sala de seu prédio, tornando-se, mais tarde, um Conservatório Musical oficializado, quando ampliam seu espaço físico e introduzem aulas de vários instrumentos, com professores formados. Na época, pode-se constatar a presença da musicista Carmelina Palma, formada pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, atuando como primeira diretora desse Conservatório, como professora de piano, acordeão e banda rítmica nesse local, segundo o livro da secretaria do Colégio Mãe de Deus (1959-1964). Os detalhes dessa escola de música estão inseridos no próximo capítulo deste trabalho.

Além dessas seis escolas da cidade surgidas nas primeiras décadas (uma escola japonesa, duas escolas alemãs, Grupo Escolar Hugo Simas, Colégio Mãe de Deus e Instituto Filadélfia), em 1946 nasce o Ginásio Estadual de Londrina que funcionava onde hoje é o

Colégio Estadual Marcelino Champagnat (COLÉGIO Vicente Rijo, 2007)⁴⁷. Somente duas décadas depois, após a doação do terreno pelo empresário José Garcia Villar, é que se iniciam as obras do atual Colégio Estadual Vicente Rijo, como passaria a ser chamado, levando 10 anos para ser concluída. Passou a oferecer, então, os ensinos primário, ginásial, colegial e profissionalizante (técnico em prótese e edificações).

Os diretores do Colégio Londrinense e o Ginásio Estadual de Londrina procuravam incentivar seus alunos para a formação de fanfarras, buscando a desenvoltura nos toques com seus tambores, caixas, repiques e cornetas. Faziam ensaios regulares com intenso treinamento, a ponto de algumas fanfarras, com as demais que surgiram em outros colégios fundados ao longo dos anos, chegarem a se transformar em bandas marciais. “Eram requisitadas para se apresentarem em cerimônias públicas, como inaugurações e recepção de autoridades, e até mesmo em outras cidades, e também a participar em concursos de caráter nacional” (IPAC, 1995, p.105). As escolas promoviam grandes desfiles, principalmente no dia da Independência do Brasil, e eram motivos de festa para os escolares, pois estes eram saudados com palmas por seus familiares. Esses desfiles eram marcados pela competitividade de suas fanfarras, que chegavam a ser compostas por mais de cem integrantes.

Os documentos estudados apontaram somente esta manifestação musical promovida por esses colégios, com objetivo exclusivo de formação de fanfarra. Antônio Miceli⁴⁸ conta como participou da fanfarra de seu colégio.

Quando a gente veio pra cá, estávamos morando perto do Colégio Estadual que tinha fanfarra. Aí foi o nosso ingresso na música em Londrina. Éramos eu, o meu irmão [...] e a molecada da redondeza [...] Quando a fanfarra [do colégio] começava a ensaiar, a gente ouvia o barulho, saíamos correndo para vê-la. Quando desfilava, andava nas ruas ensaiando e, ficávamos atrás. E como tínhamos um ouvido musical pela ascendência familiar em música, pegávamos facilmente as coisas. Sabíamos todos os toques decor da fanfarra, tanto do surdo, como da caixa, como da corneta, sabíamos tudo. Íamos andando junto com a fanfarra na rua em todo ensaio, ficando na calçada dos dois lados, acompanhando. Quando não havia ensaio, nos juntávamos e fazíamos os toques da fanfarra. Arranjávamos aquelas latas grandes de 20 litros de óleo, latinhas menores, latinhas de cera que eram pequenininhas, e fazíamos todos os toques. Cada um tocava um instrumento: um tocava surdo, o outro tocava caixa, o outro tocava repique. Tínhamos entre 10 e 11 anos [...] Naquela época as maiores festas do ginásio eram duas: 7 de setembro e os jogos colegiais, que tinha o desfile da

⁴⁷ História do Colégio Vicente Rijo em artigo no sítio da internet, feito pela empresa Sercomtel de Londrina, para comemorar os 60 anos de existência dessa instituição de ensino.

⁴⁸ Entrevista realizada em setembro de 2007, especialmente para esta pesquisa, prevista na Introdução deste trabalho. Miceli foi membro atuante até 2006 da Orquestra Sinfônica da Universidade Estadual de Londrina, quando se aposentou. Foi músico profissional na cidade e conhecedor do ambiente de músicos que atuavam fora dos Conservatórios locais, desde os anos 50.

fanfarra, desfile do colégio inteiro, e os pais, professores e diretores, todo mundo ia para torcer pelo seu time [...]

Um dia a gente estava acompanhando ao lado a fanfarra desfilar e havia um japonês [...] Ele era um dos corneteiros principais da fanfarra e começou a discutir com o diretor da fanfarra [...]. Por acaso eu estava ao lado, mas sem tomar conhecimento e o ouvi dizer: “quer saber de uma coisa, eu não toco mais nessa porcaria aqui”. Quando ia saindo, como eu estava do lado dele, peguei a corneta de sua mão e falei “dá essa corneta pra mim” e entrei na fanfarra. Coloquei a corneta na boca e saí tocando. Eu não tinha embocadura, não tinha estudo, não tinha nada, mas eu sabia os toques... Daí por diante não saí mais, entrei na fanfarra desta forma (depoimento de MICELI, 2007).



Imagem 6 – Fanfarras dos Colégios nos anos 50 (Acervo de Miceli).

Paralelamente às atividades educacionais que aconteciam nas escolas regulares, com incipientes promoções artísticas, havia na sociedade, tentativas de se criar entidades de apoio e incentivo à cultura local. No último dia do ano de 1944, o periódico Paraná – Norte anuncia a fundação da Sociedade Londrinense de Cultura Artística. Esta iniciativa foi liderada por um grupo social de intelectuais e contou com o apoio do então prefeito Capitão Aquiles Pimpão Ferreira, de acordo com o periódico.

Promovido por um grupo de intelectuais, e merecendo o mais franco e entusiástico apoio oficial, o movimento vem despertando o interesse de todos quantos reconhecem que “nem só de pão vive o homem”. Forças intelectuais latentes, faculdades que se enferrujavam por falta absoluta de exercício, estão em plena atividade, prometendo criar em torno deste estupendo campo de incessantes e titanicas lutas materiais, que é Londrina, uma atmosfera espiritual propícia ao rebentar das florescências artísticas (FERREIRA JUNIOR, 1944).

Teve por objetivo promover a criação de uma biblioteca como um centro cultural, aberta ao público em geral, além de palestras e conferências, organizar cursos livres de

línguas estrangeiras, entre outros. No artigo vinculado ao mesmo periódico no início do ano seguinte, o professor Zaqueu de Melo⁴⁹ agradece a iniciativa do prefeito.

[...] o fenômeno econômico facilita outros fenômenos da super-estrutura social [...] O comércio veiculou a cultura e a civilização por todos os cantos do mundo [...] A Sociedade Londrinense de Cultura Artística não só vos proporcionará uma sede para boa prosa e leitura, como vos ministrará, pela boca de notáveis conferencistas, o conhecimento adquirido através do esforço progressivo dos séculos! Cooperemos na bela iniciativa do nosso ilustre prefeito, a assim levaremos Londrina a conquistar mais um título de glória, além dos que merecidamente já possui, ou seja, o de cidade culta, cultuadora do belo nas letras, nos sons e nas cores! (MELO, 1945).

Observa-se na criação dessa Sociedade um misto de iniciativa público-privada, de igual peso, no qual, sem o entrelaçamento, tal aspiração não iria a termo. Nas fontes pesquisadas não se encontraram mais relatos sobre a concretização e duração desta iniciativa.

É importante conhecer a criação dos clubes sociais da cidade, pois deram, ao longo dos anos, apoio e incentivo às artes musicais. Em busca de atividades primeiramente de lazer e práticas esportivas, os ingleses colonizadores e funcionários da Companhia de Terras Norte do Paraná fundaram o “Londrina Tênis Club”, o primeiro clube da cidade, localizado no terreno da atual Biblioteca Pública Municipal. Constituía-se somente de duas quadras de tênis, que era o esporte mais popular na terra inglesa, mas em meados da década de 1940 é transformado em um clube mais amplo, com sede social e mais quadras esportivas, passando a denominar-se “Londrina Country Club” (LONDRINA Country Club, 2007). Foi transferido para outro local, através da doação de um alqueire de terras feito pela Companhia Melhoramentos Norte do Paraná, nova razão social da antiga CTNP, agora de capital nacional. Esse clube foi sede de muitos bailes, concertos, concursos e competições esportivas, segundo o IPAC (1995, p. 201). A sede social desse clube também foi utilizada pelos Conservatórios que surgiram na década seguinte, para apresentações públicas de seus alunos e convidados.

Em 1949, esse clube contava com a presença da Orquestra de Baile⁵⁰, liderada pelo trombonista Romildo Giarolla, com a participação de vários instrumentistas. Dentre eles

⁴⁹ Recém-chegado em Londrina, o pastor e professor Zaqueu de Melo auxiliou e dirigiu uma sociedade de pastores evangélicos que compraram o Ginásio Londrinense, transformando-o em Instituto Filadélfia e oferecendo uma pequena escola de música no local.

⁵⁰ O termo “Orquestra” é empregado, nesta pesquisa, designando diferentes agrupamentos instrumentais, de acordo com relatos documentais de diferentes órgãos e depoimentos de músicos de diversas experiências profissionais.

estava Alfredo Lepri, cafeicultor vindo de Marília (SP), Altino Gorni, agricultor oriundo de Dobrada (SP)⁵¹, Ney de Souza, baterista que veio de Bauru (SP) com experiência em big-bands de São Paulo, segundo artigo jornalístico de Pedreiro (2007), e outros.



Imagem 7:- Primeira Orquestra de Baile do Country Club em 1949⁵² (Acervo de A.Lepri).

Esta Orquestra de Baile também se apresentava na sede da Associação Comercial, que já existia como espaço cultural e de lazer, de acordo com relato do músico Antonio Lepri em conversas registradas no diário de campo. Observa-se a influência paulista na formação de grupos musicais da cidade, pois vinham de famílias que cultivavam esta prática em seus locais de origem, antes de migrarem para o Paraná. Em Londrina, constata-se hoje a presença de seus filhos, lado a lado na Orquestra Sinfônica da UEL, Antônio Lepri e Vitor Hugo Gorni, evidenciando os valores familiares de educação musical que transmitiram aos seus descendentes, hábito dos pioneiros da cidade.

A primeira prática musical em banda de música na cidade está vinculada ao período da fundação de Londrina. Segundo conversa com o pioneiro Alcides de Melo, na época que havia poucas casas habitadas de palmito ou de madeira, sem luz elétrica ou água encanada, há

⁵¹ A vinda da família de Altino Gorni, de descendência italiana, e a história de sua atuação musical em Cambé, cidade vizinha de Londrina, estão descritas na monografia de Vitor Gorni (2006) intitulada “A Influência das Bandas de Música na Formação do Músico Profissional”. Cita o ambiente da criação da Banda de Músicos de Cambé, intitulada “Incorporação Sete de Setembro”, nos anos 50, importante fonte para se contextualizar as formas de educação e manifestações musicais no Norte do Paraná.

⁵² Estando sentados ao centro: Alfredo Lepri e Altino Gorni, cujos descendentes se tornaram músicos profissionais na cidade.

no registro fotográfico da primeira missa no local onde seria construída a Matriz, a presença de uma Banda de Música na cidade⁵³. Apesar de ser uma banda improvisada, sendo mais um agrupamento de músicos práticos oriundos de outras localidades, torna-se um importante fato para a história da educação musical local, que abriga, desde seu nascimento, pessoas que tinham o hábito de cultivar a prática musical.



Imagem 8 – Primeira banda de música em 1934⁵⁴ (Acervo de Alcides de Melo)

O músico Alcides de Melo está presente na fotografia com o bombardino que tocava nessa Banda, debaixo do braço, onde atuou como voluntário até se casar, em 1936. Em entrevista registrada no diário de campo desta pesquisa, afirma que havia estudado música no Estado paulista, antes de vir com seus pais para a cidade, aos 17 anos de idade. O maestro da banda londrinense era Antônio Iglesias (espanhol) e apresentavam-se sempre em eventos importantes da cidade, festividades da prefeitura, inaugurações, circos e também recepcionando visitantes ilustres na estação ferroviária. O antigo coreto da cidade, registrado em 1935 e localizado no centro da praça principal da cidade, a Marechal Floriano Peixoto, era local de apresentação aos domingos dessa banda de música, de acordo com o IPAC (1995, p.254).

⁵³ Conversa registrada no diário de campo, citada na Introdução deste trabalho.

⁵⁴ Esse evento trata-se da Missa de Ação de Graças pelo lançamento da pedra fundamental da primeira Catedral da cidade.

Em 1939 chega a Londrina o músico Angelino Rosim (apud QUERINO, 1993), aos 30 anos de idade, oriundo do interior paulista, onde havia aprendido a tocar saxofone. Foi, aos poucos, conhecendo os músicos locais até que, em setembro de 1948, começaram a ensaiar os primeiros acordes do grupo, que viria a ser a primeira Banda Oficial de Músicos de Londrina. Na verdade, desde o início da cidade, já havia uma banda que a representava nos eventos importantes e provavelmente, por sua forma improvisada, acabou gerando seu desfecho alguns anos depois⁵⁵. No dia 1º de janeiro de 1949 nasce a Banda Oficial, com o apoio do prefeito Hugo Cabral. Teve como maestro Egídio Camargo do Amaral, sargento aposentado de Ponta Grossa, e tocavam somente “dobrados”, pois não existiam partituras ou arranjos de outros estilos musicais. Os instrumentos eram de sopro, somados à percussão e bateria, de acordo com Rosim (apud QUERINO, 1993).



Imagem 9 - Banda de Música Municipal de Londrina em 1949(Acervo do MHL).

Segundo o IPAC (1995), em diversas localidades do Estado de São Paulo e Minas Gerais, até mesmo no Sul do Paraná, as bandas tinham a função de oferecer iniciação musical

⁵⁵ De acordo com relatos de pioneiros, como do Sr. Rosim, que chegou em 1939 e já não havia mais a primeira banda (apud QUERINO, 1993), podemos concluir que o primeiro agrupamento musical improvisado no formato de banda de música, que representava a cidade, durou de 1934 a 1938. Houve um grande período sem banda representativa do município, de acordo com relato da filha de Angelino Rosim, a Sra. Guiomar Rosim de Melo (conversa anunciada na Introdução deste trabalho e registrada no diário de campo).

especialmente em locais onde não havia Conservatórios, porém em Londrina não se tem conhecimento de que tivessem esta função educativa. Seus músicos até então eram voluntários, e suas atividades musicais eram consideradas como lazer que caminhava paralelamente às suas outras profissões. Foram constatadas apenas atividades educativas de cunho social, realizadas pelo maestro Arlindo Tófano, nos anos 50, que criou uma banda dos guardadores de automóveis e meninos engraxates (IPAC, 1995, p.139). Segundo pesquisa de Primo (1977, p.64), a Banda Municipal tornava animada e festiva as quermesses da época, que era o maior acontecimento público para a mocidade de Londrina. Era presença indispensável em todas as festividades, solenidades locais, inaugurações e cerimônias religiosas, além de tocar em praças, jardins e prefeituras.

Há várias passagens pitorescas vividas pelos membros dessa banda, como conta Angelino Rosim.

Certa vez, em Taquaruna, algum malandro passou pimenta no bocal dos instrumentos enquanto a gente almoçava. Quando a banda começou a tocar foi uma confusão enorme, tivemos que parar e lavar os instrumentos [...] Uma vez os músicos tiveram que empurrar o ônibus da banda no meio da lama, num dia chuvoso em Porecatú [...] Em Antonina um dos músicos “encheu a cara”, desafinou e comprometeu a apresentação da Banda, que participava de um concurso e foi eliminada (ROSIM apud QUERINO, 1993).

Verifica-se que a primeira sociedade dos pioneiros apreciava esta manifestação musical, fazendo parte de sua rotina de lazer ouvir os dobrados executados pela banda de música, onde participavam músicos amadores. Os descendentes desses músicos pioneiros, Angelino Rosim e Alcides de Melo tornaram-se músicos profissionais em Londrina, atuando na Orquestra Sinfônica da UEL e em orquestras paulistas, corroborando a importância da influência familiar para o desenvolvimento de atividades artísticas musicais, que vai se refletir na sociedade em geral.

De acordo com o IPAC (1995, p.230) e documentos encontrados no MHL, outro músico que chegou em 1934 foi Guilherme Rausch que, além de ter sido o primeiro motorista de praça da cidade, destacou-se na parte artística tocando acordeão, violão e violino, fruto de sua educação na Alemanha.



Imagem 10 – Músico pioneiro Guilherme Rausch em 1934 (Acervo do MHL)

Formou o “Conjunto do Guilherme”, que animava os bailes locais e promovia serenatas. Além de tocar acordeão e violino, dependendo do tema musical, o conjunto contava também com seu irmão Mathias na bateria e Alcides de Melo no trombone⁵⁶. Participaram depois outros músicos tocando violão, banjo, pistão, trombone, e um cantor. O repertório era variado com partituras de compositores mais populares compradas no Rio de Janeiro. Este grupo musical durou até 1938, quando Guilherme se casou, passando a se dedicar somente à profissão de motorista⁵⁷ e à família. Sua filha graduou-se, décadas depois, como pianista, abrindo escola de música, criando métodos de ensino musical, atuando na profissão até os dias de hoje, fruto de uma educação musical iniciada nas bases familiares, que tem sido demonstrada na presente investigação histórica.

Quanto a clubes dançantes da primeira década, o IPAC (1995, p.220) registra um espaço construído pela Prefeitura para atender a moças e bailes beneficentes, chamado Clube Redondo, por possuir uma pista de dança redonda com cadeiras em volta, situado na Rua Santa Catarina. Nesta época surge outro clube, mais simples e popular, na Rua Mato Grosso,

⁵⁶ De acordo com relato de Alcides de Melo, em conversas registradas no diário de campo.

⁵⁷ De acordo com relato oral de sua filha Magdalena Rausch Souto, em conversas registradas no diário de campo.

que acabou sendo apelidado de Clube Quadrado. Observa-se que esses clubes dançantes eram freqüentados por distintas classes sociais, cada qual se agrupando em busca de um espaço para o lazer. Eram esses os dois únicos locais que havia para encontros dançantes e festas até o início dos anos 40.

Eu me lembro que antes do meu pai casar, ele contava que o que faziam aqui em Londrina era ir até um tal de “Redondo” (perto da Igreja) para dançar, depois todos voltavam para casa. O divertimento era dançar aquelas músicas do período de 30, que tocava na Rádio Nacional (depoimento de CORRÊA, 2008).

Nesses clubes havia música ao vivo, onde o Conjunto do Guilherme tocou algumas vezes, denotando que, desde as primeiras décadas, a cidade abrigava músicos amadores oriundos de diferentes localidades e países, que foram cultivando a apreciação musical entre seus descendentes, que buscaram o ensino formal de música posteriormente. Desta maneira, criou-se gradativamente um ambiente propício para a instalação de Conservatórios Musicais.

A sociedade criou um outro Clube, denominado Grêmio Literário e Recreativo Londrinense, organizado em fevereiro de 1942, com 150 sócios, fruto da necessidade social urbana de ter um espaço para suas reuniões e lazer, pois os dois únicos espaços que havia – Clube Redondo e Clube Quadrado – já não atendiam às necessidades locais. Utilizaram primeiramente o salão da parte superior do Prédio da Associação Comercial de Londrina. Sobre este local, Antônio José Miceli (2007) descreve:

Havia ao lado do Edifício da Associação Comercial, uma escada bem alta, que saía da rua, tinha uma portinha, subindo até o primeiro andar. Ali foi a primeira sede do Grêmio Recreativo Londrinense. Era um salão grande [...] Eles faziam baile todo sábado, porque não tinha televisão (depoimento de MICELI, 2007).

Os cinemas, uma das poucas opções de lazer na época, também foram bastante requisitados na recém-criada Londrina, tendo a construção do primeiro estabelecimento em 1934, no ano de inauguração da cidade, o Cine Londrina⁵⁸. “No tempo em que Greta Garbo e Rodolpho Valentino brilhavam nas telas mudas era de praxe a presença de uma orquestra para animar sessões” (IPAC, 1995, p.212). Provavelmente, durante a apresentação do filme mudo,

⁵⁸ Este Cine, inaugurado a 28 de julho de 1934, localizado na Rua Quintino Bocaiúva, passou a ser Cine Avenida em 1944 e Cine Brasília em 1960 (Yamaki, 2006).

havia alguma execução musical feita pelos músicos pioneiros, fosse uma apresentação solo ou em pequenos grupos instrumentais, mas não se encontrou qualquer referência a respeito nos documentos investigados nesta pesquisa.

Quatro anos depois (1938), são edificadas o Cine São José (na Rua Minas Gerais) e o Cine Rolândia; em 1940 é construído o Cine Theatro Municipal⁵⁹ e, em 1946, outro Cine Londrina (na Avenida Paraná). Segundo Yamaki (2006, p.98), o Cine Theatro Municipal tinha uma platéia de 600 poltronas, um balcão de 200 poltronas, com equipamentos modernos de projeção e som, onde se realizavam festas cívicas, bailes de carnaval e apresentações de grupos musicais⁶⁰ (YAMAKI, 2006, p.98).

Quanto aos profissionais presentes na cidade, Primo (1977, p.58)⁶¹ apresenta o censo de 1940 constando 21 médicos, 12 advogados, 10 dentistas, 3 engenheiros, 2 agrônomos e 1 agrimensor, dentre outras profissões como comerciantes, agricultores e demais atividades. No que se refere a músicos amadores havia, além dos já mencionados, acordeonistas conhecidos na cidade, principalmente na zona rural.⁶² O artigo jornalístico de Schwartz (1997 a) apresenta alguns dos músicos populares mais destacados na época, como Alberto Vicentini, tido como um dos maiores acordeonistas de Londrina nos anos 40 e Pedreiro (1999) apresenta em seu artigo publicado na Folha de Londrina os Irmãos França que formaram uma das primeiras duplas sertanejas da cidade.

⁵⁹ Situado na Avenida Rio de Janeiro, passou a ser chamado de Cine Jóia, segundo YAMAKI (2006, p.98), em 1948, mas de acordo com o IPAC, (1995, p.212) foi depois da reforma de 1954. Era o único cinema da cidade que exibia filmes japoneses.

⁶⁰ Neste capítulo há uma fotografia deste Cine na Imagem 13, por ocasião de uma festa japonesa.

⁶¹ Aparecida Vaz Primo, em sua dissertação de mestrado intitulada “Influências do Rural e do Urbano na Educação e na Cultura de Londrina”, entrevistou 0,5% da população rural e urbana de cada década, num total de 2.385 entrevistas. Uma pesquisa muito importante para se conhecer a história de Londrina a partir de relatos orais e documentais. Este trabalho pode ser encontrado na Biblioteca Pública Municipal de Londrina.

⁶² Houve o modismo do acordeão, a preferência popular por este instrumento até finais dos anos 60.



Imagem 11 - Músicos populares de Londrina na década de 40 (PEDREIRO, 1999)

Cita também o acordeonista Isidoro Bruneto, que tocava em casamentos e festas de fazendas e músicos sítiantes oriundos do Estado paulista, como o pioneiro Antônio De Mari, vindo em 1939, que tocava violino e bandolim. O baile mais animado na época era o do dia de São João, segundo Primo (1977), com quentão, fogueira, batata-doce, amendoim e pipoca; provavelmente, os acordeonistas locais aproveitavam a ocasião para tocar músicas típicas regionais, pois era o instrumento mais requisitado nessas festividades.

No livro da secretaria do Colégio Mãe de Deus (1959-1964), no livro de Lepri (2005) e nos álbuns de recortes do Conservatório Musical de Londrina, pode-se constatar, na década de 40, a presença também de professores graduados em música como Carmelina Palma, que lecionava em caráter particular no Colégio Londrinense; Evelina S. Grandis, que na época era professora do segundo ano do ensino fundamental do Grupo Escolar Hugo Simas; as pianistas Betty Veiga, Elza Pinho de Brito e Maria Luíza Machado, que davam aulas particulares em suas residências; a Irmã Maria Wilfried, que tocava piano, violino e violoncelo e lecionava em pequenas salas do Colégio Mãe de Deus, com experiência em Conservatórios europeus. Residia também na cidade o professor Sebastião de Alcântara e Silva, que ensinava em sua residência instrumentos de corda e de sopro, cuja atividade profissional será detalhada mais adiante. Provavelmente, a cidade abrigava um maior número de musicistas do que os encontrados nas documentações disponíveis, além de, já nessa década, nascer a primeira geração de estudantes de música na cidade, fruto do trabalho desses profissionais.

O surgimento da Rádio Londrina, em 1943, que ofereceu a primeira transmissão radiofônica da cidade, foi um meio de comunicação de grande repercussão e contribuiu na divulgação da música e de grupos musicais locais. As estruturas dessa rádio foram pré-determinadas pelo pioneiro paulista Itagiba Santiago, que tinha experiência de radialismo das capitais paulista e carioca. Toda a grade programática, mesmo com as limitações estruturais, era inspirada nas rádios de grandes centros, segundo Pinheiro (2001, p.6). Havia dificuldades decorrentes do momento político que o país vivia, com rigorosa censura e toda a programação era controlada pelo Governo do Estado Novo. Havia também problemas de ordem local com a falta freqüente de energia elétrica, que ocasionava a interrupção das programações. No planejamento das atividades dessa rádio, foi inserido, com muito receio de ter pouca audiência, um programa de músicas clássicas no último horário, das 22h30min às 23horas. Para surpresa de todos, a audiência superou todas as expectativas, tendo tido boa aceitação do público ouvinte (PINHEIRO,2001, p.11). Em 1946, a Rádio Londrina mudou suas instalações da Rua Santa Catarina para a Rua Goiás, com local para estúdios, escritórios e auditório com capacidade para 120 pessoas sentadas, o que viabilizou a apresentação de programas ao vivo de músicos da região. Ranulfo Pedreiro (1999), em artigo jornalístico, aponta a existência de duplas caipiras da cidade; eram músicos amadores que, além do comércio, exerciam também atividades musicais, mas sem fins lucrativos.

Segundo Pinheiro (2001), esta Rádio tinha muitos programas de auditório, muitos apresentadores, traziam diversos cantores famosos na época e orquestras populares. O jornalista Schwartz (1996 b) aponta que se apresentavam também, nessa emissora, músicos locais, como o acordeonista Juliano De Mari e seu grupo musical “O Regional”, a Orquestra Panamericana liderada pelo médico Newton Vieira Lima, que animava os bailes da cidade e região, chegando a tocar em Curitiba, no baile de Miss Paraná (SCHWARTZ, 1996 b). O radialista Antônio Marco (apud PINHEIRO, 2001) comenta que a Rádio Londrina era o principal centro cultural e artístico da região na década de 50, pelos shows ao vivo, rádio-teatro e programas de auditório. Em meados dessa década, muda-se para um prédio próprio na Rua Quintino Bocaiúva, com auditório de 512 poltronas confortáveis, cedendo o antigo espaço para o Grupo Permanente de Teatro (GPT) e suas apresentações⁶³. Esta rádio adquiriu um piano de cauda para animar seus programas – que, mais tarde, foi cedido em regime de comodato, ao Museu Histórico de Londrina – e contratou uma orquestra para animar seus programas. Projetou nacionalmente cantores londrinenses, segundo estudos de Pinheiro

⁶³ Relatos sobre a existência desse grupo de teatro serão apontados mais adiante, neste mesmo capítulo, pois fazem parte do acervo de manifestações culturais da época.

(2001, p.26), e foi um importante espaço para apresentações freqüentes de alunos, formandos e convidados dos Conservatórios Musicais da cidade, de acordo com as crônicas desses estabelecimentos.



Imagem 12: Auditório da Rádio Londrina nos anos 50 (MOURA, 2004).

No setor da comunicação impressa, em 13 de novembro de 1948, é inaugurado o Jornal “Folha de Londrina”, “que dispensava irrestrito apoio às artes na cidade”, de acordo com Lepri (2005, p.65). Segundo as crônicas dos Conservatórios – que surgiram depois – a Folha incentivava também seus eventos, apoiando suas apresentações, formaturas e promoções, com artigos, comentários e divulgações. Anterior a esse jornal, houve o Periódico ‘Paraná – Norte’ (de 1934 a 1953), ‘O Cometa’ (em 1935), ‘Folha do Sul’ (semanário em 1941) e ‘Correio do Norte’ (diário em 1947). Mais tarde, nas décadas seguintes, surgem também outras iniciativas impressas, como a edição semanal ‘Folha da Semana’ e mensalmente a ‘Folha do Povo’ e ‘A Época’, segundo o Centro de Documentação e Pesquisa Histórica da UEL.

Associando as ações culturais com o progresso econômico que a cidade vivia, especialmente através do comércio cafeeiro, configurou-se um ambiente que gerou a criação de Conservatórios na cidade, além de despertar o início de iniciativas sérias para o teatro e algumas incipientes proposições no campo das outras artes, nas décadas seguintes.

2.2.2 Novo Panorama (1950 a 1965)

Segundo Adum (1991), no fim da década de 40, há evidentes marcas de prosperidade provenientes da economia cafeeira. Surgem construções suntuosas de rebuscados estilos e um novo plano urbanístico para organizar loteamentos, construção de casas, praças, arborização, com uma meta de crescimento a longo prazo. Muitos desses projetos tiveram curta existência “por entrarem em cena numerosos contingentes de trabalhadores rurais, imigrantes e migrantes de várias procedências, processo este que se intensificou na década de 50” (p.21). Houve uma reorientação da política urbana para atender ao controle social e interesses do grupo empresarial. Crescem os prédios modernistas ao lado da profusão de novos bairros populares.

As diferenças de classes sociais e valores puderam ser observados na busca da educação musical em diferentes espaços e tipos de aprendizagem: com professores particulares e nos estabelecimentos formais que vão sendo criados. Os professores privados, geralmente sem graduação, formavam seus grupos musicais enfocando tanto a música erudita quanto a popular e apresentando-se em diversos locais e atividades sociais. Auxiliavam na aprendizagem daqueles que, com poucos recursos, desejavam formar conjuntos amadores ou profissionais. Havia também o espaço dos Conservatórios, que iam se estabelecendo, atendendo a uma classe social que podia arcar com os custos mais elevados dos estudos musicais formais. O enfoque era geralmente da música erudita e visava a um elevado desenvolvimento técnico instrumental, com professores geralmente graduados em música em outros centros.

Por outro lado, na década de 50, a cidade passa aos poucos a ser vista com outra aparência, agora desenvolvimentista, aos olhos de quem a tinha conhecido anteriormente.

A cidade adquiria outra aparência: carros e jardineiras já circulavam pela cidade, e apesar do barreirão existente onde hoje é a Avenida Paraná, elegantes fazendeiros já desfilavam de ternos de linho branco e piteira na mão [...]. Enfim, Londrina deixava de ser “boca de sertão” e “caldeirão de malária” e adquiria importância na economia nacional. De lá para cá foi como um furacão: rasgaram-se estradas, o café vicejou até nos jardins dos palacetes da Avenida Higienópolis, os primeiros clubes surgiram [...], os filhos de fazendeiros que haviam ido estudar em São Paulo e na Europa começaram a voltar e estabelecer-se em Londrina, apareceu o primeiro aeroporto, governadores e ministros visitaram Londrina, etc., etc., etc. Estava vencida a inospitalidade das matas e desbravamentos (OLIVEIRA, Roldão (1973) apud BENATTI, 1996, p.45-46).

Com a beleza há também os dissabores do crescimento inesperado, como aponta Arias (1993).

O sítio urbano desagregou-se com a proliferação dos loteamentos clandestinos e os equipamentos públicos tornaram-se insuficientes (transportes, comunicações, abastecimento de água e energia elétrica). Os conflitos sociais agravam-se com a presença de milhares de pessoas que aportavam na cidade em busca de fortuna ou de ter uma vida melhor (ARIAS, 1993, p.320-21).

As diferentes realidades que sempre se apresentam em qualquer sociedade, cada uma com suas características, levam à compreensão de seu rumo histórico próprio.

Em termos de iniciativa pública para o crescimento cultural da cidade, houve a instalação, no início da década de 50, da Biblioteca Pública, que se tornou, não somente local de leitura, mas de promoção artística. Inicialmente, era formada por 1.886 volumes de livros que foram restaurados e catalogados, e estavam esquecidos no porão da prefeitura (ABRAMO, 2001). Na verdade, desde 1940 havia um decreto para a criação da Biblioteca Pública Municipal, mas foi inaugurada oficialmente somente onze anos depois. Observa-se uma lentidão para iniciativas de cunho educacional e cultural, até então, que envolviam os setores públicos. Em 1956, a coordenação da Biblioteca organizou o primeiro Salão de Arte Fotográfica, com 14 participantes, e dois anos depois, sob a chefia de Maria González Vicente, inicia-se a montagem da primeira Orquestra Mirim de Londrina, formada por 48 crianças com idades entre 6 a 12 anos, segundo Abramo (2001, p.11). A maior parte dos instrumentos era o acordeão, havendo também instrumentos de percussão e um piano; faziam audições para arrecadar recursos com objetivos filantrópicos. Maria González agendava as apresentações em datas festivas, em diferentes locais, entrava em contato com a professora de piano Terezinha de Almeida, a professora Shirley Guedes e a professora Marli, ambas de acordeão; estas escolhiam seus alunos para formarem o grupo, ensaiavam e levavam para tocar nessas apresentações beneficentes (depoimento de PENA, 2008).



Imagem 13 – Orquestra Mirim da Biblioteca Municipal em 1958 (FRANÇA, 2002).

Maria González, quando esteve na coordenação da Biblioteca, além de organizar a Orquestra Mirim, promoveu também exposições de fotografia, onde foram revelados Haruo Ohara e Francisco Martínez Sanches, que acabaram por participar da “Exposição Internacional de Fotografia de Paris”. Receberam duas medalhas, colocando em circuito internacional seus trabalhos feitos em Londrina. González organizou também semanas do livro e aumentou substancialmente o movimento da Biblioteca. Nota-se, neste período, estas importantes iniciativas desse órgão público para promover e incentivar as artes, sob o comando de lideranças sensíveis ao desenvolvimento cultural da cidade.

No ambiente das artes visuais havia poucos livros e revistas e os espaços para exposições eram sempre improvisados e pouco adequados às mostras, como apontam os estudos de Moreira (2007, p. 20). Utilizava-se para mostras os salões dos clubes “Grêmio Recreativo Literário e Recreativo” e “Londrina Country Club”, o saguão do prédio da Biblioteca Pública Municipal e outros. Segundo a mesma autora, foi a fotografia e seus artistas que iniciaram significativamente o ambiente das artes visuais londrinense, pois mantiveram intercâmbio com a Associação de Fotógrafos Amadores do Brasil, participando em salões de fotografia no país e exterior, como foi relatado dentre as promoções da Biblioteca Pública. Moreira (2007, p.53) também relata que se destacou na cidade o pintor suíço Ulbrich Fritschi, chamado de Ufri, como artista, professor de pintura e palestrante. Esse pintor expôs seus trabalhos em 1956 juntamente com seus oito alunos e alunas, e realizou o primeiro Salão de Amadores e Pintores Profissionais de Londrina em dezembro de 1959.

Aparecem também João Gonçalves, Rodolfo Gyurkovits e Ellie Lountas, porém sem provocar alterações no ambiente das artes visuais locais (MOREIRA, 2007, p.21). Aparecida Vaz Primo (1997, p. 69) registrou em suas pesquisas a presença, nessa época, de artistas como Emiliana Salgado de Oliveira, do pintor chamado “O Mulato” que esteve pouco tempo na cidade, mas deixou obras belíssimas. Passou também pela cidade o escultor Rodolpho Shuman que deixou alguns de seus trabalhos, como a estátua de Moisés para a residência do Dr. João Nicolau, a estátua do trabalhador para o Cine Augustus e o busto do Presidente Getúlio Vargas para a praça do mesmo nome.

Enquanto as manifestações na área das artes plásticas eram ainda precárias na cidade, a cultura musical abriu espaços conquistando um público apreciador, pois sua prática já estava associada aos costumes da população pioneira. Para caracterizar o ambiente musical da década de 50, tomou-se como referência o depoimento de Miceli (2007), cuja história de vida teve semelhança com a vivência de muitos outros migrantes da época. De origem italiana, aponta sua descendência e como vieram para Londrina.

Meus quatro avós eram italianos. Meu pai tocava flauta e clarinete e participava da banda musical da cidade onde nasci, em Nova Europa, que fica a uns 50 km de distância de Araraquara. Ele era alfaiate e foi para lá trabalhar com meu tio, que também era italiano, alfaiate e tocava flauta e clarinete. Meu pai se radicou lá, ficou muitos anos e conheceu minha mãe. Ela havia nascido no sítio, filha de lavrador [...] Meu bisavô veio para o Brasil com seis filhos e a minha avó. Eles eram de família nobre lá na Itália e minha mãe contava que minha avó tinha empregada até para amarrar seus sapatos se quisesse. Naquela época ficou ruim na Itália, acho que por causa da guerra, e eles vieram pra cá. Meu bisavô tinha mais de 60 anos quando veio para o Brasil. Chegando aqui, meus avós se conheceram e se casaram. Ele era lavrador, tinha um sítio em Nova Europa, cidade que nasci [...] Meu pai veio para Londrina porque queria evoluir, porque na nossa cidade onde morava havia pouca chance. A irmã mais velha da minha mãe, Teresa, já morava aqui, na Vila Casoni, e uma outra irmã da minha mãe, tia Maria, morava em Cambé. Eles se correspondiam por carta naquela época, e falavam que a cidade estava crescendo [...] Eu vim para cá no começo de 1951 [...] a cidade era o Centro, a Vila Nova e a Vila Casoni. O resto foi surgindo depois que a gente mudou para cá (depoimento de MICELI, 2007)..

Relata como eram seus hábitos e valores familiares em relação à música, antes de vir para Londrina.

O meu pai chegava em casa depois do serviço, tomava um banho, jantava, pegava a clarineta, a flauta e tocava suas musiquinhas. Quando ele ia ensaiar

na banda nós íamos junto, havia aquelas festas da cidade quando a banda tocava no coreto. E nós estávamos sempre com ele, eu e meu irmão, sempre juntos. Tinha meu pai, os meus tios por parte do meu pai, meus tios por parte da minha mãe, era tudo assim na família [eram todos músicos]. E os amigos do meu pai era gente da mesma idade e tinham filhos da nossa idade e ficávamos sempre juntos, na escola, estávamos sempre ali. Havia muita quermesse, com aquelas bandeirinhas, e lá a banda ficava no coreto tocando e a molecada ficava ali em volta [...] Meu pai me ensinou algumas coisas, depois passei a estudar com um professor de música que morava em Nova Europa [...] Meu pai nunca foi um músico expoente, ele tocava porque gostava, meio por música, meio por ouvido, sabe? Então a gente tem a *veia musical* da família, porque todo pessoal que eu conheci, do meu pai para trás, o meu avô, tocavam pistão [eram músicos] [...] Os meus tios cantavam no coral da igreja, o meu tio Otávio tinha um vozeirão grave, ele era baixo, e toda família é muito ligada em música, tanto do lado paterno quanto do materno. E a gente começou a estudar música e lógico, teve todo incentivo da família, eles achavam lindo! [...] Nós tínhamos um grande cartaz na família porque somos só em dois irmãos, e os dois tocavam [instrumentos musicais] (depoimento de MICELI, 2007).

Como essa família, havia também muitas outras com hábitos semelhantes, como a família Gorni, a família Lepri, já citadas neste trabalho. Todas as filhas de Miceli tocam um instrumento musical, assim como os descendentes das outras famílias, incentivo que partiu da influência dos valores familiares voltados para a educação musical.

Por volta de seus 13 anos, Miceli e seu irmão começaram a estudar música com diferentes professores. Antônio, com trombone de pistão que havia comprado, procurou o professor Sebastião de Alcântara e Silva para aprender a tocar o instrumento, e seu irmão, com um trompete, foi ter aulas com o professor João Batista Pinto.

Naquela época, esses dois professores de música eram muito conhecidos por ensinarem diversos instrumentos, por terem formado grupos musicais na cidade que se apresentavam em eventos e por terem salas de aula particulares. Dentre os instrumentos que ensinavam destacam-se violino, piano, acordeão, violão, além de instrumentos de sopro.

A experiência musical do professor pioneiro Sebastião de Alcântara e Silva (1906 - 1977) começou cedo. De acordo com o livro da secretaria do Colégio Mãe de Deus⁶⁴, iniciou os estudos de música com o regente da Banda de Música de Camanducaia (MG), tocando pistão na Banda de crianças e passando depois para a Banda de Música oficial da cidade, paralelamente aos estudos escolares do primário e ginásio. Aos 18 anos foi para São Paulo onde estudou canto coral e violino, e foi um autodidata nos estudos de composição, regência,

⁶⁴ Dados colhidos no Processo de Reconhecimento Federal do Conservatório de Música Mãe de Deus.

violão e orquestração. Segundo relato de suas filhas⁶⁵, ele aprendeu profundamente a teoria musical, juntamente com instrumentos como piano (onde compunha), flauta, violão, mas o violino era seu predileto, embora sem qualquer titulação oficial. Era polivalente, pois além de lecionar diversos instrumentos, era compositor, maestro, cantor, afinador de piano e pintor nas horas vagas. Escreveu letras e melodias, como a música “Olhos Verdes” e “Cancioneiro do Mar”, uma valsa-canção editada pela Ed. “A Melodia”, SP em 1936. Compôs “Cidade Menina”, com letra e música próprias, em homenagem à cidade de Londrina em 1966, registrada na Escola Nacional de Música, porém não editada. Autor de várias outras composições e arranjos para piano a duas e quatro mãos, para violão, acordeão, violino, arranjos para corais, banda de música e outras orquestrações (Anexo 4).

Ainda de acordo com o relato de suas filhas, começou a dar aulas em São Paulo e formou um conjunto para tocar em bailes, ocasião em que viajou muito. Em 1937, foi diretor e regente da Banda de Música e do Coro da Igreja Matriz de Elias Fausto, São Paulo. Foi também organizador, diretor e regente da Banda de Música e do Coro da Igreja Matriz de Bueno Brandão, Minas Gerais de 1938 a 1941. Nessa cidade, casou-se aos 30 anos de idade e compôs letra e a música do Hino da Cidade em 1939, que também foi registrado. Em 1942, com três anos de casado, comprou terras em Londrina pela CTNP, aonde veio morar. Na ocasião vieram também várias outras famílias, porém a cidade ainda era incipiente em termos de manifestações artísticas. Ainda nos anos 40, começa a dar aulas particulares de música a filhos de pioneiros locais, de piano, violão, violino, pistão e teoria musical e solfejo. Artur Boligian⁶⁶, pioneiro vindo em 1935, relata que iniciou seus estudos de violino com o professor Sebastião entre os anos de 1947 e 1948, em uma sala de sua própria residência, próxima à Rua Bahia. Boligian afirmou que o conheceu como um dos primeiros professores de música da cidade⁶⁷. No início dos anos 50, o professor Sebastião abriu uma escola de música na Rua Pernambuco com o recém-chegado violinista e professor João Batista Pinto, em uma edícula nos fundos do escritório de um advogado.

Segundo relatos de seus ex-alunos (Miceli, Boligian, Souza e Romanini), começavam ensinando a teoria musical e só quando os alunos tivessem domínio do conteúdo é que introduziam aulas de instrumento ou canto.

⁶⁵ Estes dados foram coletados em entrevista registrada no diário de campo, já mencionada na Introdução deste trabalho, com as filhas do professor Sebastião de Alcântara, residentes em Londrina: Lucrecia de Alcântara Lopes dos Santos, Luci Alcântara e Silva, Maria de Lourdes Alcântara e Célia Alcântara Jorge. Ao todo eram sete irmãs e um irmão.

⁶⁶ Relatos identificados na Introdução deste trabalho e registrados no diário de campo.

⁶⁷ Provavelmente, esse professor teve maior projeção por ensinar diversos instrumentos, do clássico ao popular.

Primeiramente eu tive aula com o Sebastião de Alcântara mais ou menos em 58. Era um sistema antigo, ele dava o nome das notas e os valores musicais, depois introduzia o método Bona⁶⁸ e tínhamos que estudar de 6 a 7 meses a teoria musical para depois estudar o instrumento, o acordeão. Quando ele via que a gente era esforçado e pegava bem, ele começava antes desse período. Sua teoria era somente a divisão musical, o nome e valores musicais e o método do Bona (depoimento de ROMANINI, 2008).

Tive aula primeiramente com o Juvenal, foi meu primeiro professor, na época ele era aluno do professor Sebastião de Alcântara. Então ele me passou a parte teórica, o Bona, que se usava muito naquela época, é um método muito bom, excelente para divisão. Ele era violinista. Aí fui testado pelo maestro Arlindo Tófano para ver se eu podia treinar um instrumento com o João Batista. Naquela época não era bater lá e começar a estudar, tinha que ter conhecimento, teoria e harmonia, senão nem o professor João Batista nem o Professor Sebastião de Alcântara pegavam. Vai fazer isso hoje! O aluno entra hoje e já quer tocar ontem. É difícil. (depoimento de SOUZA, 2008).

Essa metodologia funcionou por muitos anos, principalmente entre os professores mais tradicionais de música, pois o entendimento era de que tocar bem um instrumento estava diretamente relacionado a uma boa leitura musical e a teoria caminhava separada da prática.

Ainda segundo as filhas do professor Sebastião, depois de formar um conjunto musical com seus próprios alunos e músicos da cidade, ele foi para o Rio de Janeiro fazer a gravação de duas de suas composições: “Rodopiando” – uma valsa-canção – e “Terra Mater”. Houve um imprevisto com a cantora, sua aluna, Norma Avian, que não pôde comparecer à gravação, e por não encontrar outra pessoa que a substituísse no Rio de Janeiro, acabou gravando com sua própria voz. Sebastião apostou todos os seus bens nesse projeto e, não dando o retorno esperado, acabou perdendo tudo que havia investido até então. Segundo justificativa de suas filhas, havia muita dificuldade de reconhecimento da música clássica, mais elaborada, na época.

Logo que retornou dessa viagem, desfez a parceria com o professor João Batista e abriu uma sala de aula na Rua Duque de Caxias esquina com a Rua Maranhão, mas continuou se apresentando em rádios da cidade com seu conjunto musical, formado por cantores, violonistas, pianista, acordeonistas e violinistas. “Conheci o professor Sebastião de Alcântara e devo ter até arranjo dele aí. Ele tinha uma mini-orquestra, e eu tocava acordeão em sua orquestra, também na década de 50” (depoimento de SOUZA, 2008).

⁶⁸ Trata-se de um método tradicional de ensino da leitura musical.



Imagem 14 – Conjunto Musical de S. de Alcântara nos anos 50 (Acervo da família)



Imagem 15 – Conjunto Musical em 07/03/1955 ⁶⁹ (Acervo do MHL).

De acordo com relato de suas filhas, por volta de 1955, ele ganhou um concurso para professores de música em Curitiba, tendo sido homenageado em Londrina com um grande cartaz de sua fotografia, exposto em uma loja central da cidade. Sem nunca beber ou fumar, era de poucas palavras, ao menos em casa, enérgico, porém de bom coração, pois não se importava de não receber pelas aulas se o aluno fosse talentoso e com poucos recursos. O que

⁶⁹ Neste conjunto musical está o prof. Sebastião em pé, e entre seus alunos está Arthur Boligian, que forneceu relatos da época, importantes para esta pesquisa, em conversas registradas no diário de campo.

mais amava era a música, muito criativo, escrevia arranjos até de madrugada, só vivia da música. Foi professor em vários Conservatórios criados em Londrina a partir da década de 50. Miceli (depoimento, 2007) relata não saber se os professores Sebastião ou João Batista possuíam alguma titulação ou graduação em música, acreditando apenas que, por terem mais conhecimento que os demais, se tornavam professores.

Como eles tinham mais experiência, e normalmente ensinavam para crianças, eles pegavam o método do instrumento e, como tinham mais experiência, mais facilidade, aprendiam as coisas básicas para ensinar para a molecada ir pra frente. Conforme o desenvolvimento, a turma ia crescendo. Eu tenho quase certeza que eram os dois únicos professores da época. (depoimento de MICELI, 2007).

De acordo com o relato das filhas do prof. Sebastião de Alcântara e seu currículo apresentado no Conservatório Musical Mãe de Deus (COLÉGIO Mãe de Deus, [1966?]), onde foi lecionar mais tarde, constatou-se a ausência de uma diplomação acadêmica. A mesma condição foi verificada no currículo do prof. João Batista, apresentado também na mesma instituição onde trabalhou. Porém, nota-se que seus alunos não tinham uma preocupação com sua titulação, tendo sido procurados para ensinar qualquer instrumento musical da época. Miceli observa que os estudantes não se importavam com a graduação de seus professores particulares, queriam apenas aprender de forma amadora, para formar seus conjuntos musicais.

Com música popular nós tínhamos aqui na época esses dois professores que ensinavam. Você tocava o que quisesse e eles ensinavam o instrumento para você se dirigir pra onde quisesse [...] Ensinavam música para quem quisesse e ninguém ligava nesta época para certificado, o importante era aprender a tocar (depoimento de MICELI, 2007).

Segundo relato do estudante de música da época, Boligian, o professor paulista João Batista Pinto (1909), veio para Londrina no início dos anos 50, depois de deixar a família em São Paulo. De acordo com seu currículo, localizado no livro da Secretaria do Colégio Mãe de Deus, após o curso primário, ele estudou violino no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, foi membro de orquestras de cinema na capital paulista, nas cidades de Mirasol, Rio Preto, Lorena, Campinas, Guaratinguetá, além de orquestras de operetas em várias localidades do Estado de São Paulo. Foi músico no Exército Nacional, participou da Orquestra Sinfônica

de Belo Horizonte, como primeiro violinista, da orquestra da Rádio América, Bom Viaduto e Companhias de Revistas de São Paulo.

Em Londrina, morava sozinho na Rua Pernambuco, em uma pequena casa de madeira e em uma sala de aula próxima à sua moradia, lecionava diversos instrumentos de cordas e sopros, com aulas individuais e formava grupos para apresentação em ocasiões especiais (depoimento de MICELI, 2007). Foi professor de vários pioneiros e figura importante no meio artístico, como relata Plácido Ideriha sobre a história de seu pai, o Sr. Issamu, disponível entre os documentos do Museu Histórico de Londrina.

Segundo o seu filho, Plácido Ideriha, por volta de 1936 a 1938, Sr. Issamu, adquiriu o violino de terceiros (não lembra o nome da pessoa). Após um exaustivo trabalho na lavoura, Issamu pegava o violino e ficava dedilhando tentando entender todas as notas musicais. No início ouviu muitas reclamações e protestos de seu pai e demais membros da família que achavam irritante o som repetitivo do violino. Depois de muitas tentativas e esforço conseguiu aprender sozinho, a entender as notas musicais e a tocar algumas músicas. Graças ao maestro João Batista, aperfeiçoou a técnica chegando a tocar em festas da colônia japonesa. Sr. Issamu foi convidado a tocar junto com demais aprendizes do maestro João Batista, no antigo Cine Teatro Municipal, depois Cine Jóia, na festa da colônia japonesa “*nododima*,” (Ideriha, 2005).



Imagem 16 – Prof. João Batista com seu grupo nos anos 50⁷⁰
(Acervo de Plácido Ideriha)

⁷⁰ Evento musical no Theatro Municipal, depois Cine Jóia de Londrina.

Formou um grupo instrumental nos anos 50, com amadores da época, que denominou “Orquestra da Saudade”, composta de violinos, clarinete, cavaquinho, violão e acordeão. Apresentaram-se pela primeira vez na Rádio Londrina, inauguraram a Rádio Difusora Paraná, (outra Rádio da cidade) e continuaram atuando em emissoras radiofônicas de Londrina até os anos 60.



Imagem 17 – Orquestra da Saudade⁷¹ nos anos 50(Acervo do MHL)

O professor João Batista também fundou, com um número maior de alunos, a “Orquestra Filarmônica Londrinense”, com a colaboração de alguns poucos profissionais, como Gervásio Basílio Nunes na flauta, o baterista Ney de Souza, o Tigrão no pistão, entre outros. Havia piano, violinos, acordeões, flautas, trombone, pistão, bateria, contrabaixo e pequenos instrumentos de percussão. Segundo artigo jornalístico de Schwartz (1996 a), tratava-se de uma sociedade musical ou sinfônica de músicos amadores que tocavam por prazer, sem remuneração. O primeiro concerto dessa Orquestra foi em 6 de julho de 1955 às 20h30, no Grêmio Literário e Recreativo de Londrina, com repertório clássico, duetos para piano e flauta, piano e violino, além de arranjos orquestrais de temas italianos e russos conhecidos. A Orquestra foi regida algumas vezes pelo maestro Egídio Camargo do Amaral (o mesmo da Banda Municipal), mas a direção geral e regência titular ficavam a cargo de João

⁷¹ O prof. João Batista está em pé à esquerda e seus alunos de violino Arthur Boligian e seu irmão estão ao centro na imagem.

Batista, que atuava também como solista. Depois da apresentação, um artigo de Juliano Madeira, na Folha de Londrina elogia a iniciativa.

A orquestra, em sua estréia, refletiu uma boa parcela de audácia, dessa audácia com que os londrinenses já se acostumaram a cimentar os seus empreendimentos [...] Nasceu, pois, a Filarmônica como nasceram as grandes cidades, como nasceu Londrina [...] Toda aquela diversidade de raças avivando aquela diversidade de instrumentos. E ficamos a pensar que a Filarmônica, como Londrina, deverá seguir a marcha da Cavalaria Ligeira de Von Suppé da abertura: o toque de sentido, passo, o galope e a carga (MADEIRA apud SCHWARTZ, 1996 a).

O programa do primeiro Concerto da Filarmônica Londrinense está no Anexo 5 deste trabalho, obtido no acervo do Museu Histórico de Londrina.

Segundo Pinheiro (2001, p.26), o primeiro Rádio-Concerto foi no auditório da Rádio Londrina, no dia 6 de outubro de 1955, e há registro fotográfico dessa Orquestra também por ocasião da inauguração da Concha Acústica (1957).



Imagem 18 – Orquestra Filarmônica Londrinense em 1957 ⁷²(Acervo do Município)

De acordo com relatos de Boligian, esse grupo durou de quatro a cinco anos, realizou vários concertos em cidades do Norte do Paraná, como Mandaguari, Cambé, Ibiporã, Maringá e outras, dissolvendo-se depois, porque alguns se casaram e foram se dispersando. O

⁷² Evento realizado na Concha Acústica. Este acervo pertence Setor de Patrimônio da Secretaria de Cultura do Município de Londrina.

professor João Batista retornou para São Paulo em torno de 1962 onde, mais tarde, veio a falecer. Durante sua existência, essa Orquestra fazia ensaios regulares semanais, em pequenos grupos, e ensaios gerais, tocava em diversos eventos da cidade e nas cidades vizinhas, sempre gratuitamente. No livro da Secretaria do Colégio Mãe de Deus, João Batista é convidado em 1960 para fazer parte do corpo docente como professor de conjunto de câmara do Conservatório Mãe de Deus, mas dois anos depois retorna para São Paulo.

Em relatos de músicos da cidade (Miceli, A.Lepri, Souza, Romanini, Boligian), constata-se a importância desses dois professores no ensino da música em Londrina, especialmente na década de 50. Por exemplo, o professor Pedro Romanini (depoimento, 2008) estudou acordeão com ambos os professores – Sebastião de Alcântara e João Batista – graduando-se, mais tarde, em Conservatório da cidade; Artur Boligian e seu irmão Salomão aprenderam a tocar violino com o professor Sebastião e participaram de seu grupo musical e do professor João Batista. Antônio Lepri, instrumentista da Orquestra Sinfônica da Universidade Estadual de Londrina, relatou ter iniciado seus estudos musicais de acordeão com o professor Sebastião. Mais tarde, com a influência de seu pai (que tocava instrumento de sopro em Orquestra de Baile da cidade) e observando seus primos (experientes músicos da Rádio Tupy de São Paulo), passou a tocar clarinete autodidaticamente⁷³. Muitos tinham essa maneira “informal” e autodidata de aprender música, ouvindo e vendo, imitando aqueles que já tocavam um instrumento.

A gente via, gostava, ia perguntar como é que era. Se o cara resolvesse ensinar, a gente virava aluno dele. E se não resolvesse, a gente ia olhando até encontrar alguém que ensinasse, ou então aprendia sozinho, comprava o instrumento, ia olhando, ia vendo, pesquisando, ia aprendendo. Eu praticamente aprendi a tocar trombone sozinho [...] Tanto que esse povo não tinha muita técnica, eles tinham coração para tocar, tocavam porque gostavam (depoimento de MICELI, 2007).

Constata-se que esta maneira “prática” de se aprender um instrumento musical, sem recorrer a orientações sistemáticas de um professor, era comum no ambiente musical de Londrina, talvez por hábito oriundo dos familiares, ou por falta de recursos financeiros, ou talvez pela ausência de professores com experiência técnica nos instrumentos musicais requeridos pelo aprendiz; os professores polivalentes João Batista e Sebastião de Alcântara eram especialmente violinistas, com prática limitada em outros instrumentos que lecionavam.

⁷³ Relatos registrados no diário de campo, mencionados na Introdução deste trabalho.

Desde a década de 1940 já havia escolas de música, mas de caráter particular, como no Colégio Mãe de Deus e no Colégio Filadélfia, onde existiam pequenas salas de música com poucas professoras, mais voltadas ao ensino de piano clássico, acordeão e matérias teóricas. Porém, ambas as escolas eram pouco conhecidas pela população em geral, por seus estabelecimentos estarem no interior de colégios e seu atendimento quase que restrito aos seus alunos. Segundo relato de Silvia Maria Lemos Batista⁷⁴, o número de alunos e professores em aulas particulares de música multiplicou nos anos 50, abrindo um campo promissor para instalação de Conservatórios.

Em 1952, é fundado o Conservatório Musical de Londrina, a primeira Escola de Música oficializada na cidade, tendo sido registrada no ano seguinte na Secretaria de Educação do Paraná. Suas fundadoras foram pianistas residentes na cidade e formadas em música em outros centros. Um ano depois, passa a ser dirigido também pela pianista Ruth Lemos, vinda de São Paulo para residir definitivamente na cidade, depois de ter realizado um concerto a convite das fundadoras do Conservatório. Havia aulas de piano, violino, acordeão, balé, saxofone e matérias complementares de música (CML, [1970? a]). Nessa mesma década o Conservatório do Colégio Mãe de Deus é oficializado, oferecendo o estudo formal de violino, piano e acordeão, além das matérias teóricas (CRÔNICAS [1966?]).

Na década de 1960, esse Conservatório é transformado em Faculdade de Música graças à sua infra-estrutura favorável. Segundo o Livro da Secretaria do Colégio Mãe de Deus, onde constam os dados enviados para solicitar o reconhecimento federal do Conservatório, o Colégio estava inserido em um terreno doado pela Companhia de Terras Norte do Paraná, de 12.075m², com 2.049,25m² divididos em duas alas e um pavilhão anexo já construído, e mais uma grande ala de 5.457,84m², ainda em fase de cobertura. Havia cursos de Jardim da Infância, Primário, Ginásio, Normal, além do Conservatório Musical. O Colégio abrigava um salão, uma biblioteca, uma sala de música com discoteca, piano e sessenta cadeiras, sendo utilizada também como sala de morfologia, sala de exames e para aulas individuais de piano, com parede removível, podendo se tornar um salão para audições de caráter familiar e escolar. Havia também uma sala para aulas de teoria musical e solfejo, outra para as matérias complementares, como pedagogia da música, ciências aplicadas, história da música e transposição. O Colégio dispunha, ainda, de uma sala da diretoria e uma para a secretaria e tesouraria junto com a do Conservatório. Havia também uma sala onde eram dadas as aulas de música de câmara, com um piano de cauda e um violino e mais três

⁷⁴ Diretora do Conservatório Musical de Londrina, cujos relatos foram mencionados na Introdução deste trabalho e registrados no diário de campo.

pequenas salas (quartinhos) com piano, sendo uma delas para aulas de violino. O local contava também com instalações sanitárias e um pátio.

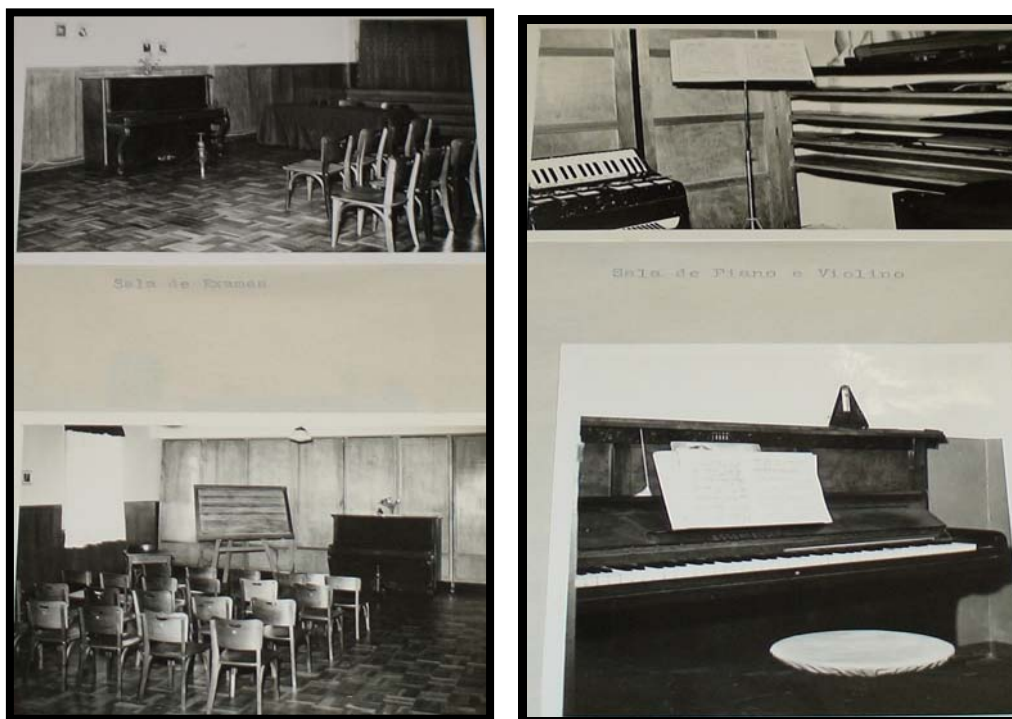


Imagem 19 - Instalações do CM Mãe de Deus em 1961 (Acervo do Colégio Mãe de Deus)

O acervo da biblioteca do Colégio incluía livros didáticos, de Harmonia, Canto Orfeônico, Literatura Musical e Matérias Complementares, Folclore, História, Filosofia, Ciências Sociais, Filologia (dicionários), obras gerais, livros religiosos, métodos e músicas para piano, violino e conjunto de câmara e álbuns de sonatas dos clássicos. O material da secretaria constava de livro de matrícula, livro de ponto, livro de notas, livro de registro de diplomas, livro do termo de visita do Inspetor, diários de classes das diversas turmas e matérias, livro de atas de exames e pastas individuais para os documentos dos alunos.

A apresentação da descrição da estrutura física do Colégio, do Conservatório e dos materiais existentes, nunca foi questionada durante todo o processo de reconhecimento federal (para se transformar em Faculdade de Música), o que significa que sua infra-estrutura era adequada e coerente com a solicitação.

Surgem ainda, na década de 60, mais espaços para o ensino musical, como o Conservatório Carlos Gomes, criado pela pianista Terezinha Almeida Pena, recém-formada pelo Conservatório Musical de Londrina, que ofereceu inicialmente cursos de piano e acordeão, além das matérias teóricas (CRÔNICAS, [1980?]). Também na primeira metade

dessa década, o Conservatório Musical Filadélfia do Colégio Londrinense (antigo Instituto Filadélfia) torna-se Conservatório oficializado, com reconhecimento estadual, e há a fundação do Conservatório Dramático e Musical do Paraná⁷⁵ pelo violinista Hélio Engholm (de São Paulo), durando cerca de cinco anos.

Um importante espaço para as manifestações culturais da época foi o salão da sede própria do Grêmio Literário e Recreativo Londrinense, inaugurado em 1952, em terreno doado pela Prefeitura, localizado na Alameda Manoel Ribas.

O Grêmio trouxe para Londrina grupos de balé, orquestras famosas, concertos líricos, promoveu convenções políticas, enfim, foi um espaço de grande importância na formação da sociedade londrinense. Assim ele se tornou um clube de classe média [...] (IPAC, 1995, p. 220).

Segundo artigo de Schwartz (1996 b), o músico e arranjador paulista Gervásio Basílio Nunes é convidado para formar uma orquestra de baile nesse local, onde permaneceu até meados da década de 60. Ele tocava flauta (seu instrumento favorito), trompete, pistão, acordeão clarinete e sax tenor, e sua orquestra também se apresentava no Norte Pioneiro, no Centro-Oeste e Sul do Paraná. A orquestra, em 1954, tinha saxofonistas, baterista, trombonistas, guitarristas, acordeonista e cantores.



Imagem 20 – Orquestra do Gervásio em 1956 (MILITÃO, 2005).

⁷⁵ A existência desse Conservatório foi relatada pelo músico Romanini (depoimento, 2008), formado nesse estabelecimento, tendo sido ratificadas as informações por Souza (depoimento, 2008).

Segundo Miceli (depoimento, 2007), a Orquestra do Gervásio era a única profissional de baile da época na cidade⁷⁶, mas havia outros grupos, como o Conjunto Continental que atuava nos bailes da cidade. Nesse grupo, a maior parte dos músicos da época tinha uma profissão paralela, como testemunhou Miceli, que era também protético.

Cada um dos integrantes do Conjunto Continental tinha um serviço paralelo. O João Godói era baterista e era funcionário da Companhia de Terras; o Osvaldo (Negão), do saxofone, era funcionário do Correio; o Anésio, na época era o único músico profissional, só tocava. Eu e o meu irmão já trabalhávamos, meu irmão também foi protético. O Paulo César, que era o cantor, era funcionário do Banestado, o irmão dele trabalhava também não sei com o que; o Osvaldo era do Correio. Cada um tinha o seu. Quando a gente era moleque naquela época, a preocupação dos pais e da gente era ter um emprego, ter uma profissão. A nossa profissão de músico veio na seqüência. A minha primeira profissão foi protético, a segunda foi músico. Então a música era uma complementação de final de semana que a gente fazia por satisfação e ganhava (depoimento de MICELI, 2007).



Imagem 21: Conjunto Continental nos anos 50 (Acervo de Miceli)

Nota-se que a prática musical, mesmo em grupos que recebiam remuneração, não era a principal opção profissional, talvez pela pouca arrecadação financeira e pelas restritas oportunidades de trabalho.

⁷⁶ Segundo sua explicação, um grupo instrumental de baile, para ser denominado de Orquestra, deveria ter no mínimo 3 saxofones, 2 pistões, 1 trombone, 1 piano, 1baixo, 1bateria e 1 cantor. Um grupo menor, com três diferentes instrumentos de sopro, acordeão, contrabaixo, bateria, rítmica e cantor, era denominado Conjunto, como era o caso do grupo que ele fez parte, o Conjunto Continental. Se houvesse mais um instrumento de sopro, formando um quarteto de sopro, somado aos demais, se tornaria um Conjunto Orquestral. Ao contrário, grupos menores eram denominados quartetos – bateria, baixo, piano e violão elétrico – ou trios – bateria, baixo e piano (depoimento de MICELI, 2007).

Além de espaços nas associações e nos clubes sociais para o trabalho dos músicos locais, a Zona do Meretrício era um local de geração de emprego para os conjuntos instrumentais e orquestras de sopros. Começou nos anos 50 e durou uma década esse interessante mercado para músicos profissionais (SCHUWARTZ, 1996, B). Segundo Miceli (2007),

Lá havia muita música boa, muitos músicos bons [...] Não eram só músicos de Londrina, havia os de fora também, tinha músicos bons! Eu mesmo freqüentei muito tempo pra ver os conjuntos que tocavam lá. Era gente de nível, sabe, era gente boa mesmo, eram pianistas, acordeonistas, guitarristas. Aliás, não era nem guitarra, naquela época era violão elétrico [...] Os cantores importantes das capitais, Rio de Janeiro, São Paulo, vinham fazer shows aqui e eram músicos que, só dando o tom, eles acompanhavam. Eram convidados pelos donos das boates, das casas noturnas (depoimento de MICELI, 2007).

Segundo Benatti (1996, p.4), a riqueza gerada pela produção do café na região fez com que surgissem esses espaços noturnos, crescendo no ambiente urbano juntamente com escolas, igrejas, arranha-céus e mansões.

A prostituição elegante, os bordéis por onde circulava a elite boêmia da região, chegaram mesmo a possuir uma relação “positiva” (ainda que totalmente informal) com o poder, ao menos enquanto fossem úteis à sociedade dominante, não fugissem ao controle das autoridades e não representassem entraves às exigências mais imperativas, como por exemplo, o crescimento urbano, que encampava as bordas da cidade onde se toleravam esses espaços heteróclitos.

Havia na época, em Londrina, o estabelecimento de grandes lojas de departamentos, representando “a importância comercial local e atestava a existência de clientela para tal consumo” (BENATTI, 1996, p.56). Em uma dessas lojas, foi criado um espaço para apresentações artísticas que se localizava na Casa de Chá Fuganti, no andar superior do Edifício César Fuganti, uma das primeiras lojas de departamentos de Londrina. Segundo os documentos do IPAC (1995) e de acordo com estudos de Yamaki (2006), era um local de encontro da alta sociedade londrinense.

Tratava-se de um amplo salão de cores claras, móveis finíssimos, luminárias de cristal, com fundo musical de música clássica, bem suave. À tarde havia o encontro de senhoras da sociedade, trajadas elegantemente, servindo-se de

sucos, refrescos, refrigerantes, chá da índia, chá mate e café, além de tortas e bolos [...] À noite reuniam-se gerentes de banco, médicos e homens de negócios, regados a uísque, pois não serviam cerveja [...] (IPAC, 1995, p.236).

Apesar de nunca ter sido alugada para festas particulares durante os 15 anos de funcionamento, muitas pessoas o utilizavam para comemorar algumas datas festivas. Grande parte das formaturas do Conservatório Musical de Londrina era comemorada nesse local, além de ser utilizado para reunir músicos convidados de outros centros (CML, [1970? a]).

Havia também, no andar superior da Loja Hermes Macedo - grande rede de utilitários domésticos e confecções em geral - a Associação de seus funcionários, conhecido como “Salão Hermácea”, onde havia bailes dançantes todo final de semana, espaço de apresentação freqüente do Conjunto Continental, segundo relato de Lucrecia Santos (filha do professor Sebastião de Alcântara).

Nota-se que a cidade convivia com diferenças sociais também expressadas na busca de espaços de lazer, de diferentes configurações. Locais requintados das classes mais elevadas economicamente eram freqüentados pelos membros do Conservatório, que também os utilizava para suas atividades, e locais mais populares requisitavam conjuntos musicais de amadores.

Os espaços para atividades culturais e para projeções cinematográficas foram ampliados com a inauguração do Cine Ouro Verde⁷⁷ em 24 de dezembro de 1952, que foi projetado pelo arquiteto João Batista Vilanova Artigas, um dos mais expressivos representantes brasileiros da arquitetura modernista, de acordo com o IPAC (1995, p.213). Possuía poltronas estofadas, cujo acento era recuável, e Miceli (depoimento, 2007) lembra que tinha ar-condicionado e era “a sensação da época”, reunindo a elite londrinense nas sessões cinematográficas.

O projeto de Villanueva Artigas colocou na então “Capital mundial do Café” um balcão com o maior vão livre da época. As poltronas italianas recostavam-se em duas posições. O hall, um luxo. Correntes de latão, rampas atapetadas, tudo “limpo, lindo e brilhante”. No salão de projeção, para 800 pessoas, as paredes laterais mudavam de cor, com iluminação embutida [...]. O Cine Ouro Verde, com matinês e vesperais, seria um símbolo de civilização no Norte do Paraná (PELLEGRINI, 1990, p.91).

⁷⁷ Hoje é tombado pelo Patrimônio Histórico e Artístico do Estado do Paraná, juntamente com a antiga Rodoviária e a Praça Rocha Pombo. Foi adquirido pela Universidade Estadual de Londrina em 1978 para abrigar suas atividades artísticas. Constitui-se num importante marco cultural de Londrina (YAMAKI, 2006, p.128).

Em meados dos anos 50, Londrina já tinha tido cinco cinemas chegando a nove inaugurados na cidade até a década seguinte⁷⁸. Com quatro cinemas de mais ou menos 1.200 lugares cada um, não eram suficientes para atender a procura popular na década de 1960. Durante a semana, havia três sessões de cinema e aos domingos, sete, não sendo suficientes para atender a demanda. Formavam-se filas enormes quando o filme era famoso, e muitas vezes pessoas assistiam às sessões em pé, segundo IPAC (1995).

Em 1955 é inaugurada a Rádio Difusora Paraná, iniciando o desenvolvimento da comunicação radiofônica na cidade, que produziu programas para a apresentação de músicos oriundos dos Conservatórios, de acordo com Lepri (2005, p.59), e que também incentivava outras produções musicais, como duplas sertanejas londrinenses, que tinham composições próprias, entre outras (IPAC, 1995, p.178). Seus programas de auditório eram bastante movimentados, de acordo com o produtor e animador Próspero Neto (apud PINHEIRO, 2001, p. 42). Outro espaço criado para divulgação da cultura, notícias, esportes e entretenimento foi a Rádio Paiquerê, inaugurada no início de 1957 cuja aceitação popular incentivou a instalação de outras rádios, sendo que, em meados dos anos 60, já havia dobrado o número de emissoras de rádio na cidade, segundo os estudos de Pinheiro (2001).

Para Corrêa (2008), as atividades de lazer eram muito restritas na cidade, naquela época.

Aonde a gente ia? Lugar nenhum! Ouvia-se rádio, não tinha televisão, ela chegou em 1965, não tinha TV para você ficar perdendo tempo, videogame, estas coisas. Então a gente estudava ou lia gibi, que era coisa da época. Eu ficava dentro de casa, saía para que? Para assistir um filme como “Marcelino pão e vinho”, desenho das matinês de domingo no Ouro Verde, que era chique, eu me lembro que era o único lugar que tínhamos para ir. O resto era na escola o meu relacionamento. Então eu ia lá e ficava louca, tinha colegas, pessoas para ouvir, sugerindo leituras e isso para mim era o *must*, nunca saía de casa. Imagina, naquele tempo não tinha estas coisas de ir para a praia nas férias, era só dentro de casa e escola mesmo. De vez em quando cinema (depoimento de CORRÊA, 2008).

As formas de entretenimento do londrinense naqueles anos, segundo depoimento de Miceli (2007), era rádio, cinema e baile. “Rádio durante o dia, o cinema à noite e nos finais de semana era baile todo sábado à noite e matinê no domingo à tarde. O programa era esse”. Por não haver televisão, o cinema era muito explorado. Nos anos 50, de acordo com Miceli, ouvia-se novelas de rádio, gravações de grandes orquestras e apresentações de programas de

⁷⁸ Houve encerramento de atividades em alguns cinemas, mas as datas dos fechamentos não foram pesquisadas.

auditório ao vivo, com apresentações de músicos locais e grandes cantores das capitais que eram convidados. Nos cinemas, havia filmes que contavam histórias de músicos, mostrando grandes performances, lotando as salas, e era um grande incentivo à juventude a procurar o estudo de música.

Paralelamente a esse contexto cultural artístico, em 1956, são instituídas a Faculdade Estadual de Filosofia, Ciências e Letras de Londrina e a Faculdade Estadual de Direito, passando ambas a funcionar somente dois anos depois. Em 1962 é fundada a Faculdade Estadual de Odontologia pela Associação Odontológica do Norte do Paraná; três anos depois é criada a Faculdade de Medicina do Norte do Paraná e alguns anos depois a Faculdade de Ciências Econômicas e Contábeis de Londrina (UNIVERSIDADE Estadual de Londrina, 2007). O ambiente era propício ao estímulo e crescimento da vida estudantil dos jovens londrinenses que se refletia numa ânsia para o desenvolvimento educacional para além do ensino secundário.

No dia 1º de maio de 1957 é inaugurada a Concha Acústica⁷⁹, que se tornou mais um espaço para a divulgação de atividades culturais. Na primeira noite de eventos houve uma intensa programação cultural comemorativa, com apresentação de grupos musicais já formados na cidade.

A partir das 20:00hs, seguiu-se na Concha, o programa artístico elaborado pelo recém-criado Conselho Municipal de Recreação e Festividades: apresentação do Coral de alunos do Conservatório Musical de Londrina, Orquestra Filarmônica de Londrina, Dança Cigana, Canto (“Não mande geadas não”, “Olhos Negros”, “Granada”), Orquestra de alunos (composições de Monti, Hernandez, Offenbach) e encerramento com a Banda Musical Municipal. (YAMAKI, 2006, p.114).

De acordo com os álbuns de recortes do Conservatório Musical de Londrina, em 1959, há uma tentativa de criação do primeiro Coral Estudantil do Município de Londrina, composto por alunos do Colégio Estadual de Londrina e da Escola Normal de Londrina⁸⁰, regido inicialmente pelo maestro Andréa Nuzzi (autor da melodia do Hino à Londrina), que se apresenta pela primeira vez na Concha Acústica, durante a comemoração do Jubileu de Prata da cidade. O Coral fez apresentações também nas aberturas de algumas Semanas da Música

⁷⁹ Praça Pública de Londrina, com um anfiteatro ao ar livre em formato de uma concha.

⁸⁰ Essa Escola foi fundada em Londrina em 1945.

promovidas pelo Conservatório Musical de Londrina⁸¹ mas logo se dividiu e encerrou suas atividades.

No campo da arte teatral, entre 1950 e 1958 têm-se notícias de algumas manifestações nos porões da Catedral, porém sem qualquer pretensão artística. Apresentavam peças religiosas, comédias e musicais com o coral adulto e juvenil da Catedral, e também faziam bailes e festas (depoimento de Sebastião Felismino em MENDONÇA, 2006, p.52). O início de um trabalho mais profissional ocorreu com a criação do Grupo Permanente de Teatro (GPT) criado por Roberto Koln e Antônio Vilela de Magalhães, que durou de 1957 a 1964, sendo “responsável por uma prática teatral extremamente contemporânea numa época em que o barro cobria as ruas” (MENDONÇA, 2006, p.52). Era formado por pessoas das mais variadas profissões como médicos, promotor público, comerciantes, professores, donas de casa, todos amadores em artes cênicas, mas procuravam fazer teatro com seriedade e profissionalismo. Era o apogeu do café quando a cidade completava seu jubileu de prata (1959), com rádios, orquestras de bailes, cinemas e escolas de música. O ambiente da época foi descrito por Mendonça (2006) como um período promissor onde cresciam as faculdades, a economia cafeeira, o comércio e profissionais com formação até no exterior.

Um período efervescente em que a primeira geração de jovens londrinenses retornava das universidades, profissionais liberais vindos de várias regiões do país buscavam prestígio, comerciantes iam “de vento em popa” num mercado aquecido pela cafeicultura. As faculdades, embriões da futura Universidade Estadual de Londrina, também iniciavam atividades. A chama do progresso que antes havia incinerado a floresta, agora se alastra sobre os vestígios de um passado muito recente. Fachadas de mata-junta e cercas de balaústre de repente cediam lugar ao crescimento vertical e aos volumes racionais da moderna arquitetura de Artigas (MENDONÇA, 2006, p.9).

Muito interessante o depoimento do teatrólogo Roberto Koln sobre a cidade em 1951, ano em que chegou a Londrina. Possuidor de uma avançada formação cultural de São Paulo, falava quatro línguas, e conta não ter tido conversa com ninguém no início, porque assuntos como futebol e zona de meretrício não lhe interessavam (MENDONÇA, 2006, p.33). Quando começa a se embrenhar no teatro, cinco anos mais tarde, percebe em Londrina uma cidade de mentalidade aberta, sem preconceitos. A atriz Haydée Bittencourt, que esteve por três meses trabalhando no GPT, reconheceu em 59 uma cidade que “não tinha mentalidade de cidade do interior”, abrigando uma geração de médicos, engenheiros, advogados e

⁸¹ Esses eventos serão detalhados no capítulo III.

interessados por cultura, (MENDONÇA, 2006, p.58). O grupo GPT se desfez em 1964, em uma época em que emergia a televisão, e os espetáculos cinematográficos eram as grandes atrações do público em geral.

Importante se faz relatar a tentativa da sociedade de criar uma entidade de apoio e incentivo às artes, com vistas a liderar eventos, atividades culturais, respaldar ações dos estabelecimentos de ensino musical da cidade e auxiliar na construção de uma mentalidade de valorização artística na sociedade londrinense. Esse movimento gerou a Sociedade de Cultura Artística Londrinense (SCAL), fundada em 1954, com objetivos voltados para a promoção de eventos cultural-artísticos envolvendo o teatro e a música.

Segundo uma entrevista localizada entre os documentos do Museu Histórico de Londrina, realizada com Betty Weffort Veiga⁸², por uma estudante de primeiro grau, “a SCAL foi fundada pelo maestro italiano Gaione⁸³. Ele apareceu em Londrina com uma cantora fabulosa e deram idéias de criar um movimento artístico em Londrina, para reunir a camada alta em nível bom no meio artístico” (VEIGA, 1984).

Nota-se que uma das finalidades da SCAL era atrair as classes sociais privilegiadas para dar suporte às atividades artísticas que promovia.

De acordo com o Álbum de Recortes 1 do Conservatório Musical de Londrina [1970? a], tratava-se de uma sociedade civil impulsionada por artistas, professores e amantes das artes, sem interferência do poder público. Compunha-se de uma equipe de 23 membros, sendo eles assim distribuídos: presidente, vice-presidente, secretário geral, primeiro e segundo secretários, primeiro e segundo tesoureiros, orador, conselho artístico com 5 elementos, conselho fiscal composto de 3 membros e 2 suplentes, conselho consultivo composto de 3 membros, diretor artístico e seu vice.

Foram membros dessa Sociedade as pianistas Ruth Lemos⁸⁴, Betty W. Veiga, Carmelina Palma⁸⁵, o jornalista fundador do jornal “Folha de Londrina”, João Milanez, o músico Antônio de Franclieu⁸⁶, entre outros (CML, [1970? a]). No ano de sua fundação

⁸² Trata-se de uma pianista formada em São Paulo, que se mudou para Londrina em 1946, quando começou a dar aulas particulares de música (VEIGA, 1984). Foi uma das fundadoras do Conservatório Musical de Londrina em 1952.

⁸³ Não foi possível localizar a biografia desse músico que passou por Londrina, de acordo com a mesma entrevista. Há a possibilidade de haver um engano na escrita do nome, mas não se tem certeza.

⁸⁴ Nascida em Belém do Pará, foi pianista formada em Campinas e mudou-se para Londrina aceitando ser uma das diretoras do Conservatório Musical de Londrina em 1954, onde permaneceu até o seu falecimento em 1976.

⁸⁵ Formou-se como pianista pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1933, muda-se para Londrina e começa a lecionar música a partir de 1943.

⁸⁶ Este professor formado em Paris consta na relação de docentes do Conservatório Musical Mãe de Deus.

promoveu seu primeiro recital de música, de acordo com o convite cedido pelo Museu Histórico de Londrina (Anexo 6).

Teve, neste mesmo ano de 1954, como uma das iniciativas mais significativas a vinda da pianista conhecida mundialmente, Madalena Tagliaferro⁸⁷, símbolo entre os mais expressivos intérpretes da música instrumental. Provavelmente, esse evento foi liderado por Ruth Lemos, por ter frequentado seu curso de especialização por dois anos, antes de mudar-se para Londrina. A entrevistada Maria Aparecida M. Frigeri comenta sobre a importância da SCAL para a cidade, lembrando essa iniciativa.

A SCAL durou pouco tempo, mas deixou sua marca histórica na música da década de 50, em Londrina; promovia recitais com artistas de fora, como a pianista Madalena Tagliaferro, não me lembro agora a data. A concertista de piano Ruth Lemos, do Conservatório Musical de Londrina, fazia parte da SCAL e colaborava com a vinda a Londrina, de grandes nomes da música no Brasil (depoimento de FRIGERI, 2008).

A SCAL continuou promovendo recitais⁸⁸, trazendo o violinista brasileiro de fama internacional Fernando Herrmann, acompanhado ao piano pela pianista Ruth Lemos, no auditório do Colégio Hugo Simas. Demonstrando motivação por esta atividade, por parte dos integrantes dessa Sociedade, noticiam na imprensa, um ano depois de fundada, o desejo de construir sua sede própria e de trazer orquestras sinfônicas dos grandes centros para apresentações na cidade⁸⁹.

Adquiriu um piano para o Grêmio Literário de Recreativo Londrinense, um clube que dispunha de um grande salão onde se realizava a maior parte dos eventos artísticos da época. Continuou promovendo recitais, sendo que no seu 11º recital foi lançada a Orquestra Filarmônica Londrinense, em julho de 1955; a SCAL foi a mantenedora desse grupo musical, apoiando e promovendo seus eventos (SCHWARTZ, 1996 a).

⁸⁷ Tagliaferro era brasileira, filha de pais franceses, passou grande parte de sua vida tocando e lecionando na Europa e Estados Unidos. Conviveu com celebridades musicais francesas como Fauré, Cortot, Debussy, Ravel e outros. Foi professora catedrática do Conservatório Nacional de Paris, onde colaborou para o desenvolvimento de uma escola de piano, com rigor metodológico. Em 1940, no início da guerra, resolveu voltar ao Brasil, aceitando o convite do Ministro da Educação, Gustavo Capanema, permanecendo por volta de dez anos. Ministrou cursos públicos de interpretação pianística no Rio de Janeiro e em São Paulo (AMATO, 2004, p.37).

⁸⁸ Não se encontraram, nos documentos pesquisados, referências sobre todos os seus eventos, somente sobre os que são citados neste trabalho.

⁸⁹ Em documentos e depoimentos constatou-se que essas metas da SCAL nunca foram a termo, continuando em sedes improvisadas, sendo que em uma delas funcionava o Conservatório Musical de Londrina, e promovendo recitais no Grêmio Literário e Recreativo Londrinense, na Rádio Difusora de Londrina e em outros locais (CML, [1970? a]).

Além de prestigiar a arte musical, a SCAL esteve com o Grupo Permanente de Teatro (GPT) em dois espetáculos realizados em fevereiro e abril de 1957 (MENDONÇA, 2006, p.39 e 40). Depois disso essa Sociedade se desfez, pela dispersão de seus membros, como foi explicado na mesma entrevista encontrada no acervo do Museu Histórico de Londrina, com Betty W. Veiga.

A SCAL foi desativada porque o maestro Gaione foi embora, voltou para a Itália, outros membros se mudaram e eu, como estava fundando o Conservatório Musical de Londrina, não podia participar mais da SCAL. Ninguém mais ficou com a responsabilidade de assumir a SCAL (VEIGA, 1984).

É a partir de 1960 que a situação financeira e econômica se estabiliza para os fazendeiros, cafeicultores e comerciantes, e a riqueza da cidade continuava a atrair pessoas de outras regiões. Nessa época, a população havia crescido 72%. (PRIMO, 1977, p.143). Havia na cidade, em 1961, 6 colégios, 3 Escolas Normais Secundárias além de Escola Regional, Curso Técnico e Comercial, Escola Senai, Escola Doméstica Familiar, Faculdade de Direito, de Filosofia, Ciências e Letras, e 8 Grupos Escolares. Havia também escolas paroquiais e particulares, 3 emissoras radiofônicas que passa a 6 nesse período, o Teatro GPT, Curso de Ballet e aulas de declamação (COLÉGIO Mãe de Deus, [1966?])⁹⁰.

Inicia-se, nessa década, a ascensão da televisão como fonte de lazer, somada ao fornecimento crescente de gravações musicais, que começam a substituir as apresentações ao vivo. É o nascimento da decadência de um momento cultural, que irá se transformar, abraçando as mudanças de valores e hábitos sociais.

Londrina foi a primeira cidade do interior do país a ganhar a concessão para uma emissora de televisão, a TV Coroados⁹¹ (SCHWARTZ, 1996 b). Em 1963 e 1964, havia o programa televisivo “Sala de Concertos” tendo como uma das dirigentes a pianista Lídia Costa Branco⁹², onde apresentavam pianistas, violinistas e outros instrumentistas de Londrina, inclusive o pianista Marco Antônio de Almeida⁹³, aluno da Faculdade de Música Mãe de

⁹⁰ De acordo com a descrição dada nos documentos para o reconhecimento federal do Conservatório Musical Mãe de Deus.

⁹¹ Em Ribeirão Preto, interior do Estado de São Paulo, já se havia instalado uma emissora de televisão, porém foi uma tentativa fracassada, segundo Schwartz (1996).

⁹² Sua formação será apontada no capítulo III, por ter fundado o Conservatório Musical de Londrina e ter sido professora no Conservatório Musical Mãe de Deus.

⁹³ Marco Antônio de Almeida participou da primeira turma de formandos da Faculdade de Música Mãe de Deus, e um breve currículo será apontado no próximo capítulo por ter sido docente no Conservatório Musical Carlos Gomes.

Deus, que participava ativamente do programa (CRÔNICAS, [1966?]). Por ter sido considerado um programa voltado para a elite intelectual, teve pouca audiência e foi logo encerrado (PRIMO, 1977, p.80). No período de setembro a dezembro de 1963 estiveram no ar outros programas locais que promoviam apresentações artísticas mais populares e teleteatro produzido pelo grupo GPT.

As manifestações artísticas de grande amplitude que ocorriam na cidade motivavam reivindicações reiteradas pela construção de um Teatro Municipal, desde a década de 50, como pode ser observado no artigo da Folha de Londrina de 6 de dezembro de 1957:

A construção de um teatro é imprescindível. A reivindicação de um teatro para Londrina não vem de hoje. Há tempo a administração de Hugo Cabral (1950-1954), através de decreto do Executivo, fora reservada a área que fica entre o Fórum e o Edifício do Correio e Telégrafos, para a construção de um teatro auditorium. Entretanto o projeto não foi realizado. (PRIMO, 1977, p.72).

O assunto estava em voga e uma semana depois, na coluna “Peço a Palavra” de Ivan Luz, da Folha de Londrina, inspirado na apresentação de grande sucesso do GPT da peça “O Noviço”, o colunista declara: “É a primeira tentativa, séria, organizada, com ar de sistema, que se faz entre nós para a criação de um teatro definitivo”. (MENDONÇA, 2006, p.107).

Ao comentar o concerto do pianista Caio Pagano, trazido pelo Conservatório Musical de Londrina para se apresentar em abril de 1962, o repórter R. Zinner, da Folha de Londrina, lamenta a falta de teatro em Londrina, “que poderia resolver grande parte dos problemas de comportamento do público, crianças, cadeiras, etc., além de poder haver apresentação de orquestra sinfônica, corais, GTP, etc.” (CML, [1970? b]).

Segundo Mendonça (2006), em 1963, sob pressão social, motivada na ocasião pela eminência de dissolução do GPT e pelas reivindicações constantes indicadas pela imprensa local, a Câmara Municipal autoriza o Executivo a criar uma “Fundação Municipal de Teatro, Música e Cinema de Londrina”, com as seguintes finalidades, de acordo com o CML ([1970? b]):

1. Construir e manter um Teatro Municipal
2. Prover as entidades com sede no município que se dedicam à música e ao teatro.
3. Instituir bolsas de estudos, através de concursos, para músicos e artistas de teatro.
4. Incentivar a indústria cinematográfica, auxiliando e praticando atos que não sejam incompatíveis com a presente lei.

5. Patrocinar espetáculos, dentro dos limites desta lei.

6. Praticar tudo o mais que não contrarie o presente diploma legal.

Para atender a esses fins, previa uma quantia de 1 milhão de cruzeiros para as despesas orçamentárias, prevendo seu início no ano seguinte.

A aprovação jamais saiu do papel. Ainda em 1º de julho de 1964, no editorial da Folha de Londrina da página 2, com o título de “Arte em Londrina”, após a apresentação da Orquestra Sinfônica dos Amadores de São Paulo trazida pelo Conservatório de Música Mãe de Deus, volta a se reivindicar a construção de um teatro municipal para atender às necessidades culturais da cidade (apud CRÔNICAS, [1966?]).

Havia também um movimento musical de destaque que eram as Semanas da Música realizadas pelo Conservatório Musical de Londrina que, segundo seus álbuns de recortes, envolvia a sociedade na promoção de concertos com músicos de renome nacional e internacional, desde 1960; esses eventos serão detalhados no próximo capítulo. Ainda não se havia instalado no país o regime ditatorial⁹⁴, as artes tinham liberdade para ampliar-se e seus movimentos estavam em plena ascensão na cidade. Provavelmente, todo esse ambiente favoreceu a mencionada determinação municipal, porém não foi posta em prática talvez pela mudança de regime político no ano seguinte.

Em 1965 é criado o Conselho Municipal de Cultura de Londrina pelo decreto-lei nº. 154 de 4 de outubro de 1965, na gestão do prefeito José Hosken de Novaes. Foram nomeados para compor esse órgão o vereador proponente do projeto Galdino Moreira Filho, o padre Eduardo Afonso, o teatrólogo Roberto Koln, a pianista Ruth Lemos, Orlando Vicentini e Luiz Monzoni Pinheiro Santos. Posteriormente, com a saída de Orlando Vicentini e Roberto Koln, foi nomeada a pianista Lídia Costa Branco⁹⁵.

⁹⁴ A ditadura seria decretada em 1964 no Brasil, iniciando perseguições políticas e especialmente à livre expressão, atingindo diretamente as manifestações artísticas.

⁹⁵ Existe um desconhecimento da existência desse Conselho por parte dos próprios órgãos públicos da Prefeitura de Londrina. Esse Conselho criou dois concursos de piano oferecendo como prêmio uma bolsa de aperfeiçoamento em São Paulo, com todas as despesas cobertas durante um ano (CML, [1970? b]). Promoveu em 1966, juntamente com a Faculdade de Música Mãe de Deus, o Seminário Musical e a Semana do Folclore, trazendo a famosa cantora e professora Lea Vinocur Freitag para ministrar um curso de folclore anunciando na imprensa. “O Conselho Municipal de Cultura, órgão que batalha em prol da criação de uma nova mentalidade no plano do conhecimento, faz de Londrina não mais o centro-orgulho do Brasil com o progresso econômico, mas projeta-a também culturalmente” (CRÔNICAS [1969?]). Esse Conselho Municipal de Cultura assumiu também a VI Semana da Música em 1968, trazendo a cantora soprano Edmar Ferreti, o pianista Caio Pagano, ambos artistas de fama internacional no campo da música erudita. No final da década de 60, há uma reestruturação administrativa da prefeitura que transformou esse Conselho em Departamento de Cultura, com autonomia e novas normas de ação, com sede no prédio da Associação Comercial, na Praça Willie Davis, 311 (CML, [1970? c]).

Era um órgão público, mas que atuava com a participação ativa de militantes das artes no município, como um empreendimento público-privado, uma união que visou a atender as necessidades de manifestações artísticas sociais da época.

No início da década de 60 a cidade ainda vivia o clima da euforia de capital mundial do café. A partir de 1965, não somente Londrina, mas todo o Norte do Paraná inicia uma fase de transição econômica. A monocultura do café é substituída por uma agricultura diversificada, especialmente da soja e trigo, que passam a exigir mecanização. Em consequência, começam os problemas sociais como o êxodo rural, o excesso de população nas periferias da cidade e a migração para outros estados (PINHEIRO, 2001, p.69). Havia excesso de café no mercado e o custo não compensava sua produção, gerando dívidas cada vez maiores aos cafeicultores.

O fim da cafeicultura e as transformações na sociedade regional ao longo dos anos sessenta, bem como o acirramento dos conflitos em torno da questão agrária engendraram uma nova representação. O Norte do Paraná, concebido como exemplo de reforma agrária bem sucedida, repõe a legitimidade da ordem liberal (ARIAS, 1993, p.322).

Por outro lado, o governo incentivava o cultivo da soja, pagando, até mesmo por pé de café arrancado. Assim, a introdução da máquina expulsa o peão, o serviço braçal do trabalhador rural.

Este como um traste em desuso, foi jogado na periferia urbana, inchando a cidade, provocando o caos com o excesso de mão de obra barata [...] Esse foi o progresso experimentado, o preço do avanço tecnológico sem planejamento (OLIVEIRA, 2005, p.115).

Esse contexto desfavorável no setor agrícola, mola de desenvolvimento sócio-econômico da região, ocorre na segunda metade da década de 60 e, até então, no âmbito musical, observaram-se contínuas mobilizações sociais para o desenvolvimento cultural.

Para responder a questões lançadas neste capítulo, que enfocam a compreensão das práticas musicais que ocorreram no período de 1930 a 1965, em Londrina, baseados na realidade e dinâmica social, procurou-se resgatar o contexto de formação cultural que gerou os Conservatórios.

Ao verificar a povoação nas três primeiras décadas da fundação da cidade, ocasião em que transcorrer a Segunda Guerra Mundial, aliada a muitas mudanças políticas no país, a imigração foi um fato notório no Brasil, chegando até a região Norte do Paraná, onde pessoas de diversos estados (especialmente de São Paulo) e de outros países se instalaram.

Não foram poucas as dificuldades enfrentadas pelos primeiros colonos, pois havia as matas que deveriam ser abertas por eles próprios, o enfrentamento com ferozes animais desse habitat, doenças rurais, as características do solo que, se por um lado ajudavam na produção cafeeira, por outro dificultavam a vida urbana cotidiana, dentre outras. Ao superá-las, cresce o apego ao local e o desejo de fixação oriundos das conquistas alcançadas. Assim, o desejo de uma educação para os filhos vem por acréscimo, aliada à busca de cultivo das artes, tendo sido a manifestação musical uma das primeiras atividades culturais instituídas na cidade.

Convivendo com a luta para a constituição do município de Londrina, os primeiros colonos não abandonaram seus hábitos de cultivo musical oriundo dos costumes familiares, participando ou prestigiando a banda de música e formando ou apreciando grupos musicais amadores que moviam os bailes e os cinemas mudos. Aparecem as primeiras iniciativas de educação musical no Colégio confessional Mãe de Deus e no Instituto Filadélfia, de forma incipiente, nos moldes de ensino particular. Nos outros colégios há a formação de fanfarras, com uma participação significativa de alunos, além de instituições de ensino exclusivamente para alemães e outra para japoneses, mas que logo se desfizeram. Foi um período de criação de clubes sociais na cidade, de cinemas, de emissoras radiofônicas, de televisão e de diversos periódicos impressos, porém o que se destacou e permaneceu foi o jornal “Folha de Londrina”. Esses espaços foram importantes para abrigar atividades artísticas musicais promovidas pelas Associações Culturais, que foram sendo criadas, e apresentações dos alunos de professores particulares de música, depois dos Conservatórios instituídos.

Havia também espaços para apresentação dos conjuntos musicais amadores e profissionais e orquestras de baile da cidade, sempre associada ao lazer. Dentre outros, as zonas de meretrício sofisticadas da época foram importantes provedores de trabalho para esses músicos.

Músicos amadores que exerciam a prática musical de maneira informal, em suas localidades de origem, foram plantando, no incipiente ambiente musical londrinense, a apreciação da música entre seus descendentes, que buscariam posteriormente o ensino formal dessa arte. Paralelamente à eclosão do desenvolvimento da economia cafeeira, do comércio, do retorno de profissionais liberais com formação até no exterior, da instituição de faculdades na cidade, instalaram-se os Conservatórios, foco desta pesquisa. Estabeleceram-se como

pontos de intervenção e formação da mentalidade e manifestações artísticas, como centros de motivação e incentivo à cultura musical, respaldando as mudanças de valores culturais.

A configuração desses estabelecimentos, suas origens e empreendimentos em Londrina serão tratados no próximo capítulo.

CAPÍTULO III

RETRATO DOS CONSERVATÓRIOS LONDRINENSES

“Ao lado de suas estupendas iniciativas de caráter material, Londrina já demonstra o desejo de concretizar aspirações de cunho intelectual, em movimentos que assinalam a existência aqui de elementos voltados para as cousas da inteligência, para as conquistas do espírito” (FERREIRA JUNIOR, 1944).



Imagem 22 -: Recital no CM Mãe de Deus em 1962⁹⁶ (Acervo da autora)

Este capítulo apresenta a história educacional dos Conservatórios de Londrina tendo como foco questões relacionadas à sua instalação na cidade. Foram objetos de análise seus protagonistas (diretores, professores, alunos), assim como as atividades artísticas que promoviam. Os dados indicam que as atividades artísticas dos Conservatórios podem ser consideradas antecessoras dos Festivais de Música de Londrina. Investigou-se sua inserção social e cultural no ambiente urbano e também sua organização pedagógica, apontando alguns dados sobre seus cursos e metodologias de ensino musical.

⁹⁶ Audição de piano com a aluna Rosa Itálica.

Os Conservatórios Musicais londrinenses, assim como os demais do país tinham a princípio uma programação baseada na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, descrita no primeiro capítulo deste trabalho, como o modelo criado no país para os estabelecimentos de ensino formal de música. A Escola Nacional teve inicialmente como referência o Conservatório Musical de Paris, mas posteriormente elaborou seu próprio currículo, que iria ser seguido pelas demais escolas de música brasileiras.

Apesar da tentativa de se incluir vários instrumentos musicais nos cursos oferecidos pelos Conservatórios locais, o instrumento mais procurado e difundido entre os que buscavam esses estabelecimentos era o piano, tornando-se o foco principal e hegemônico, principalmente entre as mulheres. Chega até o Norte do Paraná a *pianolatria* oriunda do movimento artístico de São Paulo, mentalidade trazida para a região, que foi colonizada especialmente por paulistas.

Corrêa (2008) relata sua vivência na época em que tudo girava em torno do piano.

Nós estudamos também organologia, onde aprendíamos sobre todos os instrumentos de orquestra. Esta aula era muito boa porque você ouvia outros instrumentos, tirava o piano de foco, porque neste período havia uma *pianolatria* em Londrina. Era só piano, piano, e todo mundo ia estudar piano, raramente alguém ia estudar violino (depoimento de Corrêa, 2008).

Apesar das críticas oriundas dos movimentos musicais das capitais sobre a valorização demasiada da aprendizagem pianística em detrimento de outros instrumentos musicais, o estudo desse instrumento contribuiu para uma intensa atividade musical na capital paulista, segundo Amato (2004) e também em Londrina, no Norte do Paraná.

Pena (2008), ao descrever o Conservatório Musical Filadélfia, reforça ainda mais a busca hegemônica pelo estudo pianístico.

A escola lá era constituída de duas salas, na parte quase do internato das meninas e a dona Carmem trabalhava em uma sala e eu trabalhava ao lado. Na época só havia piano comigo e com a dona Carmem. Eu trabalhava duas vezes por semana à tarde toda e a dona Carmem trabalhava praticamente a semana inteira, dando aula de piano (depoimento de PENA, 2008).

É neste contexto que surgem os Conservatórios da cidade, o que explica a concentração do estudo de piano. Porém ocorreu um fato novo local, que foi a grande procura também pela formação do acordeão, especialmente nas primeiras décadas, antes mesmo da

criação dos Conservatórios. Esse instrumento era utilizado nas festas rurais, de onde provinha boa parte da população londrinense, nascida pelo atrativo da plantação de café e terra fértil. Sua economia girava em torno da agricultura e do comércio, trazendo consigo a cultura rural.

Uma das funções dos Conservatórios, de maneira geral, era de transmitir e sistematizar o legado cultural musical, especialmente da Europa, repassando esse conhecimento artístico oferecido historicamente como cultura material e intelectual da humanidade. Davam acesso ao mundo artístico musical, com ênfase na música erudita, e o conhecimento e a vivência de sua linguagem através do ensino especialmente instrumental supriam, à sua maneira, a busca de ascensão social que também passava pelo estudo nesses estabelecimentos. Os Conservatórios procuravam também inserir-se socialmente, acatando o que era “politicamente correto”, como o ensino dos instrumentos da época e a promoção de audições que davam visibilidade entre as classes sociais privilegiadas. No ambiente artístico social da época havia um grupo de amantes da música produzida por esses estabelecimentos, e outro que precisava ser educado para apreciar a música erudita instrumental e vocal, papel assumido também pelos Conservatórios.

A metodologia em geral, nesses estabelecimentos, visava à instrução técnica e especializada para uma atuação profissional de músico e de professores da área. Porém, a mesma programação era aplicada àqueles que buscavam a educação musical para fins de formação integral, como atividade amadora ou para a apreciação musical, o que era a opção da maioria dos alunos. Assim, se de um lado a aprendizagem de música representava um status social elevado, de outro, havia preconceito em relação ao exercício profissional dessa arte (JARDIM, 2008).

Em suma, este capítulo trata de como os cinco Conservatórios Musicais criados ao longo das primeiras décadas da cidade se instalaram, até o ano de 1965, quando surge a Faculdade de Música Mãe de Deus. São eles: Conservatório Musical Mãe de Deus, Conservatório Musical Filadélfia, Conservatório Musical de Londrina, Conservatório Musical Carlos Gomes e Conservatório Dramático e Musical do Paraná. Como foi apresentado na Introdução, tomou-se como fonte principal de dados os depoimentos de músicos que tiveram íntima relação com cada Conservatório: CORRÊA, Lucilena Pereira (na época de estudante era Lucilena Ribeiro Pereira); SABÓIA, Valdelene Gomes (estudante Valdelene Soares Gomes); PENA, Terezinha de Almeida (estudante Therezinha Henriqueta de Almeida); ROMANINI, Pedro; SOUZA, Nilton Bernardes; e FRIGERI, Maria Aparecida Machado.

3.1 PROCESSOS DE INSTALAÇÃO

Foram criados, em Londrina, dois Conservatórios dentro dos espaços de colégios confessionais, o Conservatório Musical Mãe de Deus e o Conservatório Musical Filadélfia. Foram as primeiras iniciativas desse cunho, de acordo com os documentos encontrados e relatos orais. Os diretores dos Colégios davam suporte para essas atividades, mas a responsabilidade pelo ensino musical era gerenciada por um músico contratado ou por um membro musicista da comunidade confessional.

As primeiras aulas de música que se tem registro estão nos documentos do histórico de fundação do Colégio Mãe de Deus, onde algumas Irmãs, com conhecimento musical, lecionavam piano em uma pequena sala do estabelecimento no início da década de 1940. Outro colégio, o Instituto Filadélfia, que se tornou Colégio Londrinense, em meados dessa década, possuía uma sala onde se lecionava música pelo sistema de aula particular àqueles que se interessassem em aprender e que poderiam pagar por isso. Esses colégios confessionais introduziram aulas de música como atividade extracurricular, abrindo espaço para o incentivo e desenvolvimento dessa arte primeiramente entre seus alunos, depois para a população em geral.

No século XVI, a música é introduzida no Brasil pelos jesuítas, e no século XX, em Londrina, pelas Irmãs de Schoenstatt e pelo Instituto de Pastores Evangélicos. As motivações tinham focos diferentes, pois a prática jesuítica utilizou-se da música para evangelizar e auxiliar nas atividades religiosas. Na década de 1940, a música era defendida como um meio para desenvolver o caráter e a espiritualidade, nos ambientes confessionais, conforme atestam as crônicas da Faculdade de Música Mãe de Deus. Pode-se, ainda, levar em conta a possibilidade de o ensino de música ter sido considerado um acréscimo importante à educação das elites que estavam em formação.

Esses colégios que inicialmente possuíam pequenas salas para atividades musicais de caráter privado, ampliam esses espaços, transformando-os em Conservatórios oficializados pelo Estado, nas décadas seguintes. O Conservatório Musical Mãe de Deus obteve nos anos 60 o reconhecimento federal, passando a oferecer curso superior de música e mudou sua denominação para Faculdade de Música Mãe de Deus. Como foi mencionado no primeiro capítulo deste estudo, os Conservatórios Musicais deveriam ser oficializados pelo Governo Estadual para ter valor de curso técnico instrumentista e professor de música, e poderiam também solicitar o reconhecimento federal que, uma vez autorizado, habilitava o

estabelecimento a oferecer curso superior em música. Desta forma, havia a opção de se manter como Conservatório ou mudar para Faculdade, que foi a escolha feita pelo Conservatório Mãe de Deus.

Outras iniciativas autônomas foram conduzidas por professores de música formados em Conservatórios de diferentes localidades que se estabeleceram na cidade. Foram fundados o Conservatório Musical de Londrina e o Conservatório Dramático e Musical do Paraná. O Conservatório Musical Carlos Gomes foi criado por uma pianista das primeiras gerações de formandos do Conservatório Musical de Londrina, resultado do investimento londrinense na formação de professores de música. Todos esses Conservatórios autônomos, fora dos muros de colégios, foram oficializados pelo Governo do Estado, logo após sua fundação.

Faz-se necessário analisar o processo de formação de cada um desses estabelecimentos, para uma melhor compreensão das motivações, dos fatores históricos e contextos que contribuíram para suas instalações.

3.1.1 Conservatório Musical Mãe de Deus

O Colégio Mãe de Deus teve sua fundação intimamente ligada à prática católica. Logo no início da cidade de Londrina, o bispado de Jacarezinho, ao qual a Igreja Católica da região estava subordinada, solicita ao padre José Kentenich (Alemanha), fundador da comunidade das Irmãs de Maria de Schoenstatt do Apostolado Católico⁹⁷, a colaboração, enviando Irmãs para auxiliar nas paróquias e escolas de sua cidade. O vigário padre Carlos Dietz, que atuava em Londrina, propôs a abertura de uma escola elementar no local. Essa escola iniciou suas atividades em um antigo depósito da Rua Minas Gerais, onde foram montadas duas salas de aula. As Irmãs moravam em uma parte anexa (BONI, 2004).

A Companhia de Terras Norte do Paraná – CTNP – planejou a criação da cidade de Londrina elaborando formas de divisão, divulgação e vendas dos terrenos, planos de pagamentos e implantando jardins, praças, o coreto na praça principal, a instalação da sede da Companhia, local para a Matriz e outras iniciativas. Porém, a necessidade do acesso à educação fazia parte do contexto da época; a ampliação da escolarização e a representação social da importância da existência da escola foram manifestadas pelos moradores de

⁹⁷ Hoje se trata do Instituto Secular das Irmãs de Maria de Schoenstatt.

Londrina, que aspiravam ao estudo de seus filhos. Assim, com a ausência de planejamento da CTNP nessa área, foram geradas formas improvisadas de ensino, promovidas pela iniciativa de particulares, e também pela dedicação dos que estavam ligados ao setor. O atendimento do poder público às questões de educação ocorreu por solicitação da comunidade, como a doação de terrenos para a construção de escolas e outras iniciativas (CESAR, 1976 apud LAWAND, 2002).

A comunidade das Irmãs começou suas atividades em 1936, já com 110 matrículas, constatando-se um rápido e contínuo crescimento. A escola era conhecida como Instituto Mãe de Deus e seu espaço, em pouco tempo, já não atendia à demanda de matrículas. Em 1938, a CTNP doou um grande terreno à Mitra, com a finalidade de servir à educação e à cultura e, por meio do Bispo Diocesano de Jacarezinho, passou para as Irmãs de Maria. Inaugura-se então, no mesmo ano, a primeira ala do Colégio Mãe de Deus, de dois andares, com 4 salas de aula, atendendo 188 alunos inscritos, portaria e secretaria no andar térreo e no andar superior a Capela e instalações para internato, com 5 internas e 3 semi-internas. Havia uma casa de madeira anexa, com outras instalações, atendendo a pré-escola, com 12 alunos.



Imagem 23 – Colégio Mãe de Deus em 1938 (Acervo do MHL).

As Irmãs introduziram o ensino da música desde o início, pois, além de ter entre elas musicistas alemãs, participavam com seus instrumentos e vozes nas celebrações religiosas católicas da cidade. Fundaram o Coral da Igreja Matriz, que perdura até os dias de hoje.

Lawand (2002), em seu estudo sobre essa instituição, afirma que a preocupação com a formação musical de seus educandos decorre do fato de se considerar a música um elemento importante para a formação integral.

Uma das imperiosas razões por que a música é importante para todas as crianças, é que ela exalta o espírito humano, melhora a qualidade de vida, dá alegria às pessoas e transforma suas experiências. Daí seu enorme potencial para elevar e sustentar a razão humana (LAWAND, 2002, p.131).

Outras razões que essa comunidade apresenta para inserir a música desde o início da implantação de sua escola elementar estão na oração registrada em sua Crônica, feita pela Irmã Emanuele por ocasião da mudança de instalação da Faculdade de Música. “Pede à Mãe [de Deus] ajuda para educar e levar os homens aqui por meio da música, ao [Deus] Pai”, e continua:

O Pai Fundador disse que a música é de grande importância e proveito para a formação, especialmente das moças. Porque somos seres espirituais, nossa alma é muito profunda e não conseguimos exprimir em palavras o que nos vai à alma. A moça pode então se exprimir se aprende música o que se passa em sua alma. Através da música temos a possibilidade de desabafar o que sentimos. Por isso é de grande proveito que nós aprendamos música. A música é de grande influência na alma. Se procurarmos tocar ou cantar com harmonia, então nossa alma fica mais tranqüila, mais submissa, mais harmoniosa, conformada com a vontade de Deus (CRÔNICAS, [1969?])

Percebe-se que o ensino musical, para as Irmãs fundadoras dessa escola, está diretamente relacionado à conotação religiosa de elevação da alma, proximidade com Deus e conotação filosófica, por compreenderem que o ensino da música faz parte do desenvolvimento integral dos seres humanos. Com o ensino voltado especialmente para as mulheres, a música era vista pelo Instituto das Irmãs de Maria como uma maneira de moldar a figura feminina à submissão, valorizada pela educação da época.

Com a guerra decretada – aqui se trata da Segunda Guerra Mundial que durou de 1939 a 1945 – acentua-se um movimento nacionalista, causando um conjunto de represálias às comunidades das nações consideradas “inimigas” de guerra, como Itália, Alemanha e Japão, que, na época, eram três colônias significativas em Londrina. Em consequência dessas perseguições, esses grupos de imigrantes foram impedidos de falar a sua própria língua, em todo Brasil, impondo-lhes também uma série de outras restrições simbólicas. Assim, para

poder continuar funcionando, o Colégio Mãe de Deus, formado por uma comunidade alemã, passou a direção do Colégio para brasileiras natas até o final da guerra, voltando ao seu funcionamento original no período da redemocratização.

Quanto ao aspecto da educação musical propiciado por essa instituição, na metade dos anos 40, há um breve registro nos documentos da escola da existência de atividades pedagógicas musicais em uma pequena sala com piano, tendo a participação de dez alunas do Colégio. Em uma crônica documental, constam os seguintes dizeres do período inicial:

Iniciou modestamente suas atividades no ano de 1945, adquirindo o primeiro piano e iniciando um pequeno curso ministrado por Irmã Maria Clarência. Esta foi logo nomeada Superiora do então Instituto Mãe de Deus passando o cargo para a Irmã Maria Veritas, já com um número de 10 alunas. Tinha nesta época o nome de Escola de Música Mãe de Deus. Algumas horas artísticas assinalam esta época de árduo trabalho e desenvolvimento (CRÔNICAS, [1966?])⁹⁸.

Em 1948, chega à cidade a Irmã Maria Wilfried (Stefanie Luise M. Gassenmayer)⁹⁹, violinista, pianista e violoncelista, com experiência musical da Áustria, que irá impulsionar as atividades musicais, estendendo-as gradativamente a alunas externas e, mais tarde, para meninos também.

Sobre o incipiente Conservatório, Pena faz uma breve descrição do local. Era ainda estudante de música e havia sido contatada para dar aulas nesse estabelecimento.

A Irmã [Wilfried] tinha uma escola no fundo do pátio, era uma construção de madeira. Havia três salinhas, a secretaria ficava em uma outra parte, e eu não via aquele lugar como uma escola, na época em que dei aulas lá. (depoimento de PENA, 2008).

Era um estabelecimento simples, sem qualquer sofisticação ou preocupação com aparência para atrair alunos de fora. Era interna e, considerada como tal por Pena (depoimento, 2008), restrita para atender as alunas do Colégio. Sobre esse trabalho relata:

⁹⁸ Em outro documento do Colégio diz que em 1940 já havia se iniciado “caráter inteiramente particular, as primeiras aulas de música para suas alunas. Cada ano o número destas se multiplicaram” (COLÉGIO Mãe de Deus, [1966?]).

⁹⁹ Sabe-se da presença da Ir. Wilfried em 1948 pelo relato da pianista e professora Magdalena Rausch Souto, que afirmou ter sido ela a sua primeira professora de piano, quando tinha apenas sete anos de idade.

Eu dava aula e a Irmã Wilfried me deu horários muito horríveis. Eu trabalhava a semana inteirinha das 18h às 21h com as internas do colégio. Quando terminava as aulas, era uma escuridão no pátio e eu era incumbida de fechar toda a escola, apagar as luzes e entregar as chaves lá na frente. Depois ela me deu um outro horário terrível, que era de 11h às 14h, e das 7h às 8h da manhã. Como eu realmente precisei, ela me deu esses horários, por não ter outros professores disponíveis [...] Mas foi uma época ótima, eu aprendi muito no Colégio Mãe de Deus (depoimento de PENA, 2008).

A partir deste relato é possível perceber que, se por um lado os professores aprendizes ganhavam com tais experiências, por outro, se viam na contingência de se submeter a algumas condições bastante adversas, com horários fora dos padrões comerciais.

Observa-se também que, provavelmente, para viabilizar o estudo das alunas internas, era necessário fornecer horários alternativos entre as aulas regulares do Colégio, talvez por falta de espaço para distribuir todas as alunas em apenas três salas de aula de música. Deve-se ressaltar que as aulas de instrumento eram individuais, como ocorre nos dias de hoje em grande parte das escolas de música, o que significa que não era possível atender muitos alunos com poucas salas disponíveis.

As atividades musicais desse estabelecimento atraíram especialmente seus alunos regulares, como foi o caso de Corrêa (2008).

Eu era pequena, com cinco ou seis anos, meu pai me colocou no Jardim de Infância no [Colégio] Mãe de Deus nos anos 50. O prédio já não existe hoje, e havia uns quartos onde a Irmã Wilfried dava aulas de música e eu escutava, porque o Jardim de Infância era ao lado. Eu falei “que bonito o som do piano!” e por acaso meu pai me colocou na música, do nada (depoimento de CORRÊA, 2008).

O Conservatório Musical Mãe de Deus passa à categoria de Conservatório Oficializado pelo Estado em 26 de outubro de 1956, sob o número de registro 436/56 (CRÔNICAS, [1966?]). Possuía um número aproximado de 103 alunas, entre os cursos de piano, violino, acordeão e teoria musical. Tinha como diretora a Irmã Maria Wilfried mas, provavelmente, porque não tinha equivalência brasileira de sua formação no exterior, assinavam os documentos oficiais do Conservatório as Irmãs que tinham formação de normalistas no Brasil (Anexo 7). O Colégio contava com um total de 1.043 alunos matriculados entre o Conservatório, pré-primário, primário, ginásio e normal (LAWAND, 2002, p.113). Na cerimônia solene de entrega da licença para o funcionamento do

Conservatório, estiveram presentes autoridades locais e o representante da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná. Ocorreu também uma apresentação musical dos alunos que já freqüentavam as aulas de música, com números de piano solo, piano a quatro mãos e récita de poesia.

O Estado passa a exigir um relatório anual sobre todas as atividades do Conservatório, notas dos alunos, instrumentos e matérias oferecidas, relação dos professores, etc. Por outro lado, o Conservatório passa a fornecer diplomas dos cursos oferecidos, com registro estadual, o que dava direito ao formando de dar aulas de música em estabelecimentos formais. Como ilustração, pode-se ver que, após a oficialização estadual do Conservatório Musical Mãe de Deus, mudam-se também os boletins, que passam a ter a assinatura da Inspetora de Ensino Estadual local, que na época era Sra. Adelina Castaldi (Anexo 7).

Ainda que a educação geral do Colégio Mãe de Deus tenha se concentrado na formação feminina, pois seu objetivo primordial é a formação mariana das jovens, das senhoras e das famílias (LAWAND, 2002), a partir desse curso de música formal oferecido pelo Colégio abrem-se cada vez mais as portas para alunas externas e para meninos, o que se constata no programa de 27 de outubro de 1958, em uma apresentação na Rádio Londrina, onde há a presença de um aluno e sete alunas de piano desse Conservatório. Observa-se que o curso de música desse Instituto de Ensino tinha a finalidade de oferecer a educação musical a toda comunidade, sem distinções, cujo propósito estava acima de qualquer restrição seletiva. Isto é comprovado, também, na primeira turma de formandos do curso superior de música desse estabelecimento, quando se graduam alunos de ambos os sexos.

Em meados de 1961, a Sociedade das Irmãs de Maria do Apostolado Católico – Mãe de Deus reúne-se em Assembléia Geral Extraordinária e decide, por unanimidade, iniciar o processo para Reconhecimento Federal do Conservatório Musical Mãe de Deus, determinando urgência nos trabalhos junto ao Ministério de Educação.

3.1.2 Faculdade de Música Mãe de Deus

Como foi esclarecido detalhadamente no primeiro capítulo deste estudo, um Conservatório Musical poderia ser oficializado pelo Governo do Estado, oferecendo cursos de grau secundário de formação musical, desde que cumprisse com as exigências relativas ao corpo docente, programações curriculares e de carga horária requeridas para tal. Esses

estabelecimentos também tinham a possibilidade de se transformar em Faculdade de Música, isto é, oferecer o curso superior e fornecer o diploma reconhecido pelo Governo Federal. Para isso, o Conservatório deveria adaptar-se às exigências maiores de estruturação e requerer primeiramente a autorização para iniciar o curso superior de música. Depois de três anos de funcionamento, deveria então solicitar o seu reconhecimento para poder fornecer diplomas de grau superior com reconhecimento federal, passando assim a ser fiscalizado pelos setores nacionais de educação¹⁰⁰.

Depois que o estabelecimento era contemplado com o curso superior, autorizado e reconhecido pelo governo federal, o Conservatório poderia manter o seu nome original, como foi o caso do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e outros que ofereciam o curso superior de música.

Em Londrina, o Conservatório Musical Mãe de Deus lutou para abrir o curso superior em seu estabelecimento e depois de alcançar seu intento, mudou seu nome para Faculdade de Música Mãe de Deus.

Os relatos a seguir foram baseados no Processo de Reconhecimento Federal do Conservatório Musical Mãe de Deus, documento da Secretaria do Colégio, cujas páginas não estavam numeradas, por isso há a ausência desta referência.

É importante lembrar que o registro de curso superior de Músico Instrumentista era baseado no Decreto Federal nº. 19.852, de 11 de janeiro de 1931 (BRASIL, 1931)¹⁰¹, que dispõe sobre a organização da Universidade do Rio de Janeiro, onde havia o Instituto (depois Escola) Nacional de Música. Era apoiado com base no Estatuto das Universidades Brasileiras e considerado modelo para se analisar os cursos superiores da música de outras Instituições.

Quando a Sociedade das Irmãs de Maria decide iniciar o processo para instituir o curso superior no Conservatório Musical Mãe de Deus, tiveram que providenciar uma mudança em seu Estatuto, constando que estavam aptas para manter Escolas Superiores e Conservatórios de Música.

No processo de Reconhecimento Federal havia uma série de exigências que deveriam ser atendidas para a efetuação da implantação do curso superior de música. A seguir serão apontados alguns itens analisados desse processo.

¹⁰⁰ Os termos utilizados para se referir a Conservatório que oferece curso superior em música serão: Conservatório com reconhecimento federal ou Faculdade de Música. Todo e qualquer estabelecimento de ensino superior, com a vigência do Decreto-Lei nº. 421 de 1938, assinado pelo presidente Getúlio Vargas, deveria ser autorizado, reconhecido e fiscalizado pelo governo federal.

¹⁰¹ Este Decreto foi descrito no capítulo I, no item 1.2 PROGRAMAÇÃO MODELO.

Setor Administrativo

Estava previsto no regulamento definitivo do Conservatório, depois de passar por várias reformulações, uma administração composta por um Conselho Superior formado pela presidente da Sociedade Mantenedora, pela diretora do Conservatório, por um representante dos professores e um representante dos alunos. Deveria também haver no Conservatório uma Diretora, um Conselho Técnico Administrativo (CTA), composto pela Diretora e dois membros catedráticos em exercício, eleitos pela Congregação e pela Diretora do Conservatório. Haveria também a Congregação do Conservatório, constituída pelos professores e por um representante discente eleito por um Diretório Acadêmico.

A Diretora deveria ser diplomada em Conservatório já reconhecido pela Federação, e seu diploma ser registrado na Diretoria do Ensino Superior do Ministério de Educação e Cultura. Por isso, foi colocada nesse cargo, primeiramente, a professora Hildalea Gaidzankian, que possuía o diploma registrado do Curso Superior do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em 1955, pois não havia Irmãs com diploma superior em música até então¹⁰².

Corpo Docente

Todos os professores deveriam ter diploma superior em música, constando em seus currículos de graduação, as disciplinas que pretendiam lecionar no futuro curso superior do Conservatório Musical Mãe de Deus. Com base nas normas de ensino recém-instituídas pela nova Lei de Diretrizes e Bases nº. 4.024/61 (BRASIL, 1961)¹⁰³, foi necessária a contratação pelo Conservatório de novos professores graduados, exigindo-se o registro de seus diplomas no MEC (Art. 102) e na recém-criada Ordem dos Músicos do Brasil, apoiada pelo governo federal.

Corpo Discente

Era necessário enviar nesse processo de reconhecimento federal a relação nominal dos alunos frequentadores do Conservatório. Em 1961, havia vários alunos nos diferentes níveis de formação musical, a maior parte em piano e poucos no violino, com três estudantes no nível de primeiro ano superior de piano, em um total de 120 alunos matriculados, incluindo os de diferentes cidades como Cambé, Rolândia, Araongas, Apucarana, Maringá, Cornélio Procópio e outras.

¹⁰² A Ir. Maria Wilfried, que dirigia o Conservatório, em 1961 inicia seus estudos superiores em São Paulo.

¹⁰³ Esta Lei foi descrita e analisada no capítulo I, em item específico.

O concurso para ingresso no curso superior era de habilitação e não de classificação. Além do concurso de habilidade, havia provas de cultura geral, em nível de Colegial, e provas de cultura musical, a critério do Conservatório. No Conselho Departamental deveria também haver um representante do corpo discente. A partir da Lei de Diretrizes e Bases (LDB) de 1961, para ingresso no curso superior passa a ser exigido o certificado de conclusão do curso secundário, isto é, segundo ciclo, colegial ou equivalente.

Programação Adotada

Este item sofreu uma série de modificações, acompanhando as mudanças de exigências estabelecidas pela LDB de 1961.

Para os estudos de instrumento no Conservatório eram exigidos, até o final dos anos 50, 2 anos para o Pré-Fundamental de piano e 3 anos para violino, 5 anos para o Curso Normal, 2 anos para o Curso Geral e 2 anos para o Curso Superior, equivalentes ao 8º e 9º anos do Curso Geral. Exigia-se, também, o estudo de matérias teóricas como: teoria musical por três anos, harmonia e morfologia musical (ou análise harmônica) por quatro anos, e pedagogia por dois anos.

Foram feitas várias adaptações do Regimento do Conservatório à nova Lei, tendo sido encaminhada, em 16 de setembro de 1963, no Processo de Reconhecimento Federal, a seguinte relação de cursos divididos nos seguintes níveis:

- Preparatório: estudo do instrumento, com duração mínima de quatro anos em piano, violino e harmônio (órgão), e duração mínima de dois anos para acordeão e violão, sempre com a teoria e solfejo; estudo de canto com duração mínima de dois anos, compreendendo teoria e solfejo, técnica vocal e canto coral; e estudo de iniciação musical.
- Superior: graduação em harmônio, piano, violino, acordeão, violão, todos com cinco anos de duração, com matérias de música de câmara, prática de orquestra, harmonia e morfologia, canto coral e história da música. O curso de professor de educação musical¹⁰⁴ de quatro anos, com diversas matérias específicas como regência de coro, banda e orquestra, estudo de instrumentação, técnica vocal, regência e conjuntos escolares, e outras disciplinas. No curso de canto, de cinco anos, deveria também haver as disciplinas de canto coral, harmonia e morfologia, fisiologia da voz, declamação lírica e história da música.

¹⁰⁴ Curso para lecionar música nas escolas regulares de ensino.

- Cursos de pós-graduação, de aperfeiçoamento, de especialização e de extensão, de acordo com o Artigo 69, alíneas b e c da Lei nº. 4.024/61.

Processo de Reconhecimento

O primeiro pedido de autorização para o funcionamento do curso superior foi encaminhado pelas Irmãs em 8/9/1961, com toda a documentação solicitada para o Conselho Nacional de Educação. Porém, acabou sendo extraviado, o que acarretou a suspensão do processo em andamento pela Diretoria do Ensino Superior, “já que se estava às vésperas da sanção da Lei de Diretrizes e Bases de 20/12/1961”, de acordo com o texto do Processo de Reconhecimento (COLÉGIO Mãe de Deus [1966?]).

Depois de enviado o regimento reformulado pela terceira vez, “há um novo extravio no processo do Relatório da Inspetora de Ensino, a quem foi solicitada nova cópia que, entretanto, não configurou no processo”, segundo o texto do Processo de Reconhecimento (COLÉGIO Mãe de Deus, [1966?]).

. A Câmara de Ensino Superior analisa o pedido e, por meio do Parecer nº. 288/64, nega a autorização e o reconhecimento de curso superior por falta de docentes graduados. Afirmando que só havia professores diplomados em piano e violino.

Embora se proponham, no Regimento, cursos para cinco instrumentos, somente se apresentaram no processo, os nomes dos professores de piano e de violino. Os títulos da professora de matérias pedagógicas não são suficientes para o curso de professor de Educação Musical. Não há professor de canto, nenhum tem curso de composição e regência ou equivalente (COLÉGIO Mãe de Deus, [1966?]).

Em resposta, o Conservatório pede o reconhecimento apenas dos cursos de piano e violino e acordeão, com duração de cinco anos cada, tendo as seguintes disciplinas complementares: música de câmara, prática de orquestra, harmonia e morfologia, contraponto e fuga, história da música, didática e prática de ensino, prática de acompanhamento ao piano e transposição e ciências aplicadas. Institui um curso médio de seis anos de duração, incluindo aulas de instrumento, cursos de teoria musical e solfejo, harmonia e morfologia e folclore. Propõe também algumas mudanças no regimento:

- A. Pela necessidade de prática de orquestra, o Conservatório deverá firmar convênio com um conjunto orquestral da cidade, até que organize a sua própria orquestra escolar.

B. Devido ao atraso do processo, não por culpa do Conservatório, este pede direto o reconhecimento, sem mesmo ter sido autorizado o funcionamento do curso superior.

Quanto ao item A, o Conservatório celebrou um convênio com o Conservatório Dramático e Musical do Paraná, em Londrina, em 20 de novembro de 1964, porque esse estabelecimento tinha uma orquestra de alunos e seu diretor iria colaborar na disciplina de prática de orquestra do curso superior do Conservatório Musical Mãe de Deus.

No item B, é importante lembrar que, quando um Conservatório ou qualquer estabelecimento de ensino pede o reconhecimento federal, primeiramente dá-se autorização para o funcionamento do curso superior. Depois de mais ou menos três anos é que, por decreto-lei, se reconhece oficialmente o curso, se este satisfaz às exigências oficiais. A autorização e o reconhecimento dos estabelecimentos de ensino superior é matéria disciplinada pela Portaria nº. 4 de 4 de abril de 1963, do Conselho Federal de Educação, que diz: “Os estabelecimentos de ensino superior deverão ser previamente autorizados a funcionar e, a seguir, reconhecidos pelos órgãos competentes, na forma da legislação em vigor”.

Foi designada, então, pelo diretor do Ensino Superior do Ministério de Educação e Cultura, uma comissão de avaliação da solicitação de reconhecimento federal do Conservatório Musical Mãe de Deus, constituído por um professor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e dois Inspectores de Ensino lotados na Diretora do Ensino Superior do MEC. Inspeccionaram a idoneidade técnica dos professores pelo exame dos seus títulos e, com calorosos elogios ao progresso da cidade, aprovam o reconhecimento solicitado.

Constatou-se que o empreendimento para o reconhecimento federal do Conservatório foi marcado por dificuldades e desafios, o que a Comissão Verificadora indicada pela Diretora de Ensino Superior denominou de situação *sui generis*. Depois de três anos da entrada do pedido de reconhecimento federal, ainda não tinha sido sequer autorizado seu funcionamento e, de acordo com o relatório dessa Comissão, “tal situação se deve a circunstâncias inteiramente alheias à vontade da entidade interessada, a qual cumpriu, sempre que solicitada, às exigências formuladas pelas autoridades”. Desvios de documentos, necessidade de readaptação do Regulamento do Conservatório por quatro vezes, várias inspeções da comissão do Governo Federal, mudanças no corpo docente, instituição da LDB de 1961, que alterava as exigências para cursos superiores, o surgimento da Ordem dos Músicos, dentre outras dificuldades, marcaram esse processo.

Quatro anos depois de solicitado, é reconhecido o primeiro Conservatório de Música da cidade com curso superior, pelo Decreto nº. 55.684, de 1º de fevereiro de 1965,

oficializado no Diário Oficial em 16 de fevereiro de 1965, com os cursos de violino, piano e acordeão. O Conservatório manteve o mesmo nome até ser alterado pelo Decreto nº. 57.416, de 13 de dezembro de 1965, para Faculdade de Música Mãe de Deus.

A primeira graduação ocorreu em 16 de dezembro de 1965, com três formandos de piano: Marco Antônio de Almeida, Lílian de Almeida Farinha e Irene Ziober, que realizaram um concerto no auditório da Rádio Londrina. Nesse ano, a Faculdade contava com 10 professores, 137 alunos, sendo nove do Curso Superior.

Lawand comenta, em sua dissertação, sobre a importância desse empreendimento para a cidade.

Com a criação da Faculdade de Música Mãe de Deus a vida cultural de Londrina e região desenvolveu-se cada vez mais [...] formou grandes nomes da área musical de Londrina que hoje desempenham papel fundamental na vida cultural onde estão atuando (LAWAND, 2002, p.134).

Outro parecer sobre a importância dessa instituição¹⁰⁵ é colocado por Kleber e Cacione (2007), afirmando que “foram os ex-alunos da extinta Faculdade de Música Mãe de Deus que lideraram um movimento musical que culminou na criação do Curso na Universidade Estadual de Londrina” (KLEBER; CACIONE, 2007, p.93).



Imagem 24 – Ir. M. Wilfried e a formanda Corrêa em 1967 (Acervo de Corrêa)

¹⁰⁵ A Faculdade de Música Mãe de Deus encerrou suas atividades em 1983 por motivos financeiros.

Acontecimentos como o desenvolvimento econômico dos anos 60 na cidade de Londrina, o interesse da camada social em ascensão política¹⁰⁶, a moda e status vinculados ao ato de tocar piano, principalmente entre as moças, associados à estrutura física já adquirida pelo Colégio Mãe de Deus, seu investimento no desenvolvimento da educação musical, contratando professores diplomados, inclusive de São Paulo, viabilizaram a implantação da Faculdade de Música nesse estabelecimento.

Esse curso visava à formação de instrumentistas musicais de piano ou violino, com uma técnica aprimorada, possibilitando a execução de um repertório avançado de seu instrumento. O diploma expedido pela Faculdade de Música autorizava seu portador a dar aulas em estabelecimentos especializados, ou em outras faculdades de música, como os músicos formados que lecionam no Curso de Música da UEL, e também a montar seus próprios estabelecimentos de ensino musical. Podiam também trabalhar como educadores musicais nas escolas regulares (pré-primário, primário e médio), com a carteira da MEC, que recebiam após a sua graduação, de acordo com o depoimento de CORRÊA (2008). Sobre o valor dessa formação a Ir. Wilfried comenta em entrevista realizada no dia 11 de novembro de 1965: “Os alunos possuem os direitos de qualquer outro acadêmico [...] A Faculdade de Música exige e dá ao aluno, através do curso superior, uma elevada cultura artística musical, e forma profissionais liberais, isto é, capazes de poder lecionar a Música” (WILFRIED, 1965 apud CRÔNICAS, [1966?]).

3.1.3 Conservatório Musical Filadélfia

A existência desse Conservatório foi constatada a partir de relatos orais, documentos particulares e textos do livro da secretaria do Colégio Mãe de Deus. Não há documentação nos arquivos do atual Colégio Londrinense, que substituiu o antigo Instituto Filadélfia, a respeito do Conservatório Musical Filadélfia na época que, segundo os relatos, inicia seus cursos na década de 1940, passando à categoria de Conservatório Oficializado nos anos de 1960.

¹⁰⁶ Para atestar a necessidade da Faculdade de Música, as Irmãs contaram com o apoio formal e escrito, que acompanhou a documentação enviada ao Governo Federal, do Dr. Theobaldo Ciocci Navolar, Juiz de Direito; do ex-prefeito Milton Ribeiro Menezes e do Prof. Lauro Gomes da Veiga Pessoa.

As aulas de educação musical sempre foram oferecidas de forma optativa aos seus alunos, desde a década de 50. Mas a instalação do Conservatório Musical, na Instituição, realizou-se oficialmente em 1969, pelo Processo número 20.139/69, de 28 de agosto de 1969, aprovado pela Inspetoria Seccional do Ensino de Londrina (23). Não se encontrou, na documentação consultada, nenhuma menção ao seu funcionamento, aos alunos atendidos e à estrutura dos cursos oferecidos (BERTAN, 1990, p.110).

O Instituto Filadélfia foi fundado pelo pastor da Igreja Presbiteriana do Brasil, Zaqueu de Melo, bacharel em Filosofia e Teologia, que chegou a Londrina em 1944, aos 30 anos de idade. Era casado, pai de dois filhos e sua principal missão na cidade era fundar um colégio. Começou alfabetizando adultos em 1945, em uma sala alugada no prédio da Associação Comercial, instalando provavelmente um Curso de Madureza (SCHWARTZ, 1997 b). Em 22 de setembro de 1944 ele havia sido autorizado pelas Igrejas Metodista, Presbiteriana e Presbiteriana Independente e pelos organizadores do “Instituto Evangélico Secundário” a colocar à venda quotas desta Organização de Igrejas, denominada Sociedade Civil de Evangélicos Brasileiros¹⁰⁷, para arrecadar fundos entre seus membros. Funda-se então, em maio de 1945, o Instituto Filadélfia, com estatuto próprio, tendo como primeiro presidente o professor Zaqueu de Melo e, como seu vice, o Reverendo Jonas Dias Martins.

O Instituto Filadélfia adquiriu o Ginásio Londrinense, com uma área total de 14.058 m², escola que funcionara desde 1941, fundada pelo médico Jonas de Faria Castro e o advogado Rui Ferraz de Carvalho. Oferecia o ensino primário e o secundário, preparando para o ensino superior. No intuito de reorganizá-lo, passa-se a denominá-lo Instituto Filadélfia de Londrina, nome dessa Sociedade Civil. Posteriormente, esse estabelecimento de ensino passa a ser chamado de Colégio Londrinense.

¹⁰⁷ Informações extraídas de dados enviados pelo Colégio Londrinense e complementados por informações disponíveis em sítio da Internet (COLÉGIO Londrinense, 2008).



Imagem 25 – Ginásio Londrinense, depois Instituto Filadélfia, 1945 (Acervo MHL).

Zaqueu de Melo providenciou uma sala para que se desse início ao ensino musical, primeiramente como uma atividade particular de alunos do Colégio, por volta de 1948. Inauguraram um salão nobre no colégio em homenagem a seu fundador, Dr. Jonas Farias de Castro, onde os alunos de música costumavam se apresentar. Bertan (1990, p. 98) descreve como era esse estabelecimento em 1950, relatando que em seu pavimento térreo o prédio havia 8 salas de aula e duas outras para uso da diretoria e da secretaria. No segundo pavimento, 4 salas de aula, 1 salão nobre de 243,72m², 1 sala para a biblioteca, a sala de música, 1 gabinete médico e 1 sala sem especificações.

Apesar de não ser músico, Zaqueu de Melo acompanhava o desenvolvimento do Conservatório, colocando para dirigi-lo sempre professores experientes, como Carmelina Palma (seu currículo está no Anexo 12), professores paulistas formados e outros.

Sua luta foi constante para oficializar o Conservatório, mas como era necessário haver pelo menos dois professores formados em música no estabelecimento, só conseguiu seu intento em meados da década de 60. Um dos convites para dirigir o Conservatório foi para Pena, quando já havia fundado seu próprio estabelecimento musical, porém ela optou por continuar com seu empreendimento independente.

Terminei o curso de piano em 58 e o professor Zaqueu de Melo quis abrir uma escola [Conservatório oficializado] no Londrinense e até fui convidada para ficar na direção da escola. Porém meu pai não deixou, pedindo para ficar dando somente minhas aulas [...] O Zaqueu de Melo tinha interesse em registrar a escola e me convidou para que eu passasse o meu Conservatório, depois de registrado para o Colégio Londrinense, um pouco depois de 61, pois a escola já estava montada. Ele convidou para que eu pegasse a escola

toda e levasse para o Colégio Londrinense, mas eu não quis e não fui (depoimento de PENA, 2008).

Constatou-se nos depoimentos que o professor Zaqueu estava sempre em busca de profissionais para trabalhar nesse estabelecimento, havendo mudanças no corpo docente por vários anos. Pena, uma das primeiras professoras de piano do Conservatório, relata sobre a rotatividade de docentes no local.

Parei de trabalhar no [Conservatório do Colégio] Londrinense, continuei no [Conservatório] Mãe de Deus e quando eu abri a [minha] escola, saí de lá também. A dona Carmem [diretora do Conservatório] se retirou também e o professor Zaqueu de Melo trouxe três elementos de São Paulo: era um violinista, uma pianista e acho que um professor de matérias complementares (depoimento de PENA, 2008).

Ao se questionar o porquê dessa dificuldade de manter um corpo docente, sendo que o mesmo não foi constatado nos outros Conservatórios da cidade, pode-se explicar que, provavelmente, o fato de o professor Zaqueu não ser da área, pode ter-se constituído em uma dificuldade junto à direção geral do Colégio. Outra hipótese é que o Conservatório encontrava-se dentro do Colégio, e isso talvez tenha dificultado a opção dos professores de música. Deve-se considerar, também, que talvez tenha tido uma preferência na contratação de professores do mesmo credo, pois, de acordo com depoimento de Romanini (2008), os professores de São Paulo eram da mesma religião, e formaram até coral um na Igreja Metodista.

Zaqueu de Melo convidou, no início dos anos 60, a pianista Eudora Pitrowsky Salles para lecionar e ser a diretora técnica do Conservatório, apesar de não ser formada. Convidou também sua irmã Betty Antunis de Oliveira, pianista graduada, para assumir a direção geral.

Na década de 1960, o Conservatório Musical Filadélfia já tinha mais estrutura e oferecia vários cursos de instrumento.

O Conservatório Filadélfia tinha muitas salas em um prédio localizado ao lado e no fundo do colégio. Havia um pátio grande e bastava atravessá-lo, subir umas escadarias, que estávamos no Conservatório. (depoimento de SABÓIA, 2008).

O Curso de Música, mesmo sendo dentro das instalações do Colégio, era aberto a qualquer aluno, e sem restrições de credo. Apesar disso, o número de alunos não era muito grande, segundo depoimento de Sabóia (2008).

Em 1961, Valdelene Gomes Sabóia (na época era Valdelene Soares Gomes) foi para esse estabelecimento para concluir seu curso de piano, já iniciado em base de aulas particulares. Nesse curso, ela foi estudar as matérias teóricas e dar aulas para ajudar nas despesas de seus estudos. No mesmo ano, conclui o curso de teoria musical, mas o certificado é emitido somente em 1964 (Anexo 8). Nele, há a inscrição de Conservatório Musical Filadélfia, porém sem qualquer referência de sua oficialização estadual. Provavelmente, o processo já estaria em andamento na Secretaria de Educação e Cultura do Paraná. Em 1965, Sabóia recebe seu diploma de Instrumentista de Piano, em que consta o adendo da oficialização do Conservatório pelo Governo do Estado do Paraná sob o nº. 662/65, assinado pela Inspectora de Ensino Estadual de Londrina, dona Mercedes Madureira¹⁰⁸ (Anexo 9), entre outras pessoas.

Quanto à sua formação, Sabóia relata ter sido a única aluna graduada em 1965, não tendo informações sobre outras graduações no Conservatório Musical Filadélfia.

Eu fui a única formanda, em 65. Que eu me lembre só teve eu de formanda de piano e não teve de mais nenhum instrumento. Teve banca de exame, banca oral, dei um concerto também, mas não me lembro o local. Tive que tocar peças décor (depoimento de SABÓIA, 2008).

O que motivou a diminuição da frequência nesse estabelecimento foi a mudança de local, da Rua Santos para a Avenida JK, bem distante do endereço original, onde hoje se encontra o atual Colégio Londrinense, fato que pode ter gerado o fechamento do Conservatório. Sobre esse fato comenta Sabóia:

O conservatório mudou de lugar para onde hoje é o Colégio Londrinense, mas a maioria dos alunos não foi para lá. Muitos mudaram para professoras particulares e alguns entraram em outros conservatórios e praticamente acabou o conservatório naquela época, com a mudança de local. Eu mesma não fui para esse outro local, passei a dar aulas somente particulares. Não me lembro até quando continuei dando aulas lá no Conservatório Filadélfia depois de formada, não foram muitos anos. Primeiramente saiu a Regina, ficou pouco tempo porque ficou doente, depois a dona Betty precisou ir

¹⁰⁸ Apesar de constar do trabalho de Bertan (1990) a instituição oficial desse Conservatório Musical em 1969, fica uma dúvida a esse respeito, pois há contradições nos documentos analisados, se comparados com o diploma de Sabóia, onde consta a data de 1965.

embora antes, e a dona Eudora ficou dirigindo o conservatório. Depois eu acho que não veio mais ninguém. Quem poderia falar mais é a dona Eudora, mas ela foi embora para o Rio de Janeiro, nem sei se ela ainda está viva. Ela saiu do Conservatório, mas continuou dando aulas particulares, indo mais tarde foi para o Rio de Janeiro. Tudo porque o Conservatório ia mudar de local. Saiu a dona Betty também e logo mudou-se para o Rio de Janeiro. Os alunos também reclamaram porque ia dificultar para todos continuar os estudos de música no outro local. Foi um descontentamento geral. Mudou a diretora do Conservatório, então não tive mais contato. A escola mudou para o outro local, acho que continuou por um pouco mais de tempo, mas ficou muito fraquinho e depois não sei se ela parou de vez, eu não fazia mais parte, não tive mais contato (depoimento de SABÓIA, 2008).

Nota-se uma luta constante do professor e diretor do Colégio Londrinense de formalizar o ensino musical procurando, em primeiro lugar, professores graduados, para depois oficializar o Conservatório. O corpo docente teve muita variação e sua estrutura e funcionamento eram independentes do Colégio, apesar de estar no mesmo espaço físico, como deduziu a secretária do atual Colégio Londrinense, por não ter qualquer registro documental a respeito. Apesar das dificuldades de infra-estrutura, o ensino da música durou quase vinte anos nesse local. O diretor geral Zaqueu de Melo, a diretoria do Conservatório e os professores formados, contratados posteriormente nos anos 60, conseguiram oficializar o Conservatório, que graduou somente uma aluna de piano e encerrou suas atividades alguns anos depois.

Diante desta realidade, chama a atenção o fato de que o Conservatório Mãe de Deus, apesar de estar inserido dentro de um Colégio, não apresentou tais dificuldades, talvez por ter sido freqüentado por famílias de classes abastadas, construindo uma reputação que assegurou sua clientela. Analisando o número de alunos nas duas instituições, não se observa diferenças significativas: o Colégio Filadélfia tinha 243 alunos em 1945 e, em 1955, esse número cresce para 1.011 (BERTAN, 1991, p.49). O Colégio Mãe de Deus, no final da década de 30, tinha 188 alunas e em 1956 estava com 1.043 alunas (LAWAND, 2002, p.113). Portanto, as diferenças do número de freqüentadores entre os Conservatórios - considerando que o total de alunos do Mãe de Deus sempre foi superior ao do Filadélfia - não se devem ao fato de funcionarem nas dependências de um Colégio, mas ao tipo de freqüentadores de ambos, associado aos seus valores culturais. O Conservatório das Irmãs também contava com um corpo docente próprio, com uma Irmã diretora com experiência em Conservatórios europeus, que tinha conhecimento para tomada de decisões e assegurava o atendimento aos alunos, na ausência esporádica de docentes.

3.1.4 Conservatório Musical de Londrina (CML)

Em 9 de setembro de 1952, com o intuito de oferecer um estudo acadêmico aos seus alunos particulares, as pianistas Betty Weffort Veiga, Maria Luiza Machado, Elza Pinho de Brito e Lídia Costa Branco abriram um Conservatório Musical¹⁰⁹. Localizava-se na Alameda Miguel Blasi e, inicialmente, a escola teve o nome do Maestro João Baptista Julião¹¹⁰ (SCHWARTZ, 2002). Esse maestro exercia a função de responsável pelo estabelecimento e vinha de São Paulo, periodicamente, ministrar as matérias teóricas de música. Veio por pouco tempo, segundo o relato da atual diretora, Silvia Lemos, quando o estabelecimento situava-se na Alameda Miguel Blasi¹¹¹. Poucos meses depois de iniciado seu funcionamento, pela necessidade de um espaço maior para atender a demanda de alunos, transfere-se para a Rua Pernambuco, onde está até a presente data, mudando também o nome para Conservatório Musical de Londrina (CML). Este estabelecimento foi oficializado pelo Governo Estadual em 7 de setembro de 1953, sob o n.º. 236, tendo sido pioneiro neste intento na cidade.

Na época, havia aulas de música no Colégio Mãe de Deus e no Colégio Londrinense, mas sem reconhecimento oficial, funcionando mais como aulas particulares, servindo quase exclusivamente seus próprios alunos. Este fato talvez possa explicar o reconhecimento pioneiro do CML cuja diretoria e corpo docente tinham formação formal, exigência governamental para a oficialização desses estabelecimentos na época. Há uma outra mentalidade nesse Conservatório de empreendedorismo, expressão utilizada nos dias atuais para definir pessoas com espírito inovador, que buscam sucesso e realização de bons negócios em seus empreendimentos.

¹⁰⁹ A maior parte dos dados foi colhida de recortes de jornal e programas que compunham os “Álbuns de Recortes” do Conservatório Musical de Londrina. Em muitos deles, não havia referências de datas ou páginas que pudessem completar os dados de pesquisa.

¹¹⁰ O professor e compositor João Baptista Julião (1886-1961) fundou o Instituto Musical de Mogi das Cruzes e concluiu seu curso superior no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Especializou-se no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico e foi o primeiro a obter registro junto ao Ministério de Educação e Saúde como professor de canto orfeônico. Em 1927, fundou com outros o Instituto Musical de São Paulo e, em 1949, passou a dirigir o curso de canto orfeônico do Instituto de Educação Caetano de Campos, transformado posteriormente em Conservatório Estadual de Canto Orfeônico. Fundou também o Conservatório de Canto Orfeônico, que tem hoje seu nome ligado à Universidade Católica de Campinas, SP. Dentre suas composições encontram-se peças para piano e violino e música sacra. Publicou *Chave para os cadernos de exercícios caligráficos e análise musical* (São Paulo, 1922). É fundador da Cadeira n. 30 da Academia Brasileira de Música (JULIÃO, 2008).

¹¹¹ Houve uma conversa, registrada no diário de campo, com a diretora atual do CML, Silvia Maria Lemos Batista, quando relatou seu conhecimento sobre a história do Conservatório assumido por sua mãe em 1954, a pianista Ruth Lemos.

Nesse mesmo ano de 1953, a pianista Ruth Lemos é convidada a dar um recital na cidade, no Grêmio Literário e Recreativo Londrinense, acabando por aceitar também, no ano seguinte, o convite para integrar o corpo docente do CML. Ainda em 1954, assume a diretoria desse estabelecimento, juntamente com Betty W. Veiga.

Nesse ano de 1954 o CML contava com mais de 100 alunos e um grupo representativo funda o Grêmio Artístico “Carlos Gomes”, com objetivo de difundir e auxiliar os eventos do Conservatório. Observa-se no quadro de freqüentadores desse estabelecimento, que havia a valorização e a busca por eventos de cunho social, como apresentações públicas, festas e outras promoções.

Empossada a primeira Diretoria do Grêmio Artístico “Carlos Gomes”, entidade de classe das alunas do Conservatório Musical de Londrina. Fundada com o objetivo de colaborar com o educandário, na difusão das artes e da cultura em nosso meio, promovendo festas, coquetéis, incentivando o gosto pela arte, adquirindo livros para a biblioteca. Promover recitais em benefícios de instituições caritativas, prestando auxílio a alunos pobres, num desejo único de incrementar a arte e lutar pela grandeza do Conservatório (CML, [1970? a]).

Uma das primeiras iniciativas dessa entidade foi oferecer um coquetel e um pequeno recital ao representante da Secretaria de Educação e Cultura do Estado, Sr. Adalberto Monteiro Filho, que viera para inspecionar os exames parciais do CML.

Maria Eneida Medina Fabiano e Luci Lobatto fizeram parte da primeira turma graduada nesse estabelecimento, em 1954. A cerimônia foi no salão nobre do Conservatório, tendo como paraninfo o prefeito da cidade, Milton Ribeiro Menezes (CML, [1970? a]). O depoimento de Frigeri (2008) explica que os alunos já estudavam particularmente seus instrumentos e procuravam o Conservatório para se graduar, pois se examinava apenas o nível de execução instrumental e conhecimento teórico da música, não o tempo de estudo em estabelecimento musical oficializado.

Como eu já sabia a leitura musical, fiz três anos no Conservatório. Para se formar no acordeão, deveria se estudar cinco anos do instrumento, mas havia alunos que já estudavam e poderiam concluir, no Conservatório, em menos tempo. No começo do Conservatório, o curso de piano, por exemplo, já tinha alunos avançados com nove, dez ou mais anos de estudos [particulares] [...] Basta ver a formanda Hiltrud terminando seu curso de piano em 1955, quando o Conservatório, praticamente, estava recém-fundado. Os alunos de acordeão já aprendiam, particularmente, com a Professora Evelina Grandis (depoimento de FRIGERI, 2008).

Em 1955, forma-se em piano a aluna Hiltrud S. Frisch, e no saxofone Antônio Balan, primeiro e único aluno formado neste instrumento no Conservatório¹¹². De acordo com esses dados, registrados no Álbum de Recortes do CML ([1970? a]), percebe-se que instrumentos de sopro, apesar de terem sido ofertados pelo estabelecimento, não tiveram muita procura, permanecendo a busca hegemônica pela aprendizagem do acordeão e piano.

Ocorre também a primeira formatura de acordeão, com Lecy S. Garcia, Thereza Bepalhok, Ivan Grandis (filho de Evelina), Akemi Nakayama (que ganhará o primeiro prêmio em concurso de Acordeão Clássico), Waldir Augusto Braga. Houve ainda a primeira formatura em teoria musical com Walmira Prado de Arruda, Maria Aparecida Machado Frigeri¹¹³ (também secretária do Conservatório) e Francisca B. Vera. O paraninfo foi o prefeito Antônio Fernandes Sobrinho.

Frigeri (depoimento, 2008) afirma que em 1955 “o Conservatório já estava bem movimentado, com vários professores, pois havia muitos alunos, não somente de Londrina, mas de todo o Norte do Paraná”.

No ano de 1956 há registro de alunas no Curso de Virtuosidade e Aperfeiçoamento do CML, como Akemi Nakayama no acordeão, Maria Eneida Fabiano e Hiltrud S. Frisch ao piano. Gradua-se duas alunas em acordeão, Evely Mielzynski e Maria de Lourdes Rosado, e uma em piano, Cleusa Maria Pieri, com a presença da Inspetora de Ensino do Estado, de Londrina, Adelina Castaldi (CML, [1970? a]).

Há também várias apresentações dos alunos durante o ano de 1957, e graduam-se 2 alunas de piano, 1 de aperfeiçoamento, 9 alunos de acordeão e, dentre eles, está Adelino Castoldi que, mais tarde, vai fazer parte da fundação do Conservatório Carlos Gomes. O prefeito municipal não deixa de comparecer à formatura e convida toda a comunidade a prestigiar o “recital da primeira concertista da cidade, Maria Eneida Medina Fabiano, formada no Curso de Aperfeiçoamento da professora Ruth Lemos” (CML, [1970? a]). Recebem a presença da mesma Inspetora e do Delegado de Ensino da Secretaria de Educação e Cultura do Estado, Sr. Alberto Monteiro Filho, para a banca de exame do final de ano, para elevação de nível, quando participaram alunos de piano, violino, acordeão e teoria musical.

Em 1958, forma-se em piano Magdalena Rausch, Maria Erani Medina Fabiano, Therezinha Henriqueta de Almeida (depois Terezinha de Almeida Pena, que fundaria o Conservatório Musical Carlos Gomes), Valmira Prado de Arruda e no Curso de Virtuosidade,

¹¹² Não foi encontrado nos informes disponibilizados pelo CML para esta pesquisa o registro do professor de saxofone desse estabelecimento.

¹¹³ Nesse ano ela se casa e acrescenta ao nome o sobrenome Frigeri.

Hiltrud Frisch. Apesar de haver, na época, a idéia de que o estudo de piano deveria fazer parte de uma boa educação feminina, muitas formandas acabaram seguindo a profissão de músico e se tornando professoras da área.

Em 1959, formam-se 6 alunas no acordeão, 10 na teoria musical e 2 no piano.

Em 1961, o CML passa a ter como diretora técnica a professora Clara Brilman, que se junta na condução do Conservatório com Betty W. Veiga e Ruth Lemos.

A tabela abaixo informa o número de formandos de instrumento entre os anos de 1954 a 1965, de acordo com o levantamento apresentado pela diretora do CML, Sílvia B. Lemos, juntamente com os dados documentais pesquisados¹¹⁴:

Tabela 2 – Formandos do CML 1954 – 1965.

ANO	PIANO	ACORDEÃO	APERFEIÇOAMENTO	SAXOFONE
1954	2			
1955	1	5		1
1956	1	2	1	
1957	2	9	1	
1958	4	4	1	
1959	1	6		
1960	4	5	1	
1961	8	14		
1962	7	3	2	
1963	6	3	1	
1964	4	3		
1965	7	1	1	
TOTAL	47	55	8	1

De acordo com essa tabela, observa-se uma movimentada atividade musical neste período proporcionada pelo CML, o que gerou a graduação de 111 músicos de 1954 a 1965, culminada no ano de 1961 com maior número de formandos. Os instrumentos predominantes no período foram o piano e o acordeão e, de acordo os documentos do CML ([1970? a, b]), o piano era hegemônico da classe feminina, com um aumento significativo de procura por sua aprendizagem nos anos 60. Anualmente havia recitais dos alunos em diversas ocasiões e locais, tendo tido sempre a cobertura da imprensa local.

¹¹⁴ Nesta tabela não consta o número de formandos de teoria musical.

3.1.5 Conservatório Musical Carlos Gomes

Esse Conservatório foi fundado por Therezinha Henriqueta de Almeida (Terezinha de Almeida Pena), depois de lecionar nos Conservatórios dos colégios confessionais Mãe de Deus e Filadélfia, ainda no período em que era estudante.

Após sua graduação como pianista em 1958, no CML, Pena cria um espaço para dar aulas particulares, juntamente com o acordeonista Álvaro Zorzã, que orientava muitos alunos.

Eu primeiramente aluguei uma sala juntamente com outro professor, que estava com dificuldades de local. Era na Rua Sergipe, entre a Rua Mato Grosso e a Minas Gerais, no segundo andar de um prédio de três andares, que pertencia a uma médica, e inclusive suas filhas estudavam comigo. Dividimos a sala e o professor Álvaro Zorzã trabalhava com a parte de acordeão e eu com a parte de piano. Ficamos algum tempo e ele conseguiu trazer, através de seu professor João Bosco uma filial de sua escola de Curitiba aqui, para ele trabalhar (depoimento de PENA, 2008).

Esse espaço de ensino de música passou a denominar-se Conservatório Dramático e Musical do Paraná, cujos direitos de utilização do nome foram adquiridos do professor João Bosco de Curitiba. Não era uma escola registrada na Secretaria de Educação e Cultura do Estado¹¹⁵, apesar de utilizar a nomenclatura de Conservatório, como também ocorria com o Conservatório Musical Filadélfia.

Romanini (2008) relata sobre a existência desse espaço musical onde foi estudar acordeão.

Comecei a tocar e fui para o Álvaro Zorzã, que era esse outro que estava abrindo Conservatório, que tinha até nome, não sei se era registrado, era o Conservatório Dramático Musical do Paraná, na Rua Sergipe. Fiquei uma temporada lá com ele [...] O Álvaro Zorzã trabalhava com esse nome de Conservatório Dramático e Musical do Paraná, e muita gente comentava que não era registrado [...] Não me lembro bem, mas deu muito que falar. Depois [o Conservatório] passou para o Hélio [Engholm], ele conseguiu registrar (depoimento de ROMANINI, 2008).

¹¹⁵ Como foi apontado no Capítulo I deste trabalho, para se registrar uma escola de música e se tornar um Conservatório Oficializado, era necessário haver, pelo menos, dois professores formados em música, e Álvaro Zorzã não tinha esta graduação.

Pena informa que, pouco tempo depois, em 1961, decidiu abrir e registrar seu próprio Conservatório e convidou o acordeonista Adelino Castoldi, também formado pelo CML, para juntar-se ao empreendimento.

Depois resolvi abrir a minha escola, mas não pode ser mais com o Álvaro Zorzã, porque precisava de dois instrumentos com dois professores formados. Peguei um grande amigo meu que trabalhava com a dona Evelina Grandis, o professor Adelino Castoldi. Nós dois registramos o Conservatório Carlos Gomes no ano de 1961 (depoimento de PENA, 2008).

O Conservatório foi registrado sob nº. 615/61 na Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná.

Sobre a justificativa da escolha do nome Conservatório Musical Carlos Gomes, Pena (2008) conta que o registro da escola foi tão rápido, em três dias, que não teve tempo de pensar; começou a trabalhar e tocou a vida para frente. Conta também que houve muitas dificuldades, principalmente na aquisição dos instrumentos.

Comecei a trabalhar com um piano somente e eu lembro que, na época tinha a [loja] Hermes Macedo, fui lá, conversei com o gerente e ele me vendeu um piano em parcelas pequenas e assim a gente foi crescendo e foi levando a escola. Mas não foi fácil não, nada fácil. Minha mãe ficou na escola comigo o tempo inteiro ajudando na parte da secretaria (depoimento de PENA, 2008).

Iniciaram com piano, com 37 alunos matriculados e acordeão com 38 (PRIMO, 1977, p.80), por serem os instrumentos mais procurados na época e, dentre as matérias complementares, somente a teoria musical. Cada professor começou com seus alunos particulares, mas pouco tempo depois já estavam com mais de cem alunos. Ampliaram o espaço de suas atividades, mudando para o andar inferior com quatro salas de aula e uma secretaria, e passaram a oferecer também curso de violão popular. Como esse local se tornou pequeno pelo crescente número de matrículas, o Conservatório mudou-se para a Rua Maranhão e, em seguida, para a Rua Mato Grosso, esquina com a Rua Maranhão, próximo à instalação anterior. Permaneceram até a década de 1980 nesse local, e foi onde o Conservatório se tornou mais conhecido. Pena (depoimento de 2008) diz que em cada mudança começavam com novos cursos e havia uma média de alunos cada vez maior. A

escola começou a ficar conhecida, foi crescendo, e a época em que teve maior número de alunos foi quando estava na Rua Mato Grosso.



Imagem 26 – CM Carlos Gomes nos anos 50 (Acervo do CMCG).

Observa-se, aqui, que as primeiras iniciativas de ensino musical da cidade começam a dar sua resposta de continuidade através de formandos londrinenses, que passam a assumir o desenvolvimento desta arte na cidade através de sua profissionalização e abrindo estabelecimento para formação musical.



Imagem 27 – Acordeonistas do CM Carlos Gomes em 1968 (Acervo do CMCG)



Imagem 28 – Primeiros formandos do CMCG ¹¹⁶ em 1971 (Acervo do CMCG).

3.1.6 Conservatório Dramático e Musical do Paraná

Este Conservatório, como apontado no item anterior, foi iniciado em uma pequena sala dividida em duas, onde Terezinha de Almeida Pena e Álvaro Zorzã ensinavam piano e acordeão respectivamente, no início da década de 1960. Esta união se desfaz no ano seguinte, mas Zorzã continua suas atividades, juntamente com o professor João Batista, que nesse espaço ensaiava sua orquestra¹¹⁷ (depoimento de SOUZA).

Em 1963, o Conservatório Dramático e Musical do Paraná (CDMP) é adquirido pelo violinista Hélio Engholm, que estava em Londrina desde 1958 (depoimento de SOUZA, 2008). Engholm veio de São Paulo a convite do pastor Zaqueu de Melo, diretor do Colégio Londrinense, ambos da mesma religião, para trabalhar no Conservatório Musical Filadélfia, com outros dois professores, a pianista Regina (seu sobrenome não foi localizado) e o músico Humberto Cantony, todos graduados em música no Estado de São Paulo. Vieram substituir as professoras Carmelina Palma e Terezinha de Almeida Pena que, até então, trabalhavam no Filadélfia, mas o haviam deixado (depoimento de PENA, 2008).

¹¹⁶ Apesar da turma de acordeão ter sido fotografadas em 1968, e a primeira formatura ter sido em 1971, muitos destes alunos freqüentavam o Conservatório desde o início da década de 1960.

¹¹⁷ Trata-se provavelmente da Orquestra Filarmônica Londrinense, formada por músicos amadores, liderada pelo professor João Batista e mantida pela Sociedade de Cultura Artística de Londrina (SCAL), que foi descrita no capítulo anterior.



Imagem 29 – Hélio Engholm tocando no CM Mãe de Deus em 23/11/1965
(Acervo de Corrêa)

Depois de lecionar no Conservatório Musical Filadélfia, Engholm abre sua própria escola em 1963, negociando os direitos do Conservatório Dramático e Musical do Paraná com o acordeonista Álvaro Zorzã.

Quem fundou o Conservatório Dramático e Musical do Paraná foi o professor Álvaro Zorzã, juntamente com o professor João Batista e só o ano que não me lembro. A [Orquestra] Filarmônica dele já estava para terminar, já estava acabando [...] Daí o Hélio Engholm comprou os direitos. Acho que não teve nenhuma influência do professor Zaqueu de Melo nesta transação. Funcionava na Rua Sergipe entre Minas Gerais e Mato Grosso. Daí o Hélio comprou e passou para a Avenida Rio de Janeiro, ali ao lado da Igreja Metodista (depoimento de SOUZA, 2008).

Registra-o na Secretaria de Educação e Cultura do Estado, por ser graduado em música, condição que impedia seu antigo dono de fazê-lo. Parece ter tido planos de ter seu próprio Conservatório, desde sua chegada à cidade, de acordo com Romanini (2008).

Ele veio para dar aula no [Conservatório do Colégio] Londrinense e acho que sua intenção era registrar lá também um Conservatório, mas acho que não funcionou muito bem, acho que não deu muito certo no Colégio. Ele telefonava diariamente procurando aluno, você sabe que Colégio é mais difícil pegar aluno, Conservatório é mais fácil. Acho que a intenção dele era

abrir lá, mas depois surgiu isso para ele, achou melhor e entrou (depoimento de ROMANINI, 2008).

Romanini formou-se em teoria musical nesse estabelecimento, recebendo seu certificado de conclusão em 1964 (Anexo 10). O Conservatório Dramático e Musical do Paraná chegou a formar um grupo de seis ou sete alunos no ano de 1965, parecendo ter sido a primeira e única turma graduada nesse estabelecimento, pois foram encerradas as atividades três anos depois. Romanini, um dos formandos, relata que os exames foram normais, tendo conseguido registrar seu diploma na Secretaria de Educação e Cultura do Estado, sem problemas¹¹⁸. Sua formatura foi na Igreja Presbiteriana, na Rua Benjamim Constant, com apresentação individual, exigência na época para se obter a certificação de conclusão do curso instrumental (Anexo 11).

Ele [Hélio Engholm] comprou o Conservatório, então pedi minha transferência do [Conservatório] Carlos Gomes e vim terminar o último ano aí. Eu já tinha estudado teoria e outras matérias lá, só que eu tinha que concluir. Em um ano consegui revisar tudo, ele me deu harmonia e tudo, viu que estava apto, e foi onde me formei. Foi tudo legal porque todos os Conservatórios foram convidados a participar da banca, a dona Mercedes que era diretora [da Inspeção de Ensino], foi a Lílian, a Terezinha, e se não me engano foi o Marcos também [professores do CM Carlos Gomes], todos para participar da banca, um negócio bem montado (depoimento de ROMANINI, 2008).

Quanto ao movimento estudantil e à metodologia do CDMP, Romanini atesta haver um crescente número de alunos, com uma estrutura semelhante a dos outros Conservatórios.

Nesta escola havia muitos alunos, alguns vieram do Colégio Londrinense, outros do Álvaro Zorzã, que havia vendido a escola para ele e em pouco tempo sua escola já estava bem movimentada. O aluno entrava, aprendia as notas e valores musicais, tocava instrumento e depois fazia o curso de teoria e harmonia. Era como nos outros conservatórios, estudava teoria em grupo. A pessoa estudava o instrumento e pagava a teoria separada uma taxa e estudava tudo junto [...] O Conservatório andou direitinho porque senão não se conseguia registrar o certificado na Secretaria. (depoimento de ROMANINI, 2008).

¹¹⁸ O número do registro desse Conservatório não foi localizado, pois não consta no diploma de seu primeiro formando, somente o número do protocolo 9571-2, de Curitiba, de 18 de julho de 1966. Com esse diploma registrado o aluno recebeu todos os direitos de formado.

Seguindo a programação comum aos Conservatórios da época, constata-se que eram dadas aulas de instrumento musical, de teoria, harmonia e outras matérias complementares.

Hélio Engholm ¹¹⁹ casou-se com uma londrinense, encerrou as atividades da escola em 1968 e mudou-se para outro Estado (depoimento de ROMANINI, 2008).

3.2 PROTAGONISTAS

Cada ser humano é produto da sua realidade, e é ao mesmo tempo, produtor do próximo momento; isto é ser histórico. Na história de vida existe um pouco daquilo que é mais amplo e mais abrangente, e todo ser humano produz um pouco da diversidade que é encontrada nos acontecimentos. Ao analisar a identidade dos e das protagonistas que viveram os momentos da história em foco, pretende-se construir um dos parâmetros de significado da instalação dos Conservatórios em Londrina. Restituir a história de seus protagonistas significa ampliar a leitura dos fatos e a compreensão da opção de atitudes tomadas em cada momento. É uma maneira de focar ações que fizeram parte da transformação da realidade em andamento, construindo os rumos da história. Esses protagonistas constituídos pelos diretores, professores e alunos dos Conservatórios, foram os motores da mudança de valores culturais e sociais, criando uma nova estrutura na área da educação musical da cidade, captando as esperanças, necessidades e condução da época para promover as mudanças.

Havia uma rede de influências gerada pelo contato de uns com os outros, troca de experiências, uma circulação de idéias que transitavam entre os Conservatórios, onde todos se conheciam. Alguns professores lecionavam em mais de um estabelecimento musical, alunos que buscavam aprendizagem em diferentes locais, um intercâmbio que produziu o ambiente que se está buscando resgatar na linha da história educativa nesses locais.

3.2.1 Diretores

¹¹⁹ Hoje, com 71 anos de idade, atua ainda na cidade de São Paulo, onde foi membro da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, regida pelo maestro Eleazar de Carvalho e Orquestra Filarmônica de São Paulo. Integra a Orquestra da Rádio e Televisão Cultura e lidera o grupo Violinos Internacionais (ENGHOLM, Hélio *Currículo*, 2008).

Optou-se por apontar aqueles diretores que se destacaram por suas ações pontuais para dinamizar a estrutura e as atividades de seus Conservatórios, experimentando aquilo que seu tempo histórico, o contexto local e suas condições sociais permitiam. Dois desses diretores foram os próprios idealizadores de seus Conservatórios e os outros três assumiram a condução de seus estabelecimentos, sendo as figuras centrais das transformações que permitiram dar visibilidade à atividade musical.

Stefanie Luise Maria Gassenmayer, chamada de Irmã Maria Wilfried (1921 – 1995), em 1953, passou a exercer o cargo de diretora do incipiente Conservatório Musical do Colégio, que se torna estabelecimento oficializado em 1956 e, nove anos mais tarde, transforma-se em Faculdade de Música Mãe de Deus. Fez o curso primário, ginásial, colegial e formou-se no curso Normal em 1940, em seu país de origem, na Áustria. Também cursou violino e matérias complementares no Conservatório Fuer Volkstümliche Musikpflege em Viena, tendo participado de audições e da Orquestra desse Conservatório sob a direção do maestro Ebenstein, com apresentações freqüentes na Rádio de Viena, e dirigiu um Coral da própria comunidade das Irmãs na Alemanha. Formou-se como Auxiliar Paroquial e como Enfermeira da Cruz Vermelha na Áustria e na Alemanha, na Segunda Guerra, ajudando os feridos. Terminou o curso para o Magistério Definitivo nas Escolas Primárias no início de 1948, na Alemanha, quando é transferida ao Brasil. No Colégio Mãe de Deus foi secretária, trabalhou um ano no Curso Primário, foi professora de desenho, latim, trabalhos manuais e música no Ginásio do mesmo estabelecimento (CURRICULUM Vitae, 2007).

Assim que assumiu o Conservatório, contratou professores e foi também responsável pela agenda das apresentações musicais e pelas tarefas administrativas referentes à oficialização estadual do estabelecimento. Sobre seu temperamento Pena comenta:

A Irmã Wilfried era um espetáculo. Ela era de uma exigência terrível. Eu dava aula para as internas e ela sempre estava firme com o cumprimento do programa. Foi uma diretora fantástica. Era muito exigente, mas uma pessoa maravilhosa. Eu não esqueço que quando as minhas alunas faltavam, ela pegava a bicicleta e ia buscá-las, trazia-as na garupa e elas chegavam xingando (depoimento de PENA, 2008).

Oriunda de uma educação européia alemã, trazia consigo todo o legado de uma vida disciplinada, desenvolvida pelo rigor, treinamento e autocontrole. Sobre isso sua ex-aluna Corrêa comenta:

Eu me lembro que ela foi uma pessoa importante na minha vida, porque ensinou o que era disciplina. O que é disciplina? É ter horário e obedecer aquele horário para se ter uma determinada produção. Quando se quer ensinar alguém a ser disciplinado, deve-se cobrar até a pessoa entender o que é ser disciplinado e começar a produzir. Neste aspecto acho que ela foi muito importante (depoimento de CORRÊA, 2008).

A diretora Ir. Wilfried, que se naturaliza brasileira, ao realizar o exame de adaptação para o curso Colegial no Colégio Estadual de Londrina, em 1957, parece ter intenções de fixar-se e conduzir suas atividades para alcançar metas mais ousadas para o Conservatório. No ano seguinte, prestou exame de teoria, solfejo e história da música na Escola de Música e Belas Artes do Paraná¹²⁰ e, em 1959, concluiu o Curso de Harmonia no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. A Irmã Anadir Santini, uma das que acompanharam a Irmã Wilfried em todo esse percurso, confirmou que ela havia estudado em Viena e relatou que freqüentou novamente o curso de música no Brasil. Porém, não se encontrou em suas referências documentais disponíveis qualquer graduação conclusiva do curso superior de música no exterior.

Segundo relato da Irmã Dilecta Rubim, a Irmã Wilfried era muito boa violinista e tocava nas diversas cerimônias das Irmãs. Trouxe orquestras para se apresentarem em Londrina, pois achava importante para a experiência musical de seus alunos e para a cidade. Conseguiu que viessem da Alemanha alguns pianos de cauda, instrumentos de percussão e um cravo, tudo gratuitamente, incluindo transporte e alfândega, sem qualquer ônus para o Colégio. Essas doações materiais talvez tenham sido feitas através de projetos de ajuda da Igreja Alemã, muito rica na época, às Comunidades Missionárias da América Latina. Relatou, também, que a Irmã Wilfried enriqueceu muito o Conservatório de Música.

Era uma exigência do Ministério de Educação e Cultura que uma Instituição, ao solicitar a criação de uma Faculdade, deveria ter como dirigente uma pessoa com curso superior em música. Assim, a Irmã Wilfried buscou a graduação superior para que pudesse dirigir futuramente o Curso Superior de Música que pretendia criar, ausentando-se por dois anos da direção do Conservatório. Para substituí-la, as Irmãs superiores nomearam provisoriamente a professora. Hildalea Gaidzankian, diplomada pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, mesmo sem pertencer à Sociedade das Irmãs de Maria do

¹²⁰ Essa escola foi oficializada pelo Governo do Estado através do Decreto Estadual 259, de 3 de outubro de 1949, passando a ser modelo de estrutura para outros Conservatórios Musicais do Estado do Paraná (ESCOLA de Música e Belas Artes do Paraná, 2007).

Apostolado Católico Mãe de Deus. A Irmã Wilfried entra no Curso Superior de Violino, e gradua-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1962 (CURRICULUM Vitae, 2007).

Apesar de não constar explicitamente nos documentos, os dados apontam que o trabalho para oficializar o Conservatório e, mais tarde, transformá-lo em Faculdade de Música, foi conduzido pela Irmã Maria Wilfried. Teria sido pouco provável a conquista desse objetivo se não houvesse, com as dificuldades que surgiram, seu empenho e esforço, ancorados a um firme propósito que fomentava a condução desse empreendimento. O fato de ser religiosa carregava consigo um conjunto de crenças e valores que nortearam toda sua ação educativa.

Na história do Conservatório Musical Filadélfia, encontra-se com a pessoa do pastor Zaqueu de Melo (1914 – 1979), que gerenciou o Colégio Londrinense onde se estabeleceu o ensino da música. Esse local foi adquirido pelo Instituto Filadélfia Londrinense, constituído por um grupo de pastores evangélicos da cidade. Seu trabalho e dificuldades encontradas para arrecadar fundos para a aquisição do Colégio foram registrados nas atas desse Instituto e transcritos pelo jornalista Schwartz.

O presidente fundador viajou de segunda classe (trem), a cavalo a pé, dormiu em pensões e até em banco de estação, fazendo toda a economia para levantar capital, de cidade em cidade, de porta em porta; de Londrina a Curitiba, de Curitiba a São Paulo, de São Paulo a Presidente Prudente (SCHWARTZ, 1997 b).

Zaqueu de Melo demonstrava preocupação com o desenvolvimento cultural da cidade, pois logo que chegou também lutou para expandir a Biblioteca Municipal, sendo um dos fundadores da Sociedade Londrinense de Cultura Artística¹²¹. O Conservatório Musical Filadélfia, fundado por sua iniciativa, apesar de ter tido sempre pouca estrutura em número de alunos e de professores, foi mantido por quase vinte anos no Colégio.

A história do Conservatório Musical de Londrina, o primeiro de Londrina a ser oficializado pelo Governo Estadual, contou com a atuação de Ruth Lemos que, apesar de não ser fundadora do estabelecimento, assumiu-o com um ano de existência, permanecendo na sua direção até o seu falecimento. É importante conhecer sua formação, que resultou em ações constantes de valorização da cultura artística musical da cidade.

¹²¹ Essa Sociedade foi detalhada no capítulo anterior.

Lemos (1926 – 1976), aos 13 anos de idade, deu seu primeiro concerto no Teatro Municipal de Campinas, onde residia. Dez anos depois, apresenta-se como solista junto à Orquestra Sinfônica daquela cidade, seguindo uma carreira de concertista pelas principais cidades do país. Mais tarde, é convidada a ingressar no Curso Especializado da professora de renome internacional, Magdalena Tagliaferro, que comentou ao ouvi-la: “eis uma das nossas, pertence à nossa família, a da musicalidade” (CML, Biografia de Ruth Lemos). Participou de um concurso “Chopin” em Varsóvia e foi uma das fundadoras do Conservatório Musical de Campinas.

Veio a Londrina a convite das diretoras do CML, para uma apresentação de piano em 1953 e, no ano seguinte, retorna para trabalhar nesse local, tornando-se diretora, onde ficou permanentemente. Segundo sua filha, Lemos, em relato registrado no diário de campo, veio “amassar barro com os pés”, referindo-se à época sem pavimentações asfálticas e vida rudimentar do local, associando também ao movimento incipiente de educação e cultura musical que teve que enfrentar.

Em Londrina, realizou 18 recitais individuais, além de duetos e concerto a dois pianos. Ainda segundo sua biografia, teve uma vida musical ativa dando concertos pela SCAL – Sociedade de Cultura Artística de Londrina, participando do setor artístico do Clube da Lady e do Londrina Country Club, integrando a diretoria do GPT (Grupo Permanente de Teatro). Além disso, fez parte do Festival da Associação Nacional Paranaense de Imprensa, escreveu artigos e críticas para jornais e realizou trabalhos de Educação Musical e Técnica de Ensino Pianístico. Criou as Semanas da Música, que serão descritas posteriormente, divulgando, na sociedade londrinense, a música erudita, trazendo intérpretes brasileiros em ascensão musical por suas premiações nacionais e internacionais.

Terezinha de Almeida Pena, fundadora do Conservatório Musical Carlos Gomes foi uma pianista londrinense que assumiu a carreira de professora, permanecendo até os dias de hoje no comando desse Conservatório. Formou-se no Conservatório Musical de Londrina, tendo estudado música sempre na cidade e foi a primeira formanda de Londrina que abriu um Conservatório local.

O professor Hélio Engholm, que oficializou o Conservatório Dramático e Musical do Paraná, dirigindo-o por cerca de seis anos, era tido como instrumentista que tocava em lugares inusitados para um instrumentista clássico, como restaurantes e lanchonetes, tornando-se assim conhecido nos lugares onde freqüentava, como revela o depoimento de Romanini (2008).

O diretor Hélio tocava muito bem violino, saía para tocar em diversos locais, churrascarias, onde tivesse um piano ele levava uma pianista para acompanhá-lo. Era difícil uma noite que não saísse para tocar. Ele se destacou porque naquele tempo não havia pessoas que tocavam em lanchonetes, e ele levava até o piano e tocava bem o clássico, o popular, ele ficou famoso.

Sobre ele, o crítico da “A Gazeta”, de São Paulo, disse: “Hélio é um violinista um pouco agitado e, na sua técnica bastante desenvolvida, tira partido de certos efeitos instrumentais que às vezes toca o sentido apaixonado em forma airosa e romântica” (CML, [1970? b]). “Ele era muito bom, tocava violino tão bem que ganhou sete prêmios [em concursos musicais] da Editora Ricordi [conhecida editora de livros e partituras musicais]. Não precisa falar mais nada, não é?” (depoimento de SOUZA, 2008).

Formou uma orquestra de alunos em seu Conservatório e incentivou o estudo de violino, com suas apresentações em diferentes locais.

Nas entrevistas, os colaboradores deste trabalho fazem referência à importância da dedicação e empenho dos diretores e professores dos Conservatórios, para criar um ambiente favorável ao estudo da música erudita.

Foi um privilégio para mim, passar tantos anos exercitando e convivendo com estes músicos, pessoas fortes. Todo mundo era forte. A Irmã Wilfried, a Irmã Anadir [Santini], todos os professores que eu tive, todos eram valentes. Ensinar música em uma cidade igual Londrina onde a maioria não tinha formação nenhuma, você fica pensando... Que cultura tinha aqui? Nem sei! (depoimento de CORRÊA, 2008).

Não havia muito movimento musical na cidade. A dona Ruth [Lemos] tentou levantar muita coisa aqui em Londrina. Através dela é que o movimento musical começou a crescer porque, quando eu registrei o Conservatório, em 1961, as escolas de música tinham muitos alunos. Teve uma época que eu tive 150 alunos só de piano (depoimento de PENA, 2008).

3.2.2 Corpo Docente

A presença de músicos e professores na cidade, nas primeiras décadas da vida londrinense, criou o ambiente para a viabilização de espaços para o ensino musical. Essas

peessoas incentivaram o estudo e o desenvolvimento da música, graças a sua disponibilidade em trabalhar e se aperfeiçoar em prol da educação musical.

Como a tendência tradicional de ensino na época era centrada no professor, que tinha a responsabilidade de transmitir saberes e conhecimentos, durante o processo de aprendizagem, tornava-se primordial ao professor de música, aprimorar-se em sua formação. Essa tendência de ensino foi analisada no primeiro capítulo sobre a educação musical dos Conservatórios.

Nos programas de apresentações do Conservatório Musical Mãe de Deus, datados de 1954, há a relação dos integrantes do seu corpo docente. Entre eles, um professor formado em Paris, Antônio de Franclieu. Este professor parece ter dinamizado o ambiente cultural da cidade, pois consta na relação do Conselho Artístico da Sociedade de Cultura Artística de Londrina (SCAL).

Irmã Anadir Santini¹²², membro do Instituto das Irmãs de Maria e uma das primeiras alunas dos anos 50 desse Conservatório, informou que estudou teoria e solfejo com uma professora chamada Carmem Benassi, também registrada no Museu Histórico de Londrina como professora particular de acordeão na cidade. No programa de formatura do Conservatório de 1963, ela está na relação de professores desse estabelecimento (CRÔNICAS, [1966?]).



Imagem 30 – Grupo de alunos da prof^a.Carmem Benassi em 1959 (Acervo do MHL)

¹²² Tornou-se, mais tarde, Irmã da Comunidade, tendo sido diretora da Faculdade de Música nos anos 70.

Observa-se que os Conservatórios estavam atentos aos profissionais da cidade, convidando-os a fazerem parte de seu corpo docente. Havia, paralelamente a esses estabelecimentos, o ensino instrumental em residências particulares dos músicos locais¹²³.

Por volta de 1955, Terezinha de Almeida Pena, que na época era estudante de piano no Conservatório Musical de Londrina, com idade entre 17 e 18 anos, mas com grau avançado de técnica instrumental, foi convidada pela diretora do Conservatório Musical Mãe de Deus, Ir. Maria Wilfried, a dar aulas para as alunas internas.

Grande parte dos profissionais que foram contratados, mais tarde, por esse estabelecimento tinha a formação musical completa em Conservatórios, especialmente do Estado paulista. Porém, de acordo com seus currículos, a maioria tinha pouca escolaridade, pois não havia relação entre a formação musical e o nível de escolarização, tampouco se exigia qualquer certificado neste sentido. Era necessário somente o conhecimento da leitura e escrita da língua portuguesa e noções básicas de matemática para ingressar nos estabelecimentos oficializados. Esta era uma realidade da época, em que não se vinculava a formação geral com a formação musical, que era autônoma e reconhecida. Tal situação é mudada com a Lei de Diretrizes e Bases de 1961, que foi analisada no primeiro capítulo, que exige, a partir desse ano, uma vinculação dos estudos formais de música com o nível de escolaridade, demandando a existência de conhecimentos integrados.

Eram professores do Conservatório Musical Mãe de Deus na época, de acordo com o livro da secretaria do Colégio Mãe de Deus: Irmã Maria Wilfried, Therezinha Henriqueta de Almeida, Carmelina Palma, Margarida Maria Felizola Soares, João Batista Pinto, Déa Cristino, Consuelo Martins de Luigi, Hildalea Gaidzankian, Lídia Marques da Costa Branco, Sebastião de Alcântara e Silva e Antônio Geraldo Delorenzo, cujos currículos constam do Anexo 12.

¹²³ A presença de professores particulares na cidade está descrita no anterior, quando é focado o ambiente cultural de Londrina, na época analisada.



Imagem 31 – Professores do CM Mãe de Deus¹²⁴ nos anos 60 (Acervo de Corrêa)

Segundo depoimento de Corrêa (2008), o professor Delorenzo, que veio de São Paulo para dar aulas aos alunos do curso superior de piano, inseriu uma outra visão de como se executar as peças musicais, trazendo o entendimento do contexto em que foi elaborada, sua estrutura harmônica, produzindo uma diferenciação na interpretação, além de trazer técnicas avançadas de execução. O trabalho de especialização de Maria Aparecia de Miranda intitulado “Um Toque Mágico – Delorenzo, Uma Vida Dedicada ao Piano” (2003), descreve a trajetória desse professor pela cidade de Londrina com depoimentos de seus ex-alunos. Foi quase unânime o testemunho de que ele despertou o gosto e o prazer em tocar piano, associado à curiosidade pelo instrumento, pela história da música, pelos estilos e pelos diversos compositores. As lembranças são de um professor competente, determinado e que trouxe novos conhecimentos da técnica pianística, alcançando para seus alunos diversos prêmios em concursos nacionais.

Não media esforços para conseguir que seus alunos atingissem aquele elevado grau de aperfeiçoamento e desempenho técnico e artístico a que se propunha. Para isso tinha uma paciência impressionante. Não se deixava abater pelas dificuldades. Sabia adaptar-se à índole de cada um. Era otimista e incentivador (depoimento de LÍlian de Almeida Farinha, participante da

¹²⁴ A imagem foi feita por volta de 1967/68 e mostra o prof. Sebastião de Alcântara, Ir. Maria Wilfried, Shirley Guedes (professora de acordeão), Ir. Anadir, Carmem Palma, Déa Cristino, Margarida Felizola, e Lucilena Corrêa.

primeira turma de formandos da Faculdade de Música Mãe de Deus apud MIRANDA, 2003, p.46).

Graças ao professor Delorenzo, a Música tomou corpo, fincou raízes e se solidificou em Londrina. Estudar com o Delorenzo significou uma forte abertura e interesse para os conhecimentos musicais, assim como uma perspectiva de competição na área pianística em concursos nacionais [...] A sua ida para Londrina foi um marco para o futuro musical do município. Hoje temos dentro da Universidade grandes mestres que saíram do berço intelectual e sensível de Delorenzo. A efervescência musical de Londrina é comentada em grandes meios musicais do país. Um município de referência nacional cujo embrião surgiu, sem dúvida, das mãos deste grande músico e professor (depoimento de Alex Sandra Grossi Moretti, concertista e professora de piano da Escola Municipal de São Paulo, graduada pela Faculdade de Música Mãe de Deus, apud MIRANDA, 2003, p.49).

Pela necessidade de se ter professores experientes no ensino musical exigido para a formação de um curso superior, o Conservatório Musical Mãe de Deus contrata professores de fora da cidade para lecionarem nesse novo curso. Este fato gerou um intercâmbio de novas técnicas e metodologias, abrindo possibilidades de desenvolvimento musical dos estudantes londrinenses.

O Conservatório Musical Filadélfia teve como diretora a professora Carmelina Palma. Em 1955, as atividades musicais do Instituto Filadélfia, depois Colégio Londrinense, ganharam mais uma professora de piano, Terezinha de Almeida que, na época, ainda não havia terminado seu curso de música.

Antes de eu me formar fui convidada para trabalhar no antigo [Colégio] Londrinense, pela diretora da escola de música de lá, a dona Carmem Palma, que já estava lecionando neste local, mas não sei por quanto tempo. Não era uma escola de música [reconhecida], era uma escola interna deste Colégio, não era um conservatório [oficializado]. Ali eu trabalhei por cinco anos, juntamente com a dona Carmem (depoimento de PENA, 2008).

Veio o violinista Hélio Engholm, a pianista Regina e Humberto Cantony, que ensinava matérias teóricas, todos os três graduados.

Tinham vindo professores de São Paulo como o professor Hélio Engholm, que dava teoria musical e violino, e por sinal, era ótimo violinista; Humberto Cantony dava coral e matérias complementares; e a professora Regina (não

me lembro seu sobrenome) que dava piano. Ela morreu cedo com câncer (depoimento de SABÓIA, 2008).

O corpo docente do Conservatório Musical de Londrina foi formado, primeiramente, por suas diretoras e fundadoras. Eram elas as pianistas Betty Weffort Veiga, formada no Estado de São Paulo e membro ativo da Sociedade de Cultura Artística de Londrina, Maria Luiza Machado, Elza Pinho de Brito e Lídia Costa Branco, cujo currículo está na relação dos docentes do Conservatório Musical Mãe de Deus, por ter lecionado também lá.

Destacou-se como professora de acordeão, na cidade, Evelina Swenson Grandis (1918 – 1985) pelo seu empenho, nível avançado de execução instrumental e formação acadêmica. Era professora normalista e também formada em piano pela Academia Brasileira de Artes (SP), mas seu interesse foi para o acordeão, instrumento que estava em ascensão na época. Casou-se com o médico e farmacêutico Dr. Eduardo Grandis, que se mudou para Londrina em 1946, a fim de integrar o grupo de profissionais do recém-inaugurado Hospital Evangélico (LEPRI, 2005). Depois de lecionar no Grupo Escolar Hugo Simas, Evelina passa a dar aulas particulares de acordeão em sua residência, quando é convidada a lecionar no Conservatório Musical de Londrina, no ano de sua instalação. Segundo Lepri (2005), a partir daí “o ensino de acordeão adquiriu uma nova identidade, atraindo uma legião de alunos e seguidores” (p.19). A mesma autora também relata que “nessa tarefa, elevando a música através de suas apresentações, projeta Londrina no cenário nacional e angaria alunos das diversas regiões, não só do Paraná como também de São Paulo e Mato Grosso” (p.45). Formou conjuntos com seus alunos de acordeão que tocavam peças clássicas e populares, com arranjos criados por ela, apresentavam-se nas mais diversas ocasiões, em várias cidades do Estado, tornando esse instrumento um dos mais procurados no Conservatório Musical de Londrina, além do piano, que já era hegemônico. Trouxe para Londrina acordeonistas conhecidos, como Mário Genari Filho, em 1955, compositor e exímio acordeonista de São Paulo e Mário Mascarenhas em 1961, conhecido por seus livros didáticos, além de outros (LEPRI, 2005).

No CML, também se destaca a bailarina Bianca Tonini, que iniciou o curso de dança clássica nesse local. Ela havia estudado no Scala de Milão e era diretora de uma escola de balé em São Paulo, juntamente com sua mãe, Maria Melo Tonini. Esta era professora no Teatro Municipal de São Paulo e conhecida internacionalmente por suas estadias em escolas de dança européias e detentora de prêmios em vários concursos (CML, [1970? a]).

Em 1955, o corpo docente do CML é ampliado e oferecidos cursos de piano com as professoras Elza Pinho de Brito, Ruth Lemos, Betty W. Veiga, que tinham como assistentes Lea Leal e Wilma S. de Oliveira, como também o curso de acordeão com Evelina S. Grandis, cuja assistente era Lecy Garcia. Em 1956, integram também o corpo docente, a professora Carmelina Palma, cuja atuação e currículo foram descritos e Maria Aparecida M. Frigeri, recém-formada em teoria musical pelo Conservatório. Registra-se, ainda, o ingresso do professor Sebastião de Alcântara, cuja atuação foi amplamente analisada no capítulo anterior, como um dos professores pioneiros na cidade, da ex-formanda Maria Eneida Medina Fabiano, além de duas novas professoras no Jardim de Infância: Ruth Martins e Nelly Garcia.

Em 1957, para dar as aulas de violino, entra a professora Mary Ericson e mais duas assistentes no piano: Magdalena Rausch e Beatriz Noronha Silva. Verifica-se um crescente número de docentes nesse período no Conservatório, fruto de uma movimentada circulação de alunos no estabelecimento, gerando também constantes promoções artísticas.

Passam a fazer parte do corpo docente, em 1962, o maestro Andréa Nuzzi, que se tornou conhecido por ter composto o Hino a Londrina, e sua esposa, a cantora lírica Ermy D'Aprile. O CML convida, no mesmo ano, para ser professora do Conservatório, a pianista Maria Luisa Rodrigues, diplomada nesse mesmo estabelecimento no ano anterior, tendo sido considerada como uma de suas melhores pianistas. Iniciara seus estudos com Carmelina Palma em 1954, provavelmente no Conservatório Musical Filadélfia, pois era onde Carmelina lecionava na época, e cinco anos depois passa a ser orientada por Ruth Lemos, ganhando medalhas de "Honra ao Mérito" pelo seu desempenho. Foi considerada como uma das melhores instrumentistas clássicas da "Capital do Café", de acordo com o jornalista Walmor M. Macarini da Surcusal de "O Estado", em artigo intitulado "Londrina também gosta de arte" publicado pelo Jornal Estado do Paraná em 17 de novembro de 1963 (apud CML, [1970? b]).

O corpo docente do Conservatório Musical Carlos Gomes foi formado por seus diretores Terezinha de Almeida Pena, cuja formação já foi citada, e Adelino Castoldi, ambos formados pelo Conservatório Musical de Londrina. São contratados mais professores, alguns anos depois, para atender a uma crescente demanda de alunos inscritos. Lecionou a professora e pianista Maria Luiza Magalhães, que dava teoria e solfejo, e a professora Irene Ziober (uma das formandas da primeira turma da Faculdade de Música Mãe de Deus) que ensinava história da música e folclore, e que permaneceu por trinta anos no estabelecimento. Também integrava o corpo docente deste Conservatório o pianista Marco Antônio de Almeida, que

lecionou harmonia e pedagogia, e Pedro Romanini, que ensinava violão clássico enquanto era estudante de acordeão no Conservatório.

No Conservatório Dramático e Musical do Paraná participaram do corpo docente o professor Nilton Bernardes de Souza, lecionando acordeão e violão clássico, formado em Curitiba, mas morador da cidade; a professora Consuelo (seu sobrenome não foi localizado) que dava aulas de piano e que era “pianista virtuose”, segundo Souza (depoimento, 2008) e Joaquim (também não foi localizado seu sobrenome) professor não formado, que lecionava violão popular, considerado um curso inédito em Conservatório. “Havia aula de violão popular, o que não ocorria nos outros Conservatórios, pois privilegiavam as músicas clássicas, até proibindo, às vezes, dar músicas populares cantadas” (depoimento de ROMANINI, 2008).

No depoimento de Pena, em seu Conservatório Musical Carlos Gomes já teria havido o curso de violão popular, mas provavelmente não permaneceu por muito tempo, e talvez por isso não tenha sido percebido por seus frequentadores.

Veio um professor da Praga (capital da Tchecoslováquia) chamado Leonide (seu sobrenome não foi localizado), que tocava muito bem piano. “Faziam uma propaganda desse professor na Rádio, divulgavam bastante, porque de fato ele era muito bom” (depoimento de ROMANINI, 2008).

A atuação dos professores, seus níveis de formação e empenho foram, juntamente com outros fatores, construtores dos rumos da história que se seguiu ao desenvolvimento do ensino musical em Londrina.

3.2.3 Alunos em Destaque

Todos os estudantes de música dos Conservatórios foram protagonistas dessa história, mesmo os anônimos, os que não foram lembrados, pois levavam ao seu círculo de convívio a experiência adquirida nesses estabelecimentos, produzindo valores culturais. Deve-se observar, também, que geralmente estudavam música membros de famílias de classe social média e alta, devido ao valor das mensalidades, e custos adicionais para a compra e manutenção dos instrumentos e partituras musicais. Assim, a produção e divulgação da educação musical dos Conservatórios restringiram-se, na maioria das vezes, a uma determinada classe social, atingindo uma parte da população local. Esta condição era geral no

país, apontada nos estudos de Amato (2007, p.42), de acordo com a análise realizada no primeiro capítulo sobre a educação musical dos Conservatórios.

Alguns estudantes são referidos neste trabalho por constarem nos documentos das instituições, como a presença de crianças em idade pré-escolar envolvendo-se na aprendizagem musical, nomeados na programação artística do Conservatório Musical Mãe de Deus de 1954 (CRÔNICAS, [1966?]).

Algumas se sobressaíram pela rápida evolução musical, tendo sido referidas na imprensa, como Dinalva Lobato Sales, de nove anos de idade, aluna do Conservatório Musical de Londrina, que executou composições de Mozart e Villa-Lobos com desenvoltura, depois de apenas dois anos de estudo (CML, [1970? a]). Em 1954 sobressai a aluna Akemi Nakayama, que ganha o primeiro lugar no concurso de acordeão clássico, projetando o CML nas capitais nos anos 50 (CML, [1970? a]).

Outro evento de destaque na imprensa, em 1957, é a apresentação de Maria José Maluf, de oito anos de idade, aluna de piano da professora Ruth Lemos, do CML, que solou na Rádio Londrina.

A pianista formanda pelo CML, Hide Sadamatsu, representa Londrina no I Concurso Chopiniano em 1959, recebendo bolsa do governo paranaense para visitar a Polônia. O presidente da Sociedade Polonesa Renascença, que promoveu o concurso, enviou-lhe uma carta com os seguintes dizeres:

Cumprimos um dever reconhecendo que sua atuação nas provas eliminatórias e finais deu um toque de originalidade ao certame, demonstrando ao mesmo tempo elevado preparo técnico e grande vocação artística, fatos que devem orgulhar os londrinenses, cuja cidade foi tão bem representada pela senhorita (CML, [1970? a]).

A exposição desses alunos junto à sociedade gerava a promoção da imagem do Conservatório como um local de boa formação musical, atravessando até mesmo os muros da cidade nos intercâmbios culturais com outras localidades. Servia também como estímulo e exemplo a outros estudantes a produzirem resultados semelhantes na aprendizagem e execução instrumental.

Outro pianista que pode ter sido modelo para sua geração de músicos, pelos prêmios adquiridos em concursos, foi o pianista Marco Antônio de Almeida, que fez parte da primeira turma de formandos da Faculdade de Música Mãe de Deus. Iniciou seus estudos com sua irmã Terezinha de Almeida Pena e, aos 12 anos de idade, fez várias apresentações no Norte do

Paraná e também em Curitiba. Recebeu bolsa de estudos pelo Consulado da Itália, mas não pôde usufruir da concessão pela pouca idade. Foi solista junto à Orquestra Sinfônica dos Amadores de São Paulo em 1964 e 1965. Posteriormente, seguiu uma carreira no exterior, e hoje trabalha como diretor dos Festivais de Música da cidade.

Estes exemplos serviam para projetar a cidade também em outras localidades, graças aos protagonistas envolvidos: diretores, alunos e professores, além de pais e incentivadores da música, que formaram uma rede de atuações, contribuindo na condução da história dos Conservatórios Musicais de Londrina.

3.3 ATIVIDADES MUSICAIS

As apresentações dos alunos são também denominadas de “horas artísticas”, “audições”, “recitais” ou “concertos”, tendo o mesmo significado na linguagem musical, variando os termos em diferentes períodos históricos. Fazia parte da programação a ser cumprida pelo aluno, para obtenção de certificado ou para passar de ano, apresentações públicas obrigatórias, no mínimo uma a cada semestre ou uma por ano, de acordo com a exigência do estabelecimento.



Imagem 32 – Concerto de formatura na década de 50¹²⁵ (Acervo de Pena)

¹²⁵ Concerto de formatura de Terezinha de Almeida e Magdalena Rausch, do Conservatório Musical de Londrina, em 1958.

Assim, por meio dos eventos internos, os Conservatórios possibilitaram aos familiares, amigos e conhecidos de seus alunos um contato mais freqüente com a música o que, posteriormente, foi estendido ao público em geral, até que se tornou um hábito local. Como é apontado por Jardim (2008, p.59), esses estabelecimentos musicais foram responsáveis por formar, lentamente, um movimento cultural de aceitação de apresentações públicas de um determinado estilo de música, provocando também mudanças na sociedade no sentido da valorização de atividades artísticas musicais profissionais.

Convidavam também músicos de outros centros que estavam em ascensão artística, músicos já consagrados, para servirem de modelo aos alunos e à sociedade do que se produzia na área no país. Ofereciam cursos de formação extracurriculares com esses profissionais convidados, no intuito de aprimorar o ensinamento dos alunos, sendo que essas iniciativas foram determinantes para a criação dos Festivais de Música de Londrina, que hoje projetam a cidade em todo país, como centro de educação musical no mês de julho.

3.3.1 Apresentação de Alunos e Convidados

As apresentações dos alunos promovidas pelos Conservatórios tinham como objetivo estimular a aprendizagem musical por meio da execução instrumental e demonstrar o trabalho realizado pelos alunos e professores durante certo período de estudos no estabelecimento.

Constam dos documentos do Colégio Mãe de Deus as apresentações anuais dos alunos denominadas “Horas Artísticas”, de seu Conservatório, a partir de 1954. A primeira apresentação registrada contou com a participação de 44 alunas de piano. Entre elas, duas alunas de cinco anos de idade e uma de quatro anos. O Conservatório realiza outra audição, no final de 1956, com a participação de 56 alunas de piano, quatro violinistas e uma acordeonista¹²⁶. Nas Crônicas desse estabelecimento consta que

A partir desta época, o corpo docente organizado contava como diretora a Irmã Maria Wilfried, sempre empreendendo novos esforços, no sentido de melhorar suas atividades. Organizava reuniões pedagógicas mensais, bem

¹²⁶ O número de alunos que constam do programa não reflete o número total de alunos do Conservatório, porque muitos poderiam não estar preparados para se apresentar publicamente, outros poderiam ser de outra cidade, impossibilitados de comparecer a essas programações. No Colégio, não há registros dos alunos de música dessa época, obteve-se apenas alguns programas de “Horas Artísticas” que sugerem o contexto analisado.

como Horas Artísticas, nas quais os alunos recebem novos estímulos e têm oportunidade de demonstrar suas capacidades (CRÔNICAS, [1966?]).

Em 1957, o Conservatório Musical Mãe de Deus conta com uma pequena orquestra de câmara com 2 primeiros e 2 segundos violinos, 1 contrabaixo, 1 trombeta, 2 flautas doce e 5 instrumentos pequenos de percussão (tambor, rouxinol, sinos, triângulo, matraca) que executou nesse Conservatório a pequena sinfonia *Kindersinfonie* de Haydn. Apresentou, também, no Salão Nobre do Colégio Hugo Simas (CURRICULUM Vitae, 2007), expandindo o trabalho realizado no Conservatório para a comunidade londrinense. Este é o primeiro registro de apresentação fora dos muros do Colégio e de produção musical diferente da execução pianística, hegemônica em Conservatório na época. Havia tentativas de ampliar o estudo para outros instrumentos, e a formação dessa pequena orquestra foi a concretização desse anseio. Naquele ano, também o número de recitais de alunos triplica.

As programações foram se ampliando após a instalação do Conservatório em 1956, havendo apresentações dos alunos, não somente no Salão Nobre do Colégio, mas também no auditório da Rádio Londrina (27/10/1958, 04/10/1961, 16/06/1965).

O Conservatório Musical Filadélfia promoveu várias apresentações dos alunos, como relata Sabóia (2008).

Eu tocava muito a quatro mãos, me apresentei várias vezes, em várias ocasiões. Havia audições, era como qualquer outro conservatório e tinha exames. Apresentavam também no auditório do Colégio para os pais.

Era comum, na época, e quase uma exigência fundamental aos estudantes, executar as músicas sem partituras, memorizadas, para uma melhor desenvoltura nas apresentações públicas. Alguns não tinham dificuldade em realizar esta tarefa, mas muitos se sentiam inseguros e constrangidos diante de tal exigência, que desafiava o controle emocional do aprendiz. Sobre isso relata Sabóia:

Tínhamos que tocar sempre decor e uma das vezes eu me lembro que, como ficava nervosa, resolvi tomar calmante, mas “foi a pior viagem”. Eu dormi, chegou na hora de tocar não conseguia nem ficar de pé, fui para casa e dormi quase três dias. Minha pressão baixou, e fiquei muito mal (depoimento de SABÓIA, 2008).

Havia um coral formado no Conservatório Filadélfia e dirigido pelo professor Humberto Cantony que se apresentava em vários locais, como no auditório da Rádio Londrina, no salão do Grêmio Literário e Recreativo de Londrina, entre outros.



Imagem 33 – Coral do CM Filadélfia nos anos 60 (Acervo de Sabóia)

De acordo com o Álbum de Recortes 1 do Conservatório Musical de Londrina [1970? a], em junho de 1954 realiza-se a primeira apresentação pública de uma pianista de Londrina, Maria Eneida Medina Fabiano, aluna desse Conservatório, no Grêmio Literário e Recreativo Londrinense. Em julho, o CML realiza uma apresentação com 35 alunos de piano, no auditório do Grupo Escolar Hugo Simas.

O grupo das alunas de dança clássica desse Conservatório, iniciado em 1954, costumava se apresentar no Cine Ouro Verde, acompanhados ao piano por Ruth Lemos.

O CML realizava muitas apresentações e todo final de semestre os eventos eram maiores, segundo depoimento de Pena (2008). Em 1956, o CML organiza um Coral sob a direção de Dirce de Almeida, que se apresenta em vários lugares. Dois anos depois, este estabelecimento passa a contar com um coral infantil, dirigido pela professora Delmar Martins, que promove diversos recitais. No ano seguinte, em 1959, a cidade completa seu Jubileu de Prata, motivando inúmeros recitais comemorativos por meio dos Conservatórios.

Uma iniciativa inédita do canto operístico na cidade, de acordo com a Folha de Londrina, ocorreu por ocasião da apresentação dos alunos da cantora lírica Ermy D'Aprile em outubro de 1962. Incluiu um dueto da ópera “La Traviata”, de Verdi, com o tenor Nelson

Morghetti e a soprano Mimi Hermes Luck, e acompanhamento ao piano com o maestro Andréa Nuzzi (CML, [1970? b]).

Em novembro de 1965, o Conservatório Musical Carlos Gomes realiza o Festival Villa-Lobos, com apresentação de 23 alunos e com a participação dos professores. Os alunos apresentaram as três coleções de peças infantis: Brinquedos de Roda (6 peças musicais), Petizada (6 peças) e Cirandinhas (12 peças) e também peças avulsas do Guia Prático vol.1, “Carnaval das Crianças”, cirandas e choros para piano e suítes para violão (CRÔNICAS, [1980?]).

O Conservatório Dramático e Musical do Paraná fazia regularmente audições de seus alunos, de acordo com o depoimento de Romanini (2008), pois precisavam constar em atas das atividades do Conservatório. Por falta de espaço em suas instalações, utilizavam o auditório da Associação Médica, que ficava próxima ao estabelecimento, mediante o pagamento de uma taxa. Além das promoções de apresentações esporádicas especiais, havia uma exigência aos alunos de Conservatório, de realizar ao menos uma apresentação anual, como parte da atividade curricular. Os formandos, para receberem seus diplomas, deveriam realizar uma apresentação pública, que geralmente era bem divulgada na sociedade, com muitos convidados e autoridades presentes.

Uma das funções dos Conservatórios era promover eventos que estimulassem o gosto pelo repertório da música erudita. Assim, além de estarem aprimorando e ampliando a visão musical de seus alunos, suas promoções serviam para divulgar o estabelecimento, dando-lhe visibilidade. Alguns desses eventos são apontados a seguir, com base nas informações do livro de Crônicas da Faculdade de Música Mãe de Deus, de 1945 a 1965.

Em junho de 1962, o Conservatório Musical Mãe de Deus traz de Campinas a pianista Regina Coeli Rizzardi Normanha para se apresentar, filha da professora Norma Normanha, muito conhecida por formar pianistas que se destacaram no país e no exterior. Na noite seguinte, houve apresentação da pianista Hildalea Gaidzankian, vinda de São Paulo para dirigir o Conservatório, com o maestro Fernando T. Colacioppo Jr., regente interino do Teatro Municipal de São Paulo.

O evento de maior repercussão na época foi a vinda da Orquestra Sinfônica dos Amadores de São Paulo (com 35 membros), regida pelo Maestro Leon Kaniefsky, tendo a participação da Ir. Maria Wilfried como violinista convidada da orquestra. Essa orquestra apresentou-se pela primeira vez em Londrina em 28 de junho de 1964, às 10h (domingo), no Cine Teatro Ouro Verde com o solista Marco Antônio de Almeida, aluno do Curso Superior

do Conservatório, que tocou na última parte do concerto. Às 19 horas tocaram na Missa da Catedral e às 22 horas na televisão Coroados.

Em 31 de outubro de 1965, por ocasião da Instalação Oficial da Faculdade de Música Mãe de Deus¹²⁷, houve o Segundo Concerto Matinal da Orquestra Sinfônica dos Amadores de São Paulo (com 63 músicos), sob a regência do maestro Leon Kaniefsky, no Cine Teatro Ouro Verde. A Ir. Maria Dorotéia, Assistente Provincial das Irmãs de Maria de Schoenstatt, abriu a sessão, e o concerto foi irradiado pela Rádio Paiquerê de Londrina. Neste concerto, houve solos de harpa, violoncelo, oboé, flauta, e dois pianos com os irmãos Lilian e Marco Antônio de Almeida.



Imagem 34 – Concerto dos formandos da Faculdade em 31/10/1965 (Acervo de Pena)

Neste trabalho, está anexado um CD-ROM da gravação dessa apresentação, juntamente com o discurso inicial de Instalação Oficial da Faculdade de Música Mãe de Deus (Anexo 19).

¹²⁷ O Conservatório Musical Mãe de Deus transforma-se em Faculdade de Música, passando a oferecer o ensino superior de bacharel em piano, violino e acordeão.

3.3.2 Antecedentes dos Festivais de Música de Londrina

Outra função que assumiram os Conservatórios foi a articulação de cursos extracurriculares para ampliação do conhecimento e aprimoramento técnico-musical, para o que convidavam profissionais considerados expoentes nacionais na área.

Nos anos 50, a diretora do Conservatório Musical Filadélfia, Carmelina Palma, criou concursos de execuções ao piano do compositor J.S.Bach, premiando os primeiros colocados. Para auxiliar na formação de seus alunos, esse Conservatório promoveu, em 1962, a vinda do professor Gilberto Tinetti, de São Paulo, pianista e professor conhecido, para um curso de interpretação pianística e fez uma apresentação no encerramento (Anexo 13). A Folha de Londrina publicou o seguinte parecer sobre sua vinda:

A temporada de Tinetti em Londrina, providencial e vitoriosamente patrocinada pelo Conservatório Musical Filadélfia para um curso de Interpretação Pianística e um recital, proporcionou-nos a oportunidade de conhecê-lo em pessoa. Já o conhecíamos de referências [...] Tinetti é dotado de grande técnica, intensa musicalidade e sabe usar os meios mecânicos do instrumento – teclado e pedais – com maestria de poucos (Peplow, apud CML, [1970? c]).

Outros cursos foram promovidos na cidade, de acordo com as informações do livro de Crônicas da Faculdade de Música Mãe de Deus (1945 a 1965) e em depoimentos registrados.

O Conservatório Musical Mãe de Deus realizou seu primeiro Seminário Musical nos dias 14, 15 e 16 de dezembro de 1964, com palestras sobre “Formas Musicais e Análise Morfológica”, com o professor Wenceslau Nasari Campos, e prática de “Interpretação”, com o professor Antônio Geraldo Delorenzo. Esse Seminário, que teve a participação de 27 alunos e duas professoras, oferecia uma apresentação, às noites, dos alunos Marco Antonio Almeida e Lílian de Almeida, do Curso Superior. O Segundo Seminário foi nos dias 30, 31 de julho e 1º de agosto de 1965, somente para alunos do 6º ano de instrumento, ou acima. Os temas foram “A Orquestra e seus Instrumentos” e “Noções de Orquestração” com o Maestro Alberto Marino (violinista), do Conservatório Musical de São Paulo. Houve recital dos alunos Lílian de Almeida, Marco Antônio de Almeida e Irene Ziober do 5º ano superior, e participaram deste evento 20 alunos.

Posteriormente, o Conservatório inicia uma série de seminários para o aperfeiçoamento dos músicos locais. Sobre isso, Corrêa relata:

A Ir. Wilfried inventou cursos de música em julho e eu acho que isso foi a célula do Festival de Música de hoje. No início do Conservatório Mãe de Deus, em julho havia encontros com professores de fora. Traziam a Norma Normanha, que era “tope de linha” em Campinas como professora de piano e seus alunos ganhavam todos os concursos do Brasil; ela era muito boa. Os pianistas João Carlos Martins e José Eduardo Martins (que casou com uma pianista que era filha da dona Norma Noronha). Esses Martins eram do núcleo de estudos da Norma. Ela vinha e dava aulas em julho para nós, e em vez de termos férias, fazíamos estes seminários, que eram muito bons. Tinha grandes nomes que não me lembro. Inventar cursos deste tipo, nos anos 60, trazer estes grandes músicos para dar aulas em julho, para um grupo de musicistas de um conservatório, era muito bom! Havia muitos concertos bons, aulas excelentes. Os professores davam *master classes*, onde cada um tocava e todos assistiam. Havia aula de análise musical e outras disciplinas. Acho que ocorreram esses seminários durante uns cinco ou seis anos, mais ou menos. Eu acho que estava fazendo faculdade. (depoimento de CORRÊA, 2008).



Imagem 35 – Curso promovido pelo CM Mãe de Deus nos anos 60 (Acervo de Corrêa).

Provavelmente, esses cursos com Norma Normanha realizaram-se após 1965, ano limite de análise do presente trabalho, quando houve o reconhecimento da Faculdade de Música.

Por sua vez, já em 1959, o Conservatório Musical de Londrina promove um ciclo de palestras mensais sobre arte e problemas artísticos, tendo sido a primeira com a professora da Escola de Arte Dramática de São Paulo, Haidê Bitencourt. Seguiram-se depois outros palestrantes, como o Dr. Carlos da Costa Branco, o jornalista Nereu Peplow, o teatrólogo Roberto Koln, as professoras de música Clara Brilman e Ruth Lemos, dentre outros. Outros cursos de música foram realizados nos eventos anuais denominados de “Semanas da Música”, promovidos por esse Conservatório, que têm início a partir da década de 60. Eram convidados músicos que estavam em evidência nacional e ofereciam também palestras de formação e algumas apresentações de alunos.

Pela sua projeção e divulgação, não somente na cidade e região, mas também nas capitais, pode-se afirmar que esses eventos do CML eram uma forma de inserção social e cultural da cidade e de todos os envolvidos. Esse Conservatório contou com o auxílio do Grêmio Estudantil “Carlos Gomes”, que oferecia chás e recepções em residências particulares aos artistas convidados e contava com o apoio dos pais, da imprensa, bancos, clubes de serviço, dentre outros apoiadores.

A I Semana da Música ocorreu entre 24 a 31 de outubro de 1960, com palestras e concertos, cuja programação encontra-se no Anexo 14. Clara Brilman, em nome do CML, explicou, na abertura do evento, que os objetivos da iniciativa eram incentivar e aprimorar o estudo musical, além de divulgar a música erudita.

O Conservatório, ao lado das iniciativas pioneiras, típicas desta coletividade, ao promover a I Semana da Música, deseja incentivar e desenvolver aptidões musicais, e aprimorar o nível musical em nosso meio, divulgando a boa música, apresentando compositores e concertistas de renome, e pesquisadores das atividades artísticas (CML, [1970? c]).



Imagem 36 – Abertura da I Semana da Música em 1960 (Acervo do CML).

Essa iniciativa empreendedora contou com a simpatia da imprensa, que publicou vários artigos ressaltando seu valor cultural para a cidade. Havia também o entusiasmo local dos participantes e do público da Semana da Música, pois artigos impressos enfocaram os “calorosos” aplausos concedidos aos concertistas, seus retornos ao palco por inúmeras vezes e as concessões de autógrafos (CML, [1970? c]). Trouxeram, para o evento, os pianistas Arnaldo Rebello e Roberto Fuchs do Rio de Janeiro e João Carlos Martins de São Paulo. Foram também realizadas palestras sobre aptidão musical e sobre a Sonata Patética de Beethoven, além de apresentação do grupo de acordeonistas do CML.

A II Semana da Música ocorreu no ano seguinte, em outubro de 1961, e teve o apoio da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, que indicou seus professores e alunos para os concertos desse evento. A programação dessa II Semana, ocorrida no Grêmio, encontra-se no Anexo 15. Houve apresentação de diversos instrumentos, como concerto de violino com Arnaldo Cohen, recital de canto com a soprano Yara Coelho, concerto de piano com Elza Lakschevitz e José Feitosa Barreto, apresentação de um trio com clarinete, violoncelo e piano, inédita na cidade.

As dificuldades de realização concentraram-se na busca de patrocinadores para aquisição das passagens aéreas dos convidados. (CML, [1970? c]).

O articulista e médico Peplow tece inúmeros comentários sobre as atividades realizadas por esse Conservatório, denotando-se que havia um acompanhamento e incentivo a esses tipos de empreendimentos culturais da cidade por uma parte da população.

Devemos aplaudir a coragem e os esforços das operosas diretoras do CML que, afrontando obstáculos de toda sorte, terminaram presenteando nossa dinâmica cidade com outra Semana da Música. O tempo fará que uma Londrina culta e ávida de arte aprecie devidamente tal esforço e regalo [...] (PEPLOW apud CML, [1970? c]).

Para marcar o início de sua temporada de concertos do ano de 1962, no dia 7 de abril, o CML promove um recital de piano com Caio César Pagano, então com 22 anos de idade, que era concertista já conhecido e premiado em concursos nacionais, solista em várias orquestras e com aperfeiçoamento no exterior. Já havia sido convidado para a II Semana da Música, mas não pôde comparecer na ocasião, passando a ministrar, a partir de então, aulas de técnica e interpretação a alunos do CML, esporadicamente.

A III Semana da Música ocorreu em outubro de 1962, realizando suas atividades no Grêmio, desta vez mediante pagamento para utilização desse espaço físico. Na abertura, apresentou-se o Coral dos Estudantes de Londrina regido pela professora Jordel Martins. O encerramento foi programado com o “Baile da Lira”, havendo até concurso para escolha da “Miss Euterpe”, deusa da música, entre as alunas do CML (Anexo 16). Houve concertos de piano com Helena Freire, José Eduardo Martins e Edda Fiore; concerto de oboé com Walter Bianchi; concerto de violino com Reinaldo Couto e, ao piano, Caio César Pagano.



Imagem 37 – Baile da Miss Euterpe em 1962 (Acervo do CML).

Nos planos para essa III Semana, previa-se convidar artistas de renome internacional como Jacques Klein e Arnaldo Estrela, mas não chegaram a se concretizar (CML, [1970? c]).

Dias antes do início da IV Semana da Música, ocorrida em outubro de 1963, a imprensa publica artigos sobre a harpa e dá inúmeras informações sobre este instrumento musical. Uma semana antes de iniciar o evento, ficou exposta uma harpa na vitrine de uma loja comercial do centro da cidade. Esta preparação foi importante para incentivar o público a participar do primeiro concerto realizado nesse evento, com solo de harpa.



Imagem 38: Harpista Leda G. Natal em 1963 (Acervo do CML)

Naquele mesmo ano, os ingressos passam a ser pagos e os convites deveriam ser retirados no CML. A abertura contou, mais uma vez, com a apresentação do Coral dos Estudantes de Londrina e houve também concerto com o pianista Alexandre Orlowsky. A programação encontra-se no Anexo 17.

Observou-se, na análise dos documentos dessas Semanas, que surgiam dificuldades de diversas ordens para a realização desses eventos: mudanças repentinas que deviam ser gerenciadas, como cancelamentos e redirecionamento das apresentações, e os elevados custos

do evento com pouco patrocínio. Em consequência, nessa IV Semana há uma redução do número de concertos.

No ano seguinte, houve uma interrupção desse evento devido ao golpe militar ocorrido no país, gerando instabilidades e compasso de espera nas atividades culturais, segundo relato de Batista¹²⁸.

A V Semana da Música ocorre em novembro de 1965, cuja programação está no Anexo 17. Da capital paranaense, apresentaram-se os pianistas Henriqueta P. G. Duarte e Cláudio Stresser e a Camerata Ars Nova; de Londrina, um conjunto vocal lírico e músicos locais.

Recebem, depois, uma carta da pianista Henriqueta Garcez, que participara como convidada, comentando:

Londrina é das poucas cidades que promove Semana da Música. Acho a promoção magnífica e de real valor, encontrando repercussão nos grandes centros, vindo, sem dúvida alguma, a colocar Londrina em lugar de destaque no setor artístico e cultural do Paraná (CML, [1970? c]).

Observa-se que, naquele ano de 1965, as apresentações se restringiram a artistas paranaenses, havendo intercâmbio com a capital do Estado, inclusive com apoio da FUNDEPAR (Fundação de Desenvolvimento do Paraná), que naquele ano ampliara seus recursos financeiros para a Educação Artística.

Houve uma interrupção de dois anos no prosseguimento dessa promoção, retornando somente em 1968, com a VI Semana da Música promovida pelo Conselho Municipal de Cultura de Londrina, órgão criado pela iniciativa do município, como foi citado no capítulo anterior.

As Semanas da Música foram consideradas um marco no desenvolvimento cultural pelo Jornal Folha de Londrina (1976), ao fazer referência em uma das retrospectivas culturais realizadas da cidade: “A primeira Semana da Música, que se estendeu por seis anos consecutivos, é considerada uma das maiores realizações da época em Londrina, uma vez que compareciam artistas de renome dos grandes centros do país” (apud LEPRI, 2005, p.91). Lepri (2005) acredita que “foi o marco inicial para os atuais Festivais de Música de Londrina”¹²⁹ (p.84).

¹²⁸ As conversas registradas no diário de campo com Silvia Maria Lemos Batista, diretora do CML, foram referidas na Introdução deste trabalho.

¹²⁹ Algumas referências sobre o Festival de Música de Londrina foram citadas na Introdução deste trabalho.

Como foi apontada nos diferentes depoimentos, a periodicidade de apresentações de grandes músicos nacionais e as atividades complementares de formação promovidas pelo Conservatório Mãe de Deus e Conservatórios Musical de Londrina, estimula um movimento estudantil de música, e estudantes passam a buscar o aprimoramento ofertado por esses estabelecimentos. A promoção de atividades musicais também atraía músicos de outras localidades, tornando Londrina um pólo de desenvolvimento artístico-musical. Por conta desse ambiente favorável, alguns músicos, com iniciativas empreendedoras, começam a liderar, mais tarde, eventos importantes, ampliando-os até chegar ao formato do atual Festival de Música, de grande porte e de projeção nacional e internacional.

3.4 INSERÇÃO SOCIAL E CULTURAL

Os Conservatórios, em geral, tinham uma representação social significativa por conceder certificados e diplomas reconhecidos por instâncias superiores da área da educação, colocando-se em uma categoria sócio-educativa superior à educação oferecida por professores particulares (AMATO, 2007, p.91). Muitos estudantes obtinham a aprendizagem inicial com professores particulares, buscando posteriormente os Conservatórios para se graduar, pois bastava realizar uma avaliação que comprovasse o conhecimento adquirido e ter cumprido a programação exigida.

Havia alunos que, por estudarem mais ou por terem maior compreensão, atingiam os itens mais avançados e poderiam obter o certificado, uma vez passados pelo crivo dos exames com as bancas examinadoras. A exigência era alcançar a programação (depoimento de FRIGERI, 2008).

De posse do certificado de conclusão do curso de música emitido pelo Conservatório, o aluno podia ser reconhecido como músico profissional, ganhando o status de graduado e todo o vínculo associado a esta categoria de formação, como também podia abrir sua própria escola. Na época, havia um significativo reconhecimento social àqueles que freqüentavam Conservatórios e aos graduados nesse tipo de estabelecimento de ensino musical.

Devido ao alto custo dos estudos nos Conservatórios, os dados indicam que foram adotadas algumas medidas para amenizar, em alguns casos, o problema financeiro de acesso a

esses cursos em Londrina. Alguns estabelecimentos de ensino musical ofereciam, dentre outras iniciativas, bolsas de estudo para inserir estudantes de baixa renda familiar, mas com comprovada desenvoltura na aprendizagem musical.

Segundo o Álbum de Recortes 1 do CML [1970? a], a partir de 1956, o Conservatório Musical de Londrina passa a oferecer bolsas de estudo instrumentais, em parceria com a Prefeitura do Município, que dava o suporte financeiro. Primeiramente, foram ofertadas para piano e acordeão, ampliando-as para todos os cursos do Conservatório, nos anos 60: piano, violino, canto, declamação, acordeão, violão e virtuosidade, visando a estimular os que se empenhavam nos estudos de música. Os estudantes eram escolhidos por concurso público. Os candidatos deveriam ser “reconhecidamente desprovidos de recursos financeiros e ter inclinação para a arte” e tinha por finalidade “incrementar, entre a nova geração, o gosto pela música e a descoberta de valores artísticos” (CML, [1970? a]). Nota-se que havia preocupação em pinçar os estudantes que demonstravam desenvoltura para a execução instrumental, podendo haver com o estudante uma troca de favorecimentos entre a gratuidade nos estudos e o prestígio que uma boa execução musical poderia conferir às entidades promotoras.

Em outros Conservatórios, dava-se oportunidade a alguns alunos avançados de lecionar para auxiliar no custeio de seus próprios estudos, ou diminuía-se as mensalidades aos alunos dedicados, porém com poucos recursos financeiros.

Trabalhei no [Conservatório] Mãe de Deus na época da Irmã Wilfried, antes de me formar. Por volta de 55, mais ou menos, eu tinha uns 17, 18 anos [...] eu realmente precisava trabalhar. (depoimento de PENA, 2008).

Eu me lembro que o primeiro salário que eu tive foi quando a Irmã Wilfried me arrumou umas alunas para ensinar, em janeiro e fevereiro, para colocá-las em determinado nível, e quando começassem as aulas, estariam mais avançadas [...] Dava aula de piano, depois gastava tudo nos festivais de música em Curitiba, em Pouso Alegre, em São Paulo e até em Juiz de Fora e Tiradentes (MG). (depoimento de CORRÊA, 2008).

Eu era muito amiga da professora Eudora Salles e quando ela assumiu o Conservatório Filadélfia, me chamou. Eu não tinha concluído o meu curso de piano e achei por bem terminá-lo, porque faltava pouco tempo para a conclusão, além de sair mais barato para mim. Na época era caro Conservatório para mim. O Conservatório Musical de Londrina, o Conservatório Mãe de Deus, estavam perto de casa, mas preferi estudar lá.

Tive oportunidade de atender alguns alunos principiantes e com essas aulas pagava o meu curso. (depoimento de SABÓIA, 2008).

Saí do [Conservatório] Carlos Gomes porque fiquei com vergonha de falar que eram muito caras as matérias e eu não podia pagar. Trabalhava no banco e ganhava pouco. Vi que o Conservatório [Dramático e Musical do Paraná] tinha um nome bonito. Quando fui falar com o Hélio [diretor], disse que gostaria de me formar no [Conservatório] Carlos Gomes, porque tem nome também, como o [Conservatório] Musical de Londrina, mas era muito caro para mim e não iria conseguir. O Hélio me perguntou quanto eu podia pagar, se a metade que os outros cobravam estava bom, e eu falei que ainda era difícil. Então ele falou que iria estudar um plano para eu poder pagar e estudar, e foi o que aconteceu (depoimento de ROMANINI, 2008).

Havia, por outro lado, situações que eram criadas para inserir o próprio Conservatório na alta esfera social da cidade. Entre as ações de projeção social do Conservatório Musical de Londrina havia o convite ao prefeito da época para ser paraninfo dos formandos em música (LEPRI, 2005, p.47). Percebe-se uma ligação entre esse empreendimento particular e o órgão público. Por um lado, a prefeitura oferecia um auxílio financeiro para bolsas de estudo de música a alunos do Conservatório, e por outro, os prefeitos eram requisitados a se expor socialmente nas refeições de grau, onde a alta sociedade comparecia, vinculando um status aos frequentadores do estabelecimento. Assim pode-se considerar que as bolsas de estudo tinham um duplo objetivo: auxiliar alunos sem recursos e ser moeda de troca política.

As formaturas eram divulgadas na imprensa com bastante ênfase “cercadas de pompa, com intensa programação: missa em Ação de Graças, solenidade de entrega de certificados, acompanhada de um grande baile nos clubes da cidade” (LEPRI, 2005, p.53). Eram transmitidas pela Rádio Londrina e acompanhadas pelas autoridades locais.



Imagem 39 – Formatura em 1961 do CML (Acervo do CML).

Os Conservatórios também promoviam atividades para motivar o estudo instrumental e projetar socialmente o estabelecimento, programando apresentações em diversos locais da cidade, realizando festas, entre outras iniciativas.

Pelos dados colhidos, constatou-se que o CML promovia vários eventos envolvendo a sociedade local, contando com o apoio do Grêmio Estudantil do estabelecimento. Realizavam festas caipiras (juninas) com traje a caráter e amplo programa artístico de músicas típicas, dança de quadrilha, quentão, comidas típicas e casamento caipira. Estas festas ocorriam no Londrina Country Club, local freqüentado pela alta sociedade, ou em casas particulares de famílias abastadas. Há também registro de promoção de uma gincana com brincadeiras e atividades envolvendo todas as idades, entre alunos e familiares, professores e funcionários do Conservatório, na rua em frente à escola, que contava com uma comissão julgadora formada por pais e professores.

Realizavam apresentações em lugares de projeção social, como recitais de acordeão no Cine Jóia (antigo Cine-Theatro Municipal), no Country Club de Rolândia, e no Clube Comercial de Araongas. Havia apresentação das alunas de balé no Londrina Country Clube, no auditório do Grupo Escolar Hugo Simas e no Cine Ouro Verde. O coral da escola, formado pelos alunos, também se apresentava em diversos locais e festividades municipais.

A partir de 1961, o CML passa a escolher os melhores alunos do ano, com ampla divulgação na imprensa, promovendo eventos de entrega das premiações com muitos convidados. Era uma forma de incentivar o estudo musical, promover aqueles que se dedicavam, com a demonstração de bons resultados na execução instrumental, divulgando conseqüentemente o estabelecimento.

Em 1962, o CML cria também as “audições em família”, com apresentação de alunos de vários cursos, convidando os pais, colegas e professores. Tinha como objetivo “proporcionar oportunidade de apresentação a todos os alunos, vencer as inibições de apresentações em público, estreitamento das boas relações e conhecimento entre os alunos e as famílias” (CML, [1970? b]). Uma forma de inserção dos familiares no ambiente da música erudita e de promoção do estudo musical, procurando o apoio dos progenitores.

O envolvimento social nas promoções do Conservatório é notório, especialmente os de classe mais abastada, de acordo com a análise feita neste estudo de suas programações e atividades.

O Conservatório Musical Mãe de Deus trouxe a Orquestra Sinfônica dos Amadores de São Paulo em 1964 e 1965, conseguindo o auxílio com prestação de serviços, patrocinadores particulares e firmas comerciais. O dinheiro das entradas foi doado à Catedral

para auxiliar na sua reconstrução. Nota-se a relação entre os eventos culturais promovidos por esse estabelecimento e o auxílio às carências locais de outras ordens. Observa-se que a ligação religiosa das duas entidades gerou uma ajuda mútua, entrelaçando as atividades artísticas com o mundo social e suas necessidades.

Esta promoção, motivada também pela instalação da nova Faculdade de Música, rendeu-lhes visibilidade. Consta, no relatório das irmãs, que “muitas congratulações e telegramas, além de reportagens nos jornais, fizeram desse dia 31 de outubro de 1965, um dia memorável na história da Faculdade de Música Mãe de Deus, uma das 19 em todo o país e a segunda do Paraná” (COLÉGIO Mãe de Deus, [1966?]).

Por outro lado, a propagação da música erudita foi sempre acompanhada de muita luta e dedicação por aqueles que a promoviam. Em um artigo de Nereu Peplow, publicado pela Folha de Londrina, denota-se a distância entre o comportamento requerido nos concertos e o preparo da população em geral para assistir a este tipo de evento. Nota-se a ausência de costume e a difícil penetração da arte da música erudita na vida cultural cotidiana da população londrinense. No artigo intitulado “Mestre – Aluno – Platéia”, há o apontamento de aplausos “fora de hora”, trânsito entre os ouvintes enquanto a música estava sendo tocada, presença de fumantes durante o concerto, conversas na platéia durante a apresentação, entoação da melodia executada durante a apresentação, entre outras referências. Termina o artigo suscitando os jovens a formarem platéias cultas e interessadas.

Londrina ainda – e é perfeitamente natural, dada a heterogeneidade das gentes que a formam e habitam – não tem dentro de sua sociedade uma platéia capaz de receber e entender intérpretes da boa arte. Elementos esparsos, cultores da boa música, na verdade existem, mas não podem responder por uma platéia, apesar de serem o “substratum” da mesma (PEPLOW apud CML, [1970? c]).

Parece ter havido, realmente, uma distância entre os promotores da música erudita na cidade e o público que ainda estava em formação, cujo comportamento era contraditório ao esperado em apresentações de concertos de intérpretes desta categoria de música. Esta realidade encontra-se também em outros centros nacionais analisado por Penna (1995), que justifica o isolamento popular dos Conservatórios como consequência de sua própria elitização. Neste contexto, parece que a luta dos protagonistas desta história gerava ações contrárias aos hábitos e educação da recém-formada população londrinense, cujas raízes se encontravam, em sua maioria, nas culturas rurais e seus valores.



Imagem 40: Público nos eventos dos Conservatórios nos anos 50 (Acervo do CML).

Os Conservatórios inseriam, através de sua atuação na divulgação do ensino e educação baseada na música erudita, uma parcela da sociedade neste ambiente cultural.

3.5 ORGANIZAÇÃO PEDAGÓGICA

3.5.1 Cursos e Programações

Como foi mencionado no Capítulo I, a programação modelo do Instituto Nacional de Música que, em 1937, se torna Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, era a referência-base para as demais instituições especializadas de ensino musical. A Escola Nacional oferecia diversos instrumentos musicais aliados às aulas teóricas de formação musical, que serão apontados na descrição dos cursos oferecidos por cada Conservatório de Londrina.

No Conservatório Musical Mãe de Deus, segundo Corrêa, o piano era o instrumento mais tocado, apesar de ouvir também algumas vezes o som do violino. Segundo ela, havia algumas salas pequenas com piano e ofereciam também aulas de violino com a Irmã Wilfried,

além de aulas de teoria, solfejo, história da música, uma série de outras disciplinas teóricas. Nos primeiros anos, eram ofertados cursos de instrumento e de teoria musical (Anexo 18).

O folder explicativo de 1956, na época em que se tornou Conservatório oficializado, contém a sua programação de cursos:

Cursos oferecidos: Piano, Violino, Acordeão e Teoria Musical.
Os Cursos de piano e violino subdividem-se em:
Infantil (pré-primário)
Preparatório
Normal (9 anos)
Aperfeiçoamento (2 anos)
O Curso de Acordeão compreende 6 anos (CRÔNICAS, [1966?]).

Foram formadas, nesse Conservatório, bandinhas infantis, colocando crianças para tocar instrumentos de percussão acompanhando as melodias executadas por outros instrumentos. Abre-se o leque de formações com pequenos conjuntos de câmara como três violinos e piano, conjuntos de acordeão e outros. Cria-se a classe de Conjunto de Câmara e Prática de Acompanhamento, onde participam alunos avançados de piano, que aprendem a acompanhar outros instrumentos. A diretora, Ir. Wilfried, tocava violoncelo e formou trios com violino, violoncelo e piano para as apresentações internas, uma inovação para o ambiente até então formado, em sua maioria, por pianistas e acordeonistas.

Observa-se uma tentativa de inserir a divulgação de outras formas de execução musical, de ampliação da escuta para outros timbres sonoros como os instrumentos de cordas, pouco procurados nesses estabelecimentos. O piano continuava na linha de frente na busca pela aprendizagem entre os freqüentadores dos Conservatórios.

Criam-se depois, no CM Mãe de Deus, outras disciplinas como harmonia e morfologia, contraponto e fuga, história de música, folclore, acústica e som, pedagogia, didática e prática de ensino, prática de orquestra e outras.

Carmelina Palma, quando diretora do Conservatório Musical Filadélfia, formou uma bandinha rítmica com crianças de três a seis anos de idade e, por onze anos, deu aulas de piano, acordeão, teoria musical, solfejo e declamação nesse Conservatório (COLÉGIO Mãe de Deus, [1966?]). Na década de 1960, esse Conservatório já ofertava outros instrumentos como piano, violino, violão e acordeão.

Havia três salas com piano, outra sala de violino e violão. Não me lembro quando começaram as aulas de violão, e acordeão não me lembro se havia.

Devia ter, mas não tenho certeza, faz tanto tempo que não me lembro mais (depoimento de SABÓIA, 2008).

O Conservatório Musical Filadélfia funcionou acho que mais uns 10 anos [...] O Conservatório Filadélfia, inclusive teve aluno meu que deu aula lá depois de acordeão, o Osvaldinho Bueno. Eu não me lembro dos outros professores deste Conservatório. Tinha violino, piano, acordeão (depoimento de SOUZA, 2008).

Nesse Conservatório, havia cursos de instrumentos e de matérias complementares como teoria e solfejo, harmonia, história da música, canto orfeônico, pedagogia e prática, de acordo com o certificado de Sabóia (Anexo 9).

Em 1954, têm início, no Conservatório Musical de Londrina, aulas de dança clássica, mas duraram apenas três anos, encerrando em 1957. Sobre o local das atividades de dança desse estabelecimento, Corrêa lembra que “havia uma sala embaixo que era muito bonita, tinha um espelho na parede para as aulas de balé, umas cortinas vermelhas, eu me lembro, era muito chique! Nessa escola eu fui quando era pequena” (depoimento de CORRÊA, 2008).



Imagem 41 – Turma de balé do CML em 1954 (Acervo do CML).

O CML passa a oferecer, em 1955, além do curso de piano, também o estudo de violino, declamação e Jardim da Infância, teoria musical e solfejo (CML, [1970? a]).

Sobre o Jardim de Infância Artístico, Frigeri (2008) diz que este curso pretendia ensinar artes às crianças.

Era parte do Conservatório, onde se ensinava música, canto e declamação para crianças. Antes mesmo de serem alfabetizadas elas aprendiam artes. O Jardim da Infância do Conservatório era para ensinar artes.

Em 1956, o CML passa a oferecer cursos de matérias complementares de harmonia, pedagogia e história da música, além dos cursos já oferecidos anteriormente. No ano seguinte, em 1957, esse Conservatório inclui também os cursos de ciências físicas e biológicas aplicadas à música, contraponto e fuga e estética musical nos currículos. Observa-se que os músicos londrinenses que lideravam o ensino musical nesses estabelecimentos, “transgridem” os modelos padrões curriculares, recorrendo a disciplinas inéditas na época para os Conservatórios.

Em 1961, o CML decide intensificar os cursos livres, para os que buscavam uma flexibilidade curricular e o estudo sem finalidade de obtenção de diplomas. Depois da instituição desses cursos, nota-se que começa a haver uma busca maior nesse Conservatório por cursos de formação musical sem comprometimento e interesse em cumprir as exigências legais de formação. Essa mesma realidade pode ser observada nos outros estabelecimentos de ensino musical, onde também havia cursos livres. Diversificam-se as características dos estudantes de música que começam a buscar esses locais de ensino formal de música, tendo entre eles, além dos que seguiam à risca a grade curricular formal, aqueles que preferiam ter apenas noções de música, buscando cursos livres e ampliando o gosto também para o gênero popular. Assim, com propostas inéditas para Conservatórios, Londrina é colocada em lugar de destaque no avanço ao atendimento das expectativas da geração que se sucedia, que trazia outros valores e interesses em relação à aprendizagem musical..

O CML passa a oferecer também outros cursos como de jazz, extensão cultural e artística, folclore, música brasileira, música e higiene mental, evolução da arte musical, etc. Há a inclusão de cursos como o de violão, sopros, saxofone, bandolim, canto e canto orfeônico. Introduz, também, o curso de iniciação musical, como o antigo Jardim de Infância, com alguma ampliação.

Uma espécie de Jardim de Infância da música, e que, através da recreação e de atividades específicas, desenvolve a aptidão e as acuidades próprias daqueles que se vai dedicar ao aprendizado de um instrumento musical. Cursos de poucos meses, a cargo de uma professora normalista, formada em pedagogia e música. Através de atividades especiais a criança toma gosto pela música, aprende a conhecer os instrumentos, a reconhecer o gênero musical, etc. (CML, [1970? a]).

Em 1962, o CML abre o Curso de Artes Plásticas compreendendo desenho artístico, modelagem, cerâmica, pintura a óleo e pintura em louça. Oferece, também, cursos de guitarra, canto de câmara (pequeno coral), canto lírico, organolla (antecessor do teclado), aperfeiçoamento e estética musical e curso de interpretação pianística. Mais uma vez, um exemplo de um modelo diferente do padrão de Conservatório da época, abrindo seus espaços para artes plásticas e instrumentos voltados à execução de um repertório popular, até então pouco presentes nesse tipo de estabelecimento. Em Londrina, havia músicos voltados para a realidade presente, oferecendo e educando para a apreciação da música erudita, mas também buscando o novo, abrindo os ouvidos para os apelos da nova geração que apresentava um outro gosto musical que estava em voga.

Quanto à programação curricular, os alunos tinham, semanalmente, tanto aulas de instrumento como de matérias teóricas, como explica a professora de teoria musical desse estabelecimento na época, Maria Aparecida M. Frigeri (2008).

Os alunos tinham aulas de instrumento duas vezes por semana e, a terceira aula, era de Teoria Musical. Esta nós acumulávamos na quarta-feira, e era um dia bem puxado, pois de meia em meia hora entravam novas turmas. As turmas poderiam escolher o horário, mas, uma vez escolhido, tinham que respeitá-lo. Todas as aulas eram de meia hora, oficialmente, podendo, se necessário, passar disso. As aulas de Teoria eram separadas por nível, 1º ano, 2º ano, etc. [...] (depoimento de FRIGERI, 2008).

De acordo com o depoimento de Pena (2008), em sua época de estudante no CML, além do estudo do instrumento, havia matérias complementares obrigatórias, como teoria musical, harmonia, história da música, folclore e pedagogia. Semanalmente, havia uma aula de uma hora de instrumento e de cada matéria, de acordo com o nível do aluno no curso.

Bem no início do curso médio (ou Normal) eram dadas aulas de meia-hora de instrumento, duas vezes por semana, além das aulas de teoria, solfejo, uma hora cada por semana (depoimento de Corrêa, 2008).

Pena registrava em ata toda a programação de seu Conservatório Musical Carlos Gomes, incluindo os exames, recitais e todas as atividades, exigência feita pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado.

Temos um livro ata onde tem registrado todos os exames realizados nos meses de julho e dezembro, todas as notas e assinaturas dos três professores que faziam as bancas. Constam todos os alunos, não somente os formandos. A ata é dividida em iniciação, 1º pré, 2º pré, todos os anos que a escola oferecia naquela época, todos os alunos eram registrados com as notas respectivas. Era importante, porque passado alguns anos os alunos vinham pedir uma transferência e nós tínhamos que ter tudo em mãos. Agora é tudo feito no computador, mas naquela época não tinha, então tínhamos que registrar tudo isso nas atas [...] Nós tínhamos uma programação muito grande da escola elaborado pelo Marco Antônio e a Lilian, somada aos recitais obrigatórios. A Secretaria de Educação e Cultura de Curitiba nunca observou qualquer irregularidade a esse respeito (depoimento de PENA, 2008).

Dentre as matérias dadas pelo Conservatório, havia teoria musical e solfejo, com cinco anos de duração, dividida em pré e primeiro ao quarto ano. Havia, também, história da música, dada em quatro períodos, um a cada semestre, onde se estudavam os diversos períodos da música, como o romantismo, o classicismo, o barroco e o moderno. Também se oferecia folclore, com duração de dois anos, harmonia com dois anos de duração e pedagogia, sendo todas essas matérias complementares, que a Secretaria Estadual de Educação e Cultura exigia na época. Os instrumentos oferecidos eram piano, acordeão e violão clássico, até meados da década de 60, de acordo com o depoimento de Pena (2008).

Hélio Engholm lecionava no CDM do Paraná os cursos de violino, teoria, solfejo, harmonia e regência, formando até uma pequena orquestra. O Conservatório Musical Mãe de Deus realiza um convênio com esse estabelecimento que oferecia a disciplina de “Prática de Orquestra”, no intuito de atender futuros alunos do curso superior de violino, cuja disciplina era obrigatória (COLÉGIO Mãe de Deus, [1966?]). O CDM do Paraná oferecia também aulas de história da música e pedagogia aplicada à música, além de canto orfeônico e ciências biológicas aplicadas¹³⁰. Esse Conservatório ofertava, ainda, aulas de pintura, em uma sala distinta das salas de música, de acordo com o depoimento de Souza (2008).

3.5.2 Aspectos da Metodologia

¹³⁰ Estas duas últimas disciplinas também constaram no diploma fornecido por este Conservatório a Pedro Romanini, porém não foram cursadas por ele, denotando-se a obrigatoriedade destes cursos para a formalização oficial estadual do estabelecimento musical, no ano de 1965.

O repertório trabalhado, em geral, pelos professores de Conservatório incluía peças de compositores europeus como F. Chopin, J.S.Bach, R. Schumann, Rachmaninoff e compositores nacionais como Villa-Lobos, Brasília Itiberê, Lourenzo Fernandez e outros. No ensino do acordeão, havia também, nos Conservatórios, a predominância do ensino da música clássica, como demonstra um dos programas de apresentação, com compositores como Pietro Deiro, Korsakoff, Pablo Sarasate, Von Suppé, F. Chopin e Albeniz (LEPRI, 2005, p.132). Para atingir um bom nível de execução eram necessárias muitas horas de estudo, como comprova Lepri (2005).

O trabalho de mão esquerda, denominado “baixaria” era uma das preocupações da professora Evelina Grandis (a mão esquerda do acordeão é um tanto difícil, pois além de não propiciar visão para o acordeonista, os baixos não são dispostos como no teclado) e para isso, exigia-se um mínimo de três horas diárias de estudos, para o bom desenvolvimento da técnica; dos formandos e futuros concertistas ela exigia uma média de seis horas diárias de estudo (LEPRI, 2005, p.78).

Alguns aspectos da metodologia aplicada na época pelo Conservatório Musical Mãe de Deus foi apontado no depoimento de Corrêa (2008), ex-aluna e ex-professora desse estabelecimento. Iniciava-se a aprendizagem musical no Conservatório com um instrumento, introduzindo a teoria somente depois. Era uma perspectiva diferente dos professores particulares João Batista e Sebastião de Alcântara, conhecidos na cidade por seus grupos musicais, que não iniciavam o estudo instrumental antes que o aluno tivesse domínio das bases teóricas de leitura musical.

Nos anos 50, com poucas salas disponíveis para as aulas de música, os horários das aulas de teoria e solfejo eram alternativos, no intervalo das aulas regulares, das 12 às 14 horas. Eram no salão nobre do Colégio, com todos os níveis juntos, aulas em grande grupo. A aprendizagem de teoria era baseada no livro de Maria Luiza de M. Priolli “Princípios Básicos da Música para a Juventude” (2 volumes). Para as matérias de solfejo, era utilizado o método Bona e o método Alegria das Escolas. Segundo Corrêa (2008), aprendia-se através da memorização dos conteúdos, sem entendimento da lógica da linguagem musical e de sua estrutura. Nos métodos tradicionais da época, recorria-se apenas à fixação de exercícios teóricos, e não havia audição musical para um melhor entendimento dos conteúdos “era tudo no papel, a orelha pouco entrava em cena [...]. Decoravam-se os exercícios e não havia entendimento das coisas” (depoimento de CORRÊA, 2008). Corrêa ainda comenta que, se há

entendimento da lógica da linguagem musical e de sua estrutura, a leitura musical se torna muito mais fácil, mas essa compreensão não era transmitida na época, pois se acompanhava os métodos tradicionais em voga.

A partir desse depoimento, fica clara a percepção de uma concepção estética etnocêntrica em termos de formação e também de uma concepção metodológica tecnicista, fruto do pensamento que prevaleceu nos currículos estruturados a partir dessa concepção.

Para Frigeri (2008), as matérias da teoria musical e solfejo visavam basicamente a dar suporte teórico para desenvolver uma boa leitura e para incrementar o entendimento das regras musicais.

As aulas teóricas visavam, antes de tudo, os conhecimentos básicos da música: notação musical, melodia, ritmo, transposição, até a estética musical e a física do som, fundamentais para a música. Os solfejos eram lidos e cantados. Todos tinham que solfejar. Desde os elementos mais simples, para os principiantes, até os mais elevados, a duas ou mais vozes [...] O Solfejo era parte da teoria musical. A criança tinha que aprender a ler música, na pauta. [...] As classes eram mistas. (depoimento de FRIGERI, 2008).

Segundo Corrêa (2008), no Curso de História da Música, usava-se apenas um livro que falava dos vários períodos da música européia, sem entrar em discussão sobre a forma de composição e estilo da música.

A visão era romantizada, faziam-se afirmações como 'Beethoven era um grande compositor', mas não entrava na composição. A gente descobria o estilo quando ia tocar um concerto de piano, eventualmente, mas não os discutia dentro da História da Música (depoimento de CORRÊA, 2008).

A mesma depoente relata que eram pouco estudados os compositores de outras culturas, como por exemplo, a americana. A música brasileira era vista sem aprofundamento, enfocando apenas alguns compositores como Camargo Guarnieri e Villa-Lobos. Havia dificuldades de acesso a gravações que poderiam ser utilizadas como exemplos auditivos das formas composicionais, poucos livros sobre história da música e as partituras e métodos eram caros e limitados.

Se quisesse ver um artista tocando piano, ia-se à Rádio Londrina quando havia oportunidade de ter apresentação na cidade, ou se ia para São Paulo. Comprava-se um LP (long play) e escutava-se muitas vezes, não havia outra forma. Compravam-se partituras para estudar e hoje é tão mais fácil a

aquisição que passo para os meus alunos o compêndio inteiro de um compositor, para que tenham uma idéia geral do compositor. Na época, o que se tinha de válido era a História da Música com poucos autores, somente depois é que se pode entrar em contato com uma bibliografia mais rica (depoimento de CORRÊA, 2008).

Corrêa (2008) aponta que o estudo de harmonia e morfologia também era uma aprendizagem fora do contexto prático-musical, restringindo-se a exercícios dos livros de Dubois e outro de João Sepe, “Tratado de Harmonia”; não era uma harmonia aplicada, isto é, feita para tocar, mas para se aprender as regras teóricas da estrutura harmônica de cada época. “Tocávamos concertos difíceis ou até músicas brasileiras sem saber os acordes que estávamos tocando! Não havia esta preocupação em casar harmonia com a aula de piano” (depoimento de CORRÊA, 2008).

No estudo de piano devia-se cumprir uma programação que abrangia muitos livros técnicos como Crammer, Czerny, Moszkowsky, Microcosmo de Bela Bartók, além de incluir a execução de todas as escalas tonais (24 ao todo), com todos os movimentos de terças, quintas, oitavas e dobradas, e as poucas músicas aprendidas eram, em sua maioria, européias.

E a gente queria tocar música e ela ficava só com um pequeno espaço, isto é, tudo isso era música, mas não tínhamos este entendimento. Não estudávamos o livro do Crammer musicalmente, estudava-se como se fosse um exercício. Olhando para trás, acho que perdíamos muito tempo fazendo muitos livros, carregando aquela pilha de livros, sem contar que eram caros, pois eram importados [...] o que antes tomava todo nosso salário [...] Eu vejo que estudávamos muita coisa e no final tocávamos concertos, mas achávamos que o interessante era tocar músicas brasileiras e menos européias. Eu só me lembro de ter tocado muita coisa européia, como Beethoven, Mozart, um pouco de Brahms, porque já era loucura para as mãos, muita coisa de Haydn (depoimento de CORRÊA, 2008).

Observa-se que a prática instrumental apontada nesse depoimento era concentrada no desenvolvimento técnico, deixando pouco espaço para a execução de um repertório musical, especialmente em relação à música brasileira. Corrêa (2008) ainda lembra, em seu depoimento, que muitos Conservatórios do Brasil e Europa eram assim e seguiam o mesmo padrão de metodologia de ensino musical.

A moda do mundo naquela época era dar aula desse jeito, não é que estavam errados, faziam aquilo que era feito naquele momento, era a forma de

ensinar em todos os Conservatórios [...] tocávamos realmente, mas parecia que estávamos fazendo só digitação (depoimento de CORRÊA, 2008).

Em termos de propostas metodológicas, havia nas capitais tentativas de inovação, especialmente baseadas nas idéias da Escola Nova, porém não foram localizadas na investigação dos Conservatórios londrinenses, cujos princípios pedagógicos eram baseados na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, mantendo o formato *conservatorial*. Segundo a perspectiva educacional analisada nesses estabelecimentos, as aulas de instrumento musical não se relacionavam com a compreensão da linguagem musical. Isto significa uma aprendizagem mecânica, sem uma compreensão profunda dos conteúdos ou frases musicais executadas, uma forma de aprendizagem sem comprometimento com a apreensão da estruturação musical. De acordo com Tozetto (2005), a educação musical nos Conservatórios oferecia uma abordagem tecnicista e o conhecimento não era compreendido com clareza, era apenas um conjunto de regras úteis à execução instrumental (p.34). Seus métodos eram europeus e transmitidos de forma repetitiva e mecânica, priorizando o tecnicismo e o academicismo, enfoque na abordagem tradicional de ensino, como foi analisado no primeiro capítulo deste trabalho.

No curso superior da Faculdade de Música Mãe de Deus, as idéias de aprendizagem foram se modificando, especialmente em relação à forma de ensinar a tocar piano. Segundo Corrêa (2008), o professor Antônio Geraldo Delorenzo ensinou a ampliar a forma de escuta musical, fazia o aluno refletir sobre os estilos, linguagens e sobre a estruturação das composições.

Nós tínhamos aulas até o oitavo e nono ano com professoras de formação não tão preocupada com a linguagem musical [...] Quando nós tivemos aproximação com um professor novo na Faculdade, então eu, particularmente, comecei a perceber coisas diferentes, também em relação à técnica. Os três últimos anos de curso, para mim foram completamente diferentes daqueles que eu havia feito anteriormente (depoimento de CORRÊA, 2008).

Nota-se, aqui, a importância que a instalação de uma Faculdade de Música trouxe para a renovação no aprendizado e entendimento musical, modernizando o que na época já havia se instalado como padrão conservador, a dicotomia entre a teoria e a prática, não havendo, até então, entrelaçamento entre ambos.

Havia, também, nos Conservatórios, a prática de canto coral com os alunos.

Uma vez ao mês eram reunidos os alunos para cantarem solfejos a duas, três ou quatro vozes. Todos poderiam vir para participar ou para assistirem. Fazíamos também a prática de cânones nessas reuniões. Isto era, sem dúvida, o começo da prática de coral (depoimento de FRIGERI, 2008).

3.6 OUTRAS CONSIDERAÇÕES

Além dos Conservatórios citados e analisados neste trabalho houve outra iniciativa de ensino formal de música na cidade.

Em 1962, Nilton Bernardes de Souza, graduado pela Academia de Música do Paraná, em Curitiba, abre a Academia de Violão Fernando Azevedo em Londrina, passando a fazer parte destas academias de violão difundidas pelo país, através dos métodos de violão que eram publicados anualmente por Fernando Azevedo. Ofereceu cursos de violão clássico e popular além de acordeão, cavaquinho, flauta-doce, bateria, juntamente com as matérias complementares de música: teoria, solfejo, harmonia, entre outras.

Segundo seu fundador, esta escola, que depois passa a ser Academia de Música Santa Cecília, foi oficializada pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado, mas para esta pesquisa não se encontrou qualquer registro documental a respeito.

Além desta iniciativa, havia paralelamente à criação dos Conservatórios, diversos professores de música na cidade que davam aulas particulares fora dos estabelecimentos oficiais. “Com aulas particulares cheguei a ter até trinta alunos de piano, na Rua Pará, 1.111. Na casa tinha uma garagem onde dava aula de piano” (depoimento de SABÓIA, 2008).

Havia espaços para atuação de outros músicos, fora do contexto dos Conservatórios, que tocavam em eventos da cidade, com formação de conjuntos e orquestras de baile, de acordo com Miceli (depoimento, 2007). Também o acordeão era um instrumento requisitado em várias festividades, segundo Romanini.

Naquele tempo tinha mais campo para tocar, porque em aniversários, casamentos, a pessoa fazia no fundo do quintal ou dentro de casa, no sítio, então havia serviço para o músico. Às vezes, na Vila Brasil tinha dois casamentos ou dois bailes, usavam os músicos da cidade, bateria, acordeão, tinha serviço. Antigamente podíamos escolher o lugar para tocar e ganhava,

não muito, mas ajudava. Hoje é preciso ter um conjunto muito grande para poder viver de música e levar o negócio para frente. Naquele tempo precisava apenas de um acordeão e um pandeiro para se fazer uma festa. Antigamente era mais o acordeão que se tocava (depoimento de ROMANINI, 2008).

Conforme os depoimentos, há diferentes interpretações sobre a valorização, na época, da profissão de professor de música e de músico, porém apontam que os estudos eram encarados com mais seriedade ao se comparar com os dias de hoje. Pena (2008) acredita que nos anos 50, 60, a profissão de músico tinha o seu valor e os alunos levavam o estudo musical a sério: “foi uma época muito boa”, comenta. Para Romanini (2008) e Souza (2008), a profissão nunca foi valorizada, afirmando que “o músico sempre sofreu”, porém a carreira de professor de música era mais prestigiada.

O pessoal se interessava mais, não é como agora, havia mais interesse. Quem começava a estudar instrumento levava mais a sério, praticava certinho, diariamente. Dificilmente você encontrava aluno que só praticava no dia da aula ou um dia antes. Levavam mais a sério [...] Acho que a carreira de músico nunca foi valorizada. Professor de música sim, tinha mais valor naquela época. Mas o músico sempre foi assim mesmo, não é? (depoimento de SOUZA, 2008).

Primo (1977) analisa em seu trabalho sobre a cultura londrinense, que o gosto pela música era maior do que pelas artes plásticas na época, tendo a preferência de 89% de seus entrevistados, e cita um relato que reforça esta idéia.

[...] é realmente surpreendente que a música erudita, tão desprezada pela imprensa e pelas autoridades, tenha se destacado tanto entre a elite intelectual, e as artes plásticas sempre tão divulgadas e tão consideradas como artes da moda, não tenham conseguido se expandir tanto. Talvez seja porque a música erudita teve pessoas abnegadas do ensino local, trazendo artistas de fora para as apresentações, aulas e cursos, sem falar na aplicação de novas técnicas. Isso é no caso do piano, porque outros instrumentos apenas começam a se desenvolver e na maioria nem são considerados aqui (PRIMO, 1977, p.92).

Observa-se que os estabelecimentos formais de música em Londrina trouxeram, no período analisado, a prática musical instituída nos demais Conservatórios existentes no país, apontados no Capítulo I, centrada na tendência tradicional de ensino e na prática da música

erudita européia. Sua penetração social foi lenta, restrita basicamente à população economicamente privilegiada, e vinculada ao status de elevação cultural de seus freqüentadores, apesar dos promotores e diretores dos Conservatórios tentarem uma penetração mais ampla na sociedade com eventos abertos ao público em geral. Nota-se, nos anos 60, o início de uma mudança na educação musical, que começa a aparecer especialmente com os estudantes e professores da Faculdade de Música e com as Semanas da Música, que buscam atualização e conexão mais intensiva com artistas e professores dos centros mais desenvolvidos.

CONCLUSÃO

Ao olhar o desenvolvimento musical de Londrina, especialmente da música erudita, depara-se com um ambiente movido por diversas iniciativas, como o Curso de Licenciatura Plena de Música na UEL, o Festival de Música (com cerca de 70 cursos e 1.000 alunos), o Simpósio Paranaense de Educação Musical, o Festival Unicanto (encontro nacional de corais), além de projetos sociais de música, concertos mensais no teatro, várias escolas de música, dentre outras. Há, também, inúmeros grupos musicais atuantes, como a Orquestra Sinfônica da UEL, a Orquestra Sinfônica Jovem, Orquestra Prelúdio, Orquestra Solistas de Londrina, Orquestra Solistas Jovens, Orquestra Inesul e outros grupos particulares.

Diante desse quadro, houve uma motivação para investigar a origem desse desenvolvimento ímpar, em uma cidade de 75 anos de existência, enfocando especialmente os estabelecimentos criados nas primeiras décadas para o ensino formal de música. As questões-chaves foram: como os Conservatórios se instalaram dentro do contexto socioeconômico e cultural nas primeiras três décadas da cidade? qual era a estrutura de funcionamento desses estabelecimentos? qual a sua importância na época? que influência exerciam nas atividades culturais e mentalidades da cidade? como era a sua metodologia de ensino-aprendizagem? A intenção foi sistematizar as informações e fazer seu registro, buscando compreender o movimento da história da educação musical em Londrina.

Verificou-se que na primeira metade do século XX, o Brasil acolheu muitos imigrantes alemães, italianos, japoneses e outros, que deixavam suas pátrias motivados pela decadência conseqüente das guerras em seus países. Instalaram-se principalmente na Região Sudeste do país, no Estado de São Paulo, descendo até o Norte do Paraná, onde havia intensa divulgação da existência de boas terras para o plantio de café, que gerava grandes riquezas na época.

Londrina, cidade recém-construída em meio a essa região paranaense, criada pela Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP), atraiu tanto esses imigrantes estrangeiros como migrantes paulistas, que vieram no intuito de se fixarem no local. Buscaram sua manutenção física, embrenhando-se no trabalho, para garantir, primeiramente, sua sobrevivência. Com essa mentalidade de fixação no local veio o desejo de dar aos seus hábitos uma dimensão coletiva de práticas culturais. Cada imigrante estrangeiro trouxe

consigo sua herança cultural e o desejo de manifestá-la; o mesmo ocorreu com os migrantes, especialmente paulistas, da zona rural, que começam a construir os valores culturais em uma dimensão social dinâmica. Em um entrelaçamento de hábitos e valores, foi-se gerando, construindo e formando a identidade cultural do povo londrinense.

A manifestação musical em Londrina, iniciada na década de 1930, tomou diferentes rumos, por de acordo com as distintas comunidades sociais instaladas, e seguiu a linha de seus anseios e possibilidades. Havia atividades culturais promovidas pelos imigrantes japoneses e alemães, mas restringia-se às suas colônias, como uma forma de manter viva a lembrança de seus hábitos culturais. Por outro lado, havia também, na maior parte da população, uma forte influência da cultura rural, pois o desenvolvimento da cidade foi proporcional ao crescimento agrícola, base de sua fonte econômica. O gosto musical estava ligado aos bailes das zonas rurais, que se estenderam para a cidade recém-construída, cujo instrumento musical fundamental era o acordeão.

Nos anos 40, havia na cidade professores de música oriundos de outros Estados brasileiros, músicos práticos, tocadores de acordeão e instrumentos de banda de música, além de pianistas e violinistas. Há informações de movimentos incipientes de educação musical em espaços improvisados de salas de aula particulares, convivendo paralelamente à criação de escolas regulares, surgidas para atender à educação das crianças locais.

Até os anos 50, a grande maioria dos habitantes londrinenses estava concentrada na zona rural e era composta por analfabetos, como em todo Brasil monocultor e agrário. A intensificação do plantio do café em Londrina criou um ambiente favorável para a agricultura, aumentando o comércio e atraindo elevado número de pessoas, o que gerou um grande crescimento populacional. O desenvolvimento econômico incentivou a criação de diferentes espaços para o entretenimento, como cinemas, clubes sociais, órgãos de comunicação, como rádios, jornais, culminando na emissora televisiva na década de 60. A riqueza acumulada pelos “barões do café” trouxe a necessidade de visibilidade social e política, e havia a mentalidade de que, através da escola, poder-se-ia garantir estes desejos almejados. Assim, cresce o número de escolas na cidade, surgindo também as primeiras faculdades locais.

A comunidade que constrói a identidade do município entende também a educação musical como avanço educacional, gerando um movimento e perspectiva singular, com a mescla da música rural, popular e erudita. Há uma evidente valorização da educação musical pelas gerações que se seguiram, tornando-se músicos profissionais muitos dos descendentes de músicos pioneiros que atuaram nas primeiras décadas da cidade. Havia um entrelaçamento cultural das manifestações artísticas na cidade com os Conservatórios oficializados que

surgiram na década de 50, o que ajudou a construir os valores da educação musical e a apreciação pelas atividades artísticas que introduziram na cidade.

O ambiente cultural nacional havia favorecido o desenvolvimento da educação musical, uma vez que havia sido instituída a obrigatoriedade do ensino da música nas escolas, com o canto orfeônico liderado por Villa-Lobos. Assim, a prática musical vocal passa a fazer parte da rotina escolar, propagando e motivando o estudo da música nos estabelecimentos formais entre os que se sentiam atraídos para tal aprimoramento. Em 1938, é estabelecida uma lei nacional que regulamenta os cursos superiores, dentre eles os de música, trazendo, assim, possibilidades de os Conservatórios de todo o Brasil de obter reconhecimento federal para se credenciarem como curso superior de música. A organização pedagógica desses estabelecimentos tinha como modelo o Instituto (depois, Escola) Nacional de Música do Rio de Janeiro que, por sua vez, seguia as bases de ensino do Conservatório de Paris, onde muitos músicos brasileiros haviam estudado e trazido sua metodologia de ensino musical. A proposta pedagógica tinha como modelo a educação tradicional com uma concepção tecnicista, dentro de uma estética etnocêntrica.

De maneira geral, entre as funções dos Conservatórios, estava a de formar professores e profissionais com alta técnica instrumental ou vocal; havia também a possibilidade de formarem regentes e compositores em centros maiores. Com a graduação, investia-se do status de músico profissional, com possibilidade de criar grupos voltados para a música erudita, ser professor da área em estabelecimentos formais ou abrir o próprio empreendimento. Ao mesmo tempo em que a frequência aos Conservatórios estava ligada a um status social elevado, a profissão de músico não alcançava o mesmo prestígio.

Por outro lado, a inserção social do Conservatório era importante para garantir uma clientela que podia arcar com o alto custo da aprendizagem: compra de métodos e livros, altas mensalidades, vestuário adequado para as apresentações, aquisição de instrumentos caros, especialmente do piano (para o treinamento das lições diárias), etc.

Visualizando a história do estudo musical no Brasil nas escolas especializadas, pode-se verificar sua íntima relação com os interesses de manutenção ou ascensão social. Tem-se, como exemplo, os mestiços mineiros e outros músicos de origem humilde, da época do Império, que se apegavam às atividades musicais oferecidas pela Igreja como meio de sobrevivência e melhoria de condição social. As possibilidades de aprendizagem, desde o século XIX, ficavam restritas às congregações religiosas e às famílias mais abastadas, que contratavam professores de música em regime particular para orientar seus membros. Constatou-se que a educação musical foi ampliada na história brasileira até a década de 60

para outras classes sociais, mas, de maneira geral, o estudo em Conservatório continuou sendo uma atividade das elites. Esse quadro de concentração artística não é o que prevalece hoje, quando atividades musicais têm sido difundidas também nos ambientes de classes sociais menos privilegiadas, incentivadas pelo governo por meio de projetos sociais. A maior parte das escolas de música também passou a ter um custo menor, oferecendo primordialmente cursos livres de música.

Em Londrina, as primeiras iniciativas de ensino musical foram nos espaços escolares, em escolas confessionais, como o Colégio Mãe de Deus, que pertence ao Instituto de Irmãs Católicas, e o Instituto Filadélfia, liderado por pastores da Igreja Evangélica. Essas escolas introduziram o ensino musical acreditando ser ele um meio de promover a formação integral do ser humano e estimular os valores espirituais.

No período dos anos 50, migram para a cidade pessoas com formação e experiência musical, alguns com graduação em outros Estados, principalmente de São Paulo. Motivada pelo crescimento econômico, a classe média em ascensão sente a necessidade de criar um ambiente cultural mais avançado, o que favoreceu a instalação de estabelecimentos especializados para a formação musical.

Surgem, na cidade, os primeiros Conservatórios oficializados pelo Governo do Estado, motivados pelo anseio de formação acadêmica na área da música. Era também a época da “pianolatria”, quando o estudo do piano era muito procurado, especialmente entre os candidatos femininos, mentalidade trazida especialmente do Estado paulista. Havia também grande interesse regional pelo acordeão, que não foi observado na história dos Conservatórios dos grandes centros do Estado de São Paulo, fruto da cultura rural atrelada à formação londrinense. Fora dos conservatórios, havia orquestras amadoras locais, lideradas por professores particulares, tendo também instrumentos de sopro e cordas, apesar de serem instrumentos menos requisitados.

Em Londrina, até os anos 60, quando a cidade estava no auge do desenvolvimento cafeeiro, havia estudos de música em diferentes espaços, diversas promoções artístico-musicais realizadas pelos Conservatórios da cidade, havendo assim motivação e ambiente adequado para a criação da Faculdade de Música Mãe de Deus, com projeto aprovado em 1965. Seu papel no desenvolvimento da educação musical da cidade merece um estudo historiográfico educacional à parte, pois foi primordial para a formação de músicos e professores que hoje atuam em ambientes nacionais e internacionais.

Reverendo o movimento cultural da cidade, liderado pela sociedade, com iniciativas de profissionais de diversas áreas, observa-se a criação de algumas entidades que auxiliavam na

realização de eventos artísticos da época e no apoio a promoções culturais dos Conservatórios. Primeiramente, surgiu a Sociedade Londrinense de Cultura Artística, em meados da década de 1940, para impulsionar atividades culturais dentro do espaço físico da incipiente Biblioteca Pública. Uma década depois, surge a Sociedade de Cultura Artística de Londrina, que promove e apóia diversas iniciativas musicais da cidade. Ambas as Sociedades permaneceram ativas por pouco tempo. Em meados da década de 60, institui-se o Conselho Municipal de Cultura, uma iniciativa pública liderada por membros da comunidade para apoiar atividades culturais, cujo encerramento deu-se no início dos anos 70. Observa-se, neste contexto histórico, uma sociedade que assume o papel de formador das programações artísticas, bem como a responsabilidade do desenvolvimento cultural e musical, e lidera uma pressão junto ao poder público para apoiar suas iniciativas e expectativas.

Ao pesquisar a atuação histórica dos Conservatórios na cidade, nota-se que enfrentaram muitas dificuldades, principalmente por estarem inseridos em uma sociedade nascente, em sua maioria do meio rural, cuja preocupação central se concentrava no trabalho para o crescimento econômico. Estavam imersos em uma complexidade cultural, enfrentando também questões políticas e sociais. As iniciativas de ações para o desenvolvimento musical da cidade eram viabilizadas pelo empenho do corpo docente, da diretoria dos Conservatórios e do movimento estudantil, buscando também o apoio dos órgãos de comunicação, das instituições públicas e da sociedade em geral.

Esses estabelecimentos lideraram o movimento musical da cidade da época, especialmente com relação ao cultivo da apreciação da música instrumental e vocal erudita. Promoveram a vinda de músicos expoentes e buscaram, com freqüência, a atualização do conhecimento na área, com cursos formativos extracurriculares. Por meio de suas iniciativas, criaram-se as bases que promoveram o desenvolvimento musical de Londrina, hoje em destaque nacional.

O valor desses estabelecimentos musicais era notório para a formação acadêmica musical procurada pela sociedade e por estudantes das cidades vizinhas. Londrina foi um importante pólo de aprendizagem dessa linguagem artística. Os estabelecimentos de ensino mostraram-se arrojados, não tinham medo do novo, arriscavam-se a sair dos modelos tradicionais, formulando novas proposições, mesclando o ensino da música erudita, rural e popular. Alguns Conservatórios ofereciam cursos diferenciados como balé, jardim da infância musical, artes plásticas, além de matérias de formação estética musical, avançada para a época, e ensino de instrumentos populares pouco adotados nesses espaços institucionais. Traziam para a cidade destacados instrumentistas da música erudita, instrumentos “exóticos”

como a harpa, para ser solada em concerto inédito para toda a comunidade local, e outras iniciativas. Diante disso, pode-se inferir que essa característica do ambiente musical de Londrina sempre foi evidenciada, transgredindo modelos tradicionais de formatos pedagógicos musicais, indo em busca do novo. Frutos deste cenário são os diversos grupos musicais existentes, do erudito ao popular, e sua projeção com o Festival de Musical de Londrina, hoje em sua 28ª edição, o Curso de Música na UEL, as extensas atividades musicais da Casa de Cultura/UEL, seus músicos, hoje expoentes no país e no exterior, etc.

Os Conservatórios podiam fornecer diplomas reconhecidos pelo Governo Federal (se fosse de curso superior) ou pelo Estado (nível médio), cujo valor acadêmico era considerado de qualidade, pois eram fiscalizados pelos órgãos governamentais federais ou pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná. A formação de músicos profissionais era desvinculada de exigências do estudo escolar regular, passando a ter este vínculo somente com a instituição da LDB de 1961. O nível do aluno de música dependia do cumprimento da programação estabelecida para cada ano, podendo ser cumprida em prazo menor, dependendo do empenho do aprendiz. Assim, alguns procuravam os Conservatórios somente nos últimos anos de estudo para se graduarem, depois de terem estudado com professores particulares, bastando comprovar o nível de conhecimento mediante provas e exames elaborados pela instituição.

Houve diversas mudanças nas leis instituídas pelos governos que se sucederam, causando a perda gradativa dos Conservatórios em seus direitos de formação, com seus moldes de ensino, tornando-se apenas escolas de cursos livres de música. Deixaram de ser fiscalizados pelos órgãos governamentais, tendo como consequência desvalorização do seu certificado para atuação profissional.

Por outro lado, é preciso questionar se há sentido nos moldes de ensino desses estabelecimentos, aplicados nas décadas passadas, para os dias de hoje. É necessário rever as formas experimentadas de ensino, especialmente nos Conservatórios, para resgatar o que permaneceu de qualidade. Há necessidade também de se analisar o papel educativo das escolas formais de música de hoje, enfocando suas metodologias, a formação de seus diretores e o que seus freqüentadores têm buscado aprender. Assim, seria possível compreender a inserção e o papel que esses estabelecimentos estão cumprindo no atual contexto social. Seria primordial fazer uma análise do currículo e organização pedagógica formulada em pesquisas na área e pelas instituições de ensino musical, para se projetar exemplares de modelos nacionais que sejam coerentes com as necessidades e expectativas de um mundo globalizado, informatizado, cuja velocidade das informações, estimulações e mudanças são uma realidade.

Nesta época em que o ensino musical volta a ser obrigatório nas escolas, observa-se a necessidade de se dispor de modelos de estabelecimentos especializados em ensinar música e formar profissionais, tarefa que antes pertencia aos Conservatórios.

Apesar das barreiras enfrentadas pelos Conservatórios Musicais de Londrina, analisadas no presente trabalho de resgate histórico educacional, esses estabelecimentos tiveram um importante papel educativo, de onde saíram profissionais que hoje trabalham para manter viva a cultura musical londrinense.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Maria Angélica. *Biblioteca Pública de Londrina: 50 anos no Coração da Cidade*. Londrina: Midiograf, 2001. Publicação Comemorativa dos 50 anos da Biblioteca Pública Municipal de Londrina.
- ADUM, Sônia Maria Sperandio Lopes. *Imagens do Progresso: civilização e barbárie em Londrina – 1930 – 1960*. 1991. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista – UNESP / Assis, São Paulo.
- ALBERTI, Verena. *Ouvir Contar: textos em história oral*. Rio de Janeiro: FGV, 2004 b, v.1.
- _____. Histórias dentro da História – fontes orais. In: PINSKY, Carla Bassanezi (organizadora). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- ALMEIDA, Idalto José de. *Presença Negra – a história da caminhada de um povo em londrina*. Londrina: Atritoart, 2004.
- AMATO, Rita de Cássia Fucci. *Memória Musical de São Carlos: retratos de um conservatório*. 2004. Tese (Doutorado em Educação) Universidade Federal de São Carlos. São Carlos: 2004. Disponível em: < <http://www.ufscar.br> > Acesso em 2 abr.2008.
- _____. Pesquisa historiográfica em instituições educativo-musicais. *Revista Brasileira de História da Educação* n.13, jan./abr. 2007. Disponível em: < <http://www.abdr.org.br>>. Acesso em: 15 set. 2007.
- ARIAS NETO, José Miguel. *O Eldorado: Londrina e o Norte do Paraná: 1930 – 1975*. 1993. Dissertação (Mestrado em História Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- BENATTI, Antônio Paulo. *O Centro e as Margens: boemia e prostituição na “capital mundial do café” (Londrina: 1930 – 1970)*. 1996. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Paraná. Curitiba
- BERTAN, Tereza Canhadas. *A Educação Confessional Protestante – Instituto Filadélfia de Londrina – 1944 a 1972*. 1990. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- BIANTINI, Nair Paglia. *Minha lembrança em forma de encontro*. Londrina, 1997, apostila.
- BIRARDI, A.; CATELANI, G.R.; BELATTO, L.F. *O positivismo, os anais e a nova história*. Disponível em: <<http://www.klepsidra.net/klepsidra7/anales.html>> Acesso em: 30 dez. 2008.
- BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BONI, Paulo César. *Fincando estacas: a história de Londrina (década de 30) em texto e imagens*. Londrina: Ed. do Autor, 2004.

BOSI, Ecléa. *Memórias e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz, 1979.

BRANCO, Gustavo; MIONE, F. *Londrina no seu Jubileu de Prata: documentário histórico*. Londrina: Realizações Brasileiras, 1959.

BRASIL. Decreto nº. 238 de 27 de novembro de 1841. Dispõe sobre a Concessão de duas lotéricas anuais por um espaço de oito anos ao Conservatório de Música. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/legislacao/sicon>>. Acesso entre 10 e 20 de março de 2008.

_____. Decreto nº. 496 de 21 de janeiro de 1847. Dispõe sobre as bases do Conservatório de Música. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/legislacao/sicon>>. Acesso entre 10 e 20 de março de 2008.

_____. Decreto nº. 805 de 23 de setembro de 1854. Dispõe sobre a anexação do Conservatório de Música à Academia de Belas Artes. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/legislacao/sicon>>. Acesso entre 10 e 20 de março de 2008.

_____. Decreto nº. 1542 de 23 de janeiro de 1855. Dispõe sobre a nova organização do Conservatório de Música. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/legislacao/sicon>>. Acesso entre 10 e 20 de março de 2008.

_____. Decreto nº. 2.294, de 27 de outubro de 1858. Dispõe sobre a Aprovação dos Estatutos da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/legislacao/sicon>>. Acesso entre 10 e 20 de março de 2008.

_____. Decreto nº. 2.593, de 12 de maio de 1860. Dispõe sobre a Extinção da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/legislacao/sicon>>. Acesso entre 10 e 20 de março de 2008.

_____. Decreto nº. 8.226 de 20 de agosto de 1881. Dispõe sobre os estatutos do Conservatório de Música. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/legislacao/sicon>>. Acesso entre 10 e 20 de março de 2008.

_____. Decreto nº. 143 de 12 de janeiro de 1890. Dispõe sobre a extinção do Conservatório de Música e cria o Instituto Nacional de Música. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/legislacao/sicon>>. Acesso entre 10 e 20 de março de 2008.

_____. Decreto nº. 19.852 de 11 de abril de 1931. Dispõe sobre a organização da Universidade do Rio de Janeiro e o Instituto Nacional de Música. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/legislacao/sicon>>. Acesso entre 10 e 20 de março de 2008.

_____. Decreto-Lei nº. 421 de 11 de maio de 1938. Dispõe sobre o regulamento de funcionamento dos estabelecimentos de ensino superior. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/legislacao/sicon>>. Acesso entre 10 e 20 de março de 2008.

_____. Decreto-Lei nº. 9.494 de 22 de julho de 1946 (a). Dispõe sobre a Lei Orgânica do Ensino de Canto Orfeônico Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/legislacao/sicon>>. Acesso entre 10 e 20 de março de 2008.

_____. Decreto nº. 20.302 de 02 de janeiro de 1946 (b). Dispõe sobre o Regimento da Diretoria do Ensino Superior. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/legislacao/sicon>>. Acesso entre 10 e 20 de março de 2008.

_____. Legislações Brasileiras. Disponível em:
< <http://www.senado.gov.br/legislacao/sicon>>. Acesso entre 10 e 20 de março de 2008.

_____. Lei nº. 3.857 de 22 de dezembro de 1960. Dispõe sobre a criação e regulamentação da Ordem dos Músicos do Brasil. Disponível em:
<<http://www.senado.gov.br/legislacao/sicon>>. Acesso entre 10 e 20 de março de 2008.

_____. Lei nº. 4.024 de 20 de dezembro de 1961. Dispõe sobre As diretrizes e bases da educação nacional brasileira. Disponível em: <<http://www.senado.gov.br/legislacao/sicon>>. Acesso entre 10 e 20 de março de 2008.

CALDAS, Ricardo. *Revista 60DER do Paraná 1946-2006*. Curitiba: Total, 2006.

CANCIAN, Nadir Aparecida. *Cafeicultura Paranaense 1900 / 1970*. Curitiba: Grafipar, 1981. (Estudos Paranaense, 4).

CERNEV, Jorge. *Liberalismo e Colonização*. 1988. Dissertação (Mestrado em Filosofia) Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

COLÉGIO Londrinense. Disponível em: <<http://www.colegiolondrinense.com.br/historico>>. Acesso em: 2 abr.2008.

COLÉGIO Mãe de Deus. *Livro Secretaria – Processo de Reconhecimento Federal do Conservatório Mãe de Deus*. Caixa AD 23, 1959 a 1964. Londrina: Colégio Mãe de Deus, [1966?].

COLÉGIO Vicente Rijo. Disponível em: <<http://www.sercomtelfixa.com.br/imprensa>>. Acesso em: 18 out. 2007.

CONSERVATÓRIO. In: SADIE, Stanley (Ed.). *Dicionário Grove de Música*: edição concisa. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

CONSERVATÓRIO Musical de Londrina – CML, *Álbum de Recortes 1* (anos: 1956 a 1961) – Promoções do Conservatório Musical de Londrina. Londrina: Conservatório Musical de Londrina, [1970? a].

_____. *Álbum de Recortes 2* (anos: 1961 a 1963) – Promoções do Conservatório Musical de Londrina. Londrina: Conservatório Musical de Londrina [1970? b].

_____. *Álbum de Recortes 3* (anos: 1960 a 1968) – Semanas da Música I a VI. Londrina: Conservatório Musical de Londrina, [1970? c].

CRÔNICAS da Faculdade de Música Mãe de Deus, 1945 a 1965. Londrina: Colégio Mãe de Deus, [1966?].

CRÔNICAS da Faculdade de Música Mãe de Deus, 1966 a 1968. Londrina: Colégio Mãe de Deus. [1969?].

CRÔNICAS do Conservatório Musical Carlos Gomes, documentos do Conservatório Musical Carlos Gomes. Londrina, [1980?].

CURRICULUM Vitae: Wilfried Irmã Maria Wilfried. Santa Maria: Instituto Secular das Irmãs de Maria de Schoenstatt, 2007. CDROM.

DÓRIA, Carlos Alberto. A política cultural de Getúlio Vargas, que se matou em 1945, ainda incomoda os intelectuais. In: *Cultura, Brasil e Estado Novo*. Ensaio em história. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/htm.1.shl>>. Acesso em: 7 fev. 2008.

ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um Gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

ENGHOLM, Hélio. *Currículo*. Disponível em: <<http://www.violinosinternacionais.com.br>>. Acesso em: 30 out. 2008.

ESCOLA de Música e Belas Artes do Paraná. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Escola_de_Música_e_Belas_Artes_do_Paraná>. Acesso em: 20 out. 2007.

ESPERIDIÃO, Neide. *Conservatórios: currículos e programas sob novas diretrizes*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

FALECIMENTOS: José Pereira viveu cercado pelo amor da família. *Jornal de Londrina*, Londrina. 01 nov. 2007. Serviço, p.23.

FEBVRE, Lucien. *Combates pela História*. 2. ed. Lisboa: Presença, 1985.

FERNANDES, José Nunes. *Oficinas de Música no Brasil: história e metodologia*. 2. ed. Terezina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2000.

FERNANDES, Rogério; MAGALHÃES, Justino. *A História do Ensino Liceal em Portugal: actas dos colóquios do I centenário da reforma de Jaime Moniz (1894-1895)*. Braga: Ed. Sociedade Portuguesa de Ciências de Educação, 1999.

FESTIVAL DE MÚSICA DE LONDRINA – FML. Folder explicativo 2008. Disponível em: <www.fml.com.br>. Acesso em: 2 jul.2008.

FERREIRA JUNIOR, Dario. Sociedade Londrinense de Cultura Artística. *Paraná – Norte*. Londrina, v. 11, n. 547, 31 dez. 1944.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: UNESP, 2003.

_____. A Educação musical no Brasil: algumas considerações. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM 2, 1993, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: ABEM, 1993. p. 69-83.

FRANÇA, Francelino. Acordeon Renasce com o 'Forró Universitário'. *Folha de Londrina*, Folha 2, 24 jul. 2002. p.1.

GORNI, Vitor Hugo. *A influência das bandas de música na formação do músico profissional*. Monografia (Especialização em Música, Regência) – Universidade Norte do Paraná, 2007.

IDERIHA, Plácido. Relato sobre Issamu Ideriha. 2005, [manuscrito]. Disponível no Museu Histórico de Londrina

INVENTÁRIO e Proteção do Acervo Cultural de Londrina – IPAC /LTDA. *Memória e Cotidiano: cenas do Norte do Paraná: escritos que se recompõem*. Londrina: EDUEL: MEC – SESU, 1995.

JARDIM, Vera Lúcia Gomes. *Da Arte à Educação: a música nas escolas públicas: 1838-1971*. 2008. Tese (Doutorado em Educação: História, Política, Sociedade) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

JULIÃO, João Baptista: *Biografia*. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br>>. Acesso em: 31 jul. 2008.

KATER, Carlos. Aspectos educacionais do movimento música viva. *Revista da ABEM*, v. 1, n. 1, maio, 1992.

KLEBER, Magali de Oliveira; CACIONE, Cleusa. A educação musical no Paraná: focalizando aspectos a partir da história cultural. In: OLIVEIRA, Alda de; CAJAZEIRA, Regina. *Educação musical no Brasil*. Salvador: Ed. P&A, 2007. p.85-97.

LAWAND, Dionéia. *Colégio Mãe de Deus: aspectos históricos, filosóficos e pedagógicos da educação*. 2002. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Londrina.

LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LONDRINA. *Perfil do Município de Londrina – 2003*. Londrina: a Secretaria, 2004.

LONDRINA Country Club. Disponível em: <<http://www.londrinacountry.com.br/country/história.asp>>. Acesso em 10 out. 2007.

LEMO, Sílvia Baptista. *Biografia de Ruth Lemos* [Londrina, 2008]. Apostila.

LEPRI, Sônia Swenson Grandis. *Evelina Grandis: patrimônio cultural de Londrina, pioneira do acordeon*. Londrina: Jorgeneles, 2005.

LOUREIRO, Alicia M.A. A Educação musical na escola fundamental: uma incursão histórica. In: _____. *O ensino de música na escola fundamental*. Campinas: Papirus, 2003.

LOPES, E.M.T; GALVÃO, A.M.O. *História da educação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

MAGALHÃES, Luzia Eliana Reis; ORQUIZA, Liliam Maria. *Metodologia do trabalho científico: elaboração de trabalhos*. Curitiba: FESP, 2002.

MARTINS, Raimundo. Educação musical: uma síntese histórica como preâmbulo para uma idéia de educação musical no Brasil do século XX. *Revista da ABEM*, v.1, n. 1, maio. 1992.

MEIHY, José Carlos Sebe B. *Manual de história oral*. São Paulo: Loyola, 1996.

MELO, Zaqueu. Mais uma Nobre Iniciativa do Nosso Prefeito. *Paraná – Norte*. Londrina, v. 11, n. 553, 21 jan. 1945.

MENDONÇA, Maurício Arruda. *Pioneiros do Teatro Londrinense – GPT – Grupo Permanente de Teatro, 1957 – 1964*. Londrina: Atrito Art, 2006.

MILITÃO, Oswaldo. *Memória. Folha de Londrina*, Londrina, 11 set. 2005, Gente: Sociedade, pg.2

MIRANDA, Maria Aparecida de. *Um toque mágico – Delorenzo, uma vida dedicada ao piano*. 2003. Monografia (Especialização em Arte e Educação) Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

MOREIRA, Maria Carla Guarinello de Araújo (Coord.). *Londrina – artes visuais: um percurso possível*. Londrina: Eduel, 2007.

MOURA, Lúcio Flávio. O rádio em Londrina: os reis dos programas de auditório no rádio. *Folha de Londrina*, Londrina, 25 abr. 2004, Especial, p.14.

NÓVOA, Antônio. Apresentação. In: STEPHANOU, Maria; BASTOS, Maria Helena Câmara. *Histórias e memórias da educação no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2005. v 2, século 19. p.9-13.

OLIVEIRA, Alda de Jesus. Currículos de música no Brasil após a nova LDB e os documentos elaborados para o MEC para o ensino básico e superior. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM 3. 1999. *Anais...* Curitiba, 1999. p. 17-38.

OLIVEIRA, Ana Augusta Sampaio. A entrevista em Educação Especial: questões metodológicas. In: MARQUEZINE, Maria Cristina; ALMEIDA, Maria Amélia; OMOTE, Sadao (Org.). *Colóquios sobre pesquisa em educação especial*, Londrina: EDUEL, 2003. v.1.

OLIVEIRA, Ernesto Ferreira de. *Ouro Verde*. Londrina: Atritoart, 2005.

PARANÁ. Arquivo Público. *Leis do Paraná*. Disponível em: <<http://www.pr.gov.br/arquivopublico/cronologia>>. Acesso em: 02 mar. 2008.

PARANÁ, Lei nº. 170, de 14 de dezembro de 1948. Dispõe sobre a organização e atribuições da Secretaria de Educação e Cultura. *Diário Oficial do Estado do Paraná*, Curitiba, 23 de dezembro de 1948, v. 36, n. 247, p.1.

PARANÁ. Secretaria do Estado da Educação – Superintência da Educação- *Diretrizes Curriculares da Arte para o Ensino Médio*. Versão Preliminar. Disponível em: <<http://www.educacao.pr.gov.br/diretrizes>>. Acesso em: jul. 2006.

PAZ, Ermelinda A. *Pedagogia musical brasileira no século XX: metodologias e tendências*. Brasília: MusiMed, 2000.

PEDREIRO, Ranulfo. Memória: pioneirismo sertanejo. *Folha de Londrina*, Londrina, Folha 2, 25 dez. 1999. Folha 2, p.3.

_____. *Perfil*: baquetas que tocaram o ritmo da história. *Jornal de Londrina*, Londrina, 31 maio 2007. p.19.

PELLEGRINI, Domingos. *O Tempo de Seo Celso*. Londrina: Gráfica Ipê, 1990.

PENNA, Maura. Para além das fronteiras do conservatório. O ensino de música diante dos impasses da educação brasileira. In: SIMPÓSIO PARANAENSE DE EDUCAÇÃO MUSICAL: A Educação Musical no Contexto Escolar, 4, 1995. *Anais...* Londrina, 1995. p. 8-21.

PINHEIRO, Francisca Sousa Mota e. *Da Rádio Londrina à Rádio Universidade - uma história de muitas histórias*. Londrina: Eduel, 2001.

PINHEIRO, Leidi. Chorões. *Folha de Londrina*, Londrina, 29 jul. 1984, Caderno 2, p.17.

PRIMO, Aparecida Vaz. *Influências do rural e do urbano na educação e na cultura de Londrina*. 1977. Dissertação (Mestrado em Filosofia,) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras do “Sagrado Coração de Jesus”. Bauru.

QUERINO, Régis. Veterano de banda quase esquecido. *Folha de Londrina*, Londrina, 18 abr. 1993, Caderno Paraná, p.7.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *Escola de Música da UFMG*. Disponível em: <<http://www.musica.ufmg.br/textos/historia>>. Acesso em: 14 mar. 2008.

RODERJAN, Rosely Vellozo. Aspectos da Música no Paraná, In: História do Paraná. 2. ed. Curitiba: Paraná Cultural, 1969. v. 3.

SAVIANI, Dermeval. Tendências e correntes da educação brasileira. In: MENDES, Durmeval Trigueiro (Coord.). *Filosofia da Educação Brasileira*. 3. ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

_____. O legado educacional do “longo século XX” brasileiro. In: _____ (et al.). *O legado educacional do século XX no Brasil*. Campinas: Autores Associados, 2004.

_____. A política educacional no Brasil. In: STEPHANOU, Maria; BASTOS, M. Helena Câmara. *Histórias e memórias da educação no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2005, v 3, século 20.

SCHWARTZ, Widson. A cidade musical por natureza. *Jornal de Londrina*, Londrina, 10 jul. 1996 a. Cidade, p.8A.

_____. A nostalgia da velha guarda. *Jornal de Londrina*, Londrina, 13 jul. 1996 b. Cidade, p.8A.

_____. *Jornal de Londrina*, Londrina, 17 maio 1997 a. Cidade, p.8A.

_____. Ligue-se em Londrina: a transição com o professor Zaqueu. *Jornal de Londrina*, Londrina, 24 abr. 1997 b. Cidade, p.8A.

_____. Ligue-se em Londrina: uma influência musical de 50 anos. *Jornal de Londrina*, Londrina, 09 set. 2002. Caderno Leitura e Cidadania, p.10-A.

SOUZA, Jusamara. Funções e objetivos da aula de música vistos e revistos através da literatura dos anos trinta. *Revista da ABEM*, v. 1, n. 1, maio. 1992.

SWANWICK, Keith. Permanecendo fiel à música na educação musical. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 2. 1993. Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre, 1993. p. 19-32.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

TOZETTO, Anita Henriqueta Kubiak. *Educação musical: a atuação do professor na educação infantil e séries iniciais*. Curitiba: Ed. Universidade de Tatuí do Paraná, 2005.

UNIVERSIDADE Estadual de Londrina. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Universidade_Estadual_de_Londrina>. Acesso em: 2 nov. 2007.

VEIGA, Betty Weffort. *Sociedade de Cultura Artística de Londrina*. Londrina, 16 de maio de 1984. Entrevista concedida a Ivonette Cristiane Sarauza, aluna da Escola Estadual “Benjamim Constant”, de Primeiro Grau.

VILLANUEVA, Orion. *Rolândia: Terra de Pioneiros*. [Londrina], 1974.

YAMAKI, Humbert. *Labirinto da Memória: paisagens de Londrina*. Londrina: Humanidades, 2006.

APÊNDICE

APÊNDICE 1

Entrevistas formais com os colaboradores em CD ROM

ANEXOS

ANEXO 1

CONVERSAS REGISTRADAS NO DIÁRIO DE CAMPO:

- BATISTA, Sílvia Maria Lemos: relato do dia 24/03/2007 no Conservatório Musical de Londrina (CML). É filha da professora de piano Ruth Lemos, que foi diretora do CML por 22 anos. Assumiu a direção desse estabelecimento depois do falecimento de sua mãe, em 1976. É advogada e pianista, tem um amplo conhecimento do desenvolvimento musical na cidade, especialmente do CML, onde ainda atua como diretora.
- BLANCO, Ir. Sônia Maria: relato do dia 05/04/2007 no Colégio Mãe de Deus. É formada em História, pós-graduada em Direção Escolar, Coordenadora Pedagógica do Fundamental II e regente da 5ª e 6ª séries do Colégio. Ela auxiliou na busca de documentos, crônicas, fotografias e informações para o trabalho, além de falar sobre a vinda das primeiras Irmãs à Londrina.
- BOLIGIAN, Arthur: contato telefônico em 02/11/2007. Começou seus estudos de violino com o professor Sebastião de Alcântara, participando depois da Orquestra Filarmônica de Londrina, do professor João Batista, nos anos 50. Doou seus documentos particulares, como fotos e programa da primeira apresentação dessa Orquestra, ao Museu Histórico de Londrina. Forneceu detalhes sobre seus professores da época.
- GORNI, Vitor Hugo: relato do dia 11/06/2007, após o ensaio da Orquestra Sinfônica da UEL (OSUEL), onde também atua a pesquisadora. Forneceu fotos da história musical da família e sua monografia, apresentada no Curso de Pós-graduação em Música – Regência, em 2006. A família Gorni tinha oito músicos membros de Bandas de Música. Na década de 40 essa família migra de Dobrada (SP) para Cambe, cidade vizinha de Londrina. Eram agricultores, mas ensinavam música aos filhos, e um deles, Altino Gorni, em meados de 1955 iniciou a formação de uma banda musical em sua cidade, tendo também participado anteriormente de Orquestra de Baile em Londrina. Seu filho Vitor H. Gorni, que hoje trabalha nesta banda de música do Município de Cambé, toca clarineta na OSUEL, é compositor e arranjador, formador de Big Bands na cidade e região.
- LEPRI, Antônio: relato do dia 30/10/2007, depois de um ensaio da OSUEL. É filho do agricultor paulista Alfredo Lepri, que veio de Marília nos anos 40. Seu pai participou

de uma Orquestra de Baile que costumava apresentar-se nos eventos do Londrina Country Club e da Associação Comercial de Londrina juntamente com Altino Gorni, pai de Vitor Gorni (citado acima). Na família havia músicos profissionais que tocavam na rádio Tupy de São Paulo. Antônio teve aulas com o professor Sebastião de Alcântara, foi professor de instrumentos de sopro e hoje é clarinetista da OSUEL. Forneceu dados das filhas desse seu professor que moram na cidade, e outros detalhes do movimento musical das primeiras décadas do século XX.

- MELO, Guiomar Rosim de: contato dia 22/02/2008, em sua residência. Guiomar é nora do Sr. Alcides de Melo e filha de Angelino Rosim, músico que chegou em Londrina em 1939, e participou do início da Banda de Música Municipal, em 1949. Ela contou as dificuldades que seu pai sofreu como músico profissional na cidade e forneceu recortes de jornal e fotografias ilustrativas.
- MELO, Alcides: relato dia 22/02/2008, em sua residência. Veio para Londrina em meados de 1934, de Venceslau (SP), aos 17 anos, ainda solteiro, com seus pais e três irmãs. Relatou que ele próprio constatou a presença de apenas vinte e uma casas habitadas de madeira ou palmito, sem luz elétrica ou água encanada, quando chegou. Já tocava instrumento de sopro e foi convidado por um grupo de migrantes, também músicos, a tocar na primeira missa oficial realizada em Londrina. Depois disso, passou a integrar essa banda local de música; forneceu a fotografia desse evento para este trabalho.
- RUBIM, Ir. Dilecta: relato do dia 26/03/2007, em uma sala do Colégio Mãe de Deus. É Superiora das Irmãs de Maria do Colégio Mãe de Deus. Deu depoimento sobre a Ir. Maria Wilfried, primeira diretora do Conservatório Musical Mãe de Deus e responsável pela sua transformação em Faculdade de Música Mãe de Deus. Dispôs-se a fornecer toda a documentação existente sobre a história do Conservatório e da Faculdade.
- SANTINI, Ir. Anadir Gema: relato enviado por e-mail no dia 01/03/2008, pois se encontrava na Itália. Respondeu a questões enviadas sobre o Conservatório Musical Mãe de Deus, porém, com poucas lembranças, por estar longe de Londrina há quase trinta anos. Sua família era de Santa Maria (RS), mas ela estudou música no Colégio Mãe de Deus nos anos 50, pois se preparava para ingressar no Instituto das Irmãs de Maria, que mantém esta Instituição. Estudou música em São Paulo e Curitiba, e concluiu seu curso de música no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em

1965. Retornou a Londrina em 1967 e assumiu a direção da Faculdade de Música Mãe de Deus de 1970 a 1979 (depois da transferência da Irmã Maria Wilfried para Santa Maria), tendo sido depois transferida para São Paulo para assumir encargos da Comunidade em Atibaia. Graduiu-se também em Letras e aposentou-se pela Faculdade de Letras da Fundação Municipal de Ensino Superior de Bragança, onde lecionava Literatura e Lingüística Aplicada.

- SANTOS, Lucrecia de Alcântara Lopes dos, JORGE, Célia Alcântara, ALCÂNTARA, Maria de Lourdes, SILVA, Luci Alcântara e: contato dia 06/01/2008, na residência de Lucrecia. A entrevista não foi gravada por solicitação das depoentes. As quatro são filhas do professor Sebastião de Alcântara, que chegou a Londrina em 1942 e se tornou conhecido por lecionar diversos instrumentos musicais na cidade. Sebastião veio de Minas Gerais, onde se casou com Bibiana Cruz e Silva, aos trinta anos de idade. Com ela teve sete filhas e um filho. Neste encontro, que durou uma tarde, foram recolhidas fotos e composições deste professor, que fez, inclusive, uma música nos anos 60 para homenagear a cidade de Londrina.
- SOUTO, Magdalena Rausch: contatos telefônicos nos dias 25/04/2007 e 17/09/2007. Seu pai, Guilherme Rausch, chegou em 1933 em Londrina, tendo sido o primeiro motorista da praça. Conheceu sua esposa em 1937, com quem teve seis filhos. Ele havia estudado violino e acordeão na Alemanha e sua mãe era de família em que todos tocavam piano. Magdalena iniciou seus estudos de piano em 1948, aos sete anos de idade, com a Irmã Maria Wilfried, do Colégio Mãe de Deus, graduando-se no Conservatório Musical de Londrina. Hoje é professora de música e autora de diversos métodos didáticos para ensino e aprendizagem de teclado.

ENTREVISTAS FORMAIS COM OS COLABORADORES:

- MICELI, Antônio José (1939): entrevista dia 21/09/2007, em sua residência. De origem italiana e de família de músicos, ele veio de Nova Aurora (SP) para Londrina quando tinha 8 ou 9 anos de idade. A escolha desse colaborador foi feita porque ele vivenciou nos anos 50 o ambiente musical da cidade, começando pela participação na fanfarra de sua escola. Aprendeu a tocar pela prática, vendo, tentando e perguntando. Nesse ambiente fora dos estabelecimentos de ensino musical, com professores particulares, ele relata uma visão particular, que se assemelha à de grande parte dos músicos práticos da cidade da época. Participou do Conjunto Musical Continental, que

animava os bailes estudantis, e logo cedo optou pela carreira de músico, paralelamente ao de bioquímico, sua formação acadêmica. Hoje é aposentado da Orquestra Sinfônica da UEL, com vivência tanto no campo da música erudita, quanto na popular. Com boa lucidez, ele pôde contribuir para elucidar melhor o contexto musical da década de 50 em Londrina, e também forneceu fotografias da época.

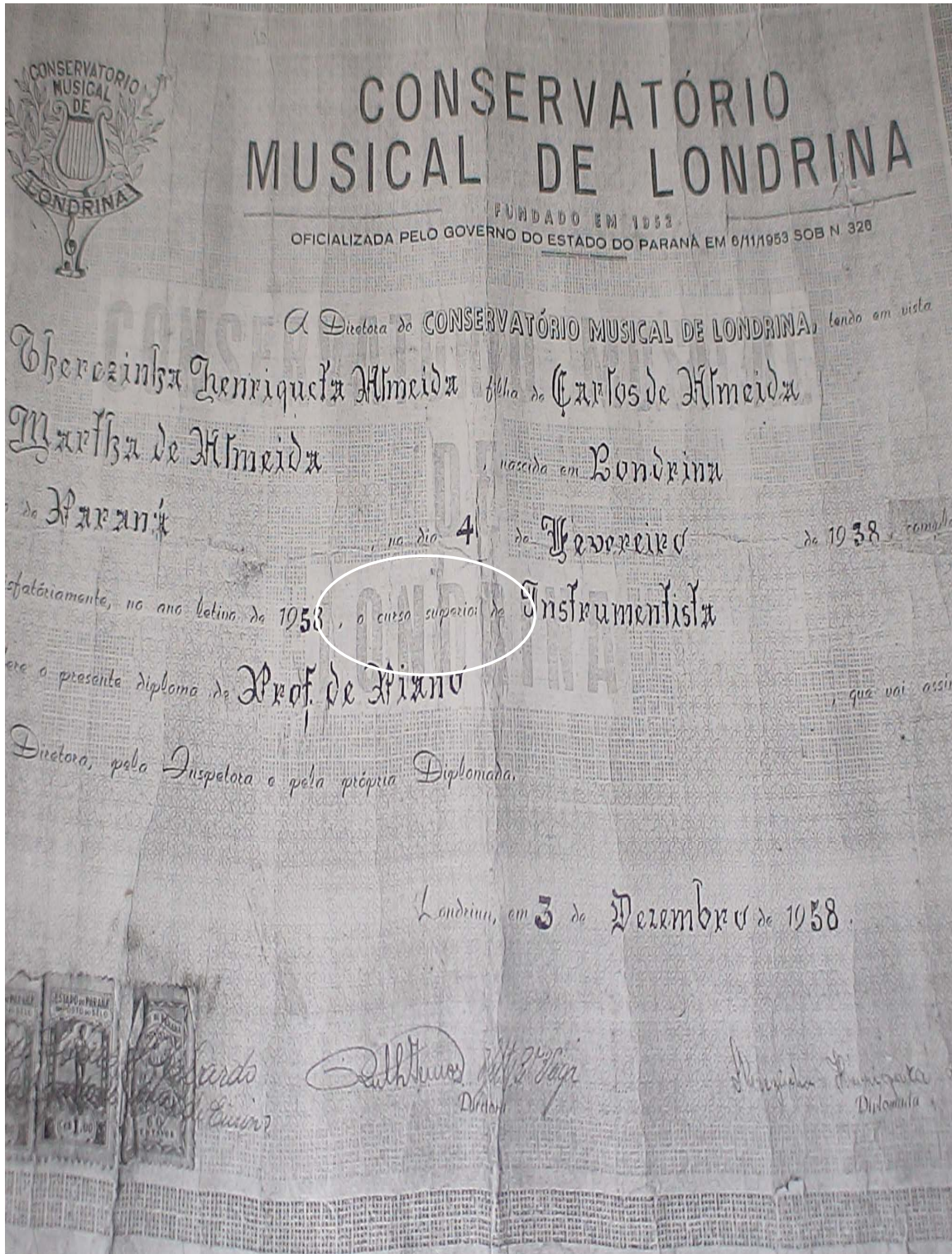
- CORRÊA, Lucilena Pereira (1947): entrevista dia 14/02/2008, no Departamento de Música da Universidade Estadual de Londrina. Seu nome de solteira, que consta nos documentos do Conservatório Musical Mãe de Deus, era Lucilena Ribeiro Pereira. Seu pai, filho de mineiros, veio para Londrina, casando-se nos anos 30 com uma descendente de russos. Montou uma loja de peças, que manteve por aproximadamente 40 anos. Lucilena começou a estudar piano no incipiente Conservatório Musical Mãe de Deus, quando esse ainda não era oficializado, entre os cinco e seis anos de idade. Acompanhou o desenvolvimento desse estabelecimento e graduou-se em 1967 na Faculdade de Música Mãe de Deus, onde lecionou de quando ainda era estudante até 1992. Ingressou como docente temporária no Departamento de Artes da Universidade Estadual de Londrina, onde hoje permanece atuando no Curso de Música. Seus pais nunca estudaram música, mas Lucilena interessou-se ao ouvir as execuções de piano nas salas ao lado do Jardim de Infância onde estudava, no Colégio Mãe de Deus. Foi escolhida como colaboradora para recompor o contexto histórico desse Conservatório Musical, onde estudou, graduou-se e trabalhou.
- SOUZA, Nilton Bernardes de (1937): entrevista dia 22/02/2008, em sua escola de música. Filho de pai brasileiro e mãe de origem italiana, veio para Londrina quando tinha doze anos de idade. Seu pai tocava muito bem violão e Nilton começou a estudar com professores particulares, chegando a graduar-se em violão, tocando também acordeão. Sempre gostou de compor, tendo várias obras de sua autoria. Conhece o contexto histórico do extinto Conservatório Dramático e Musical do Paraná, onde lecionou, e do Conservatório Musical Filadélfia. Fundou a Academia de Violão Fernando Azevedo em 1963 em Londrina, que hoje é a Academia de Música Santa Cecília. Foi selecionado como depoente por prestar ricas informações sobre os Conservatórios e por criar um estabelecimento de ensino musical na época.
- FRIGERI, Maria Aparecida Machado (1932): entrevista dia 26/02/2008, em sua residência. Oriunda de Minas Gerais, chegou a Londrina em 1951, assim que terminou o Curso Normal. Foi trabalhar no Cartório Rocha e paralelamente começou a estudar acordeão por meio de aulas particulares. Dois anos depois ingressou no Conservatório

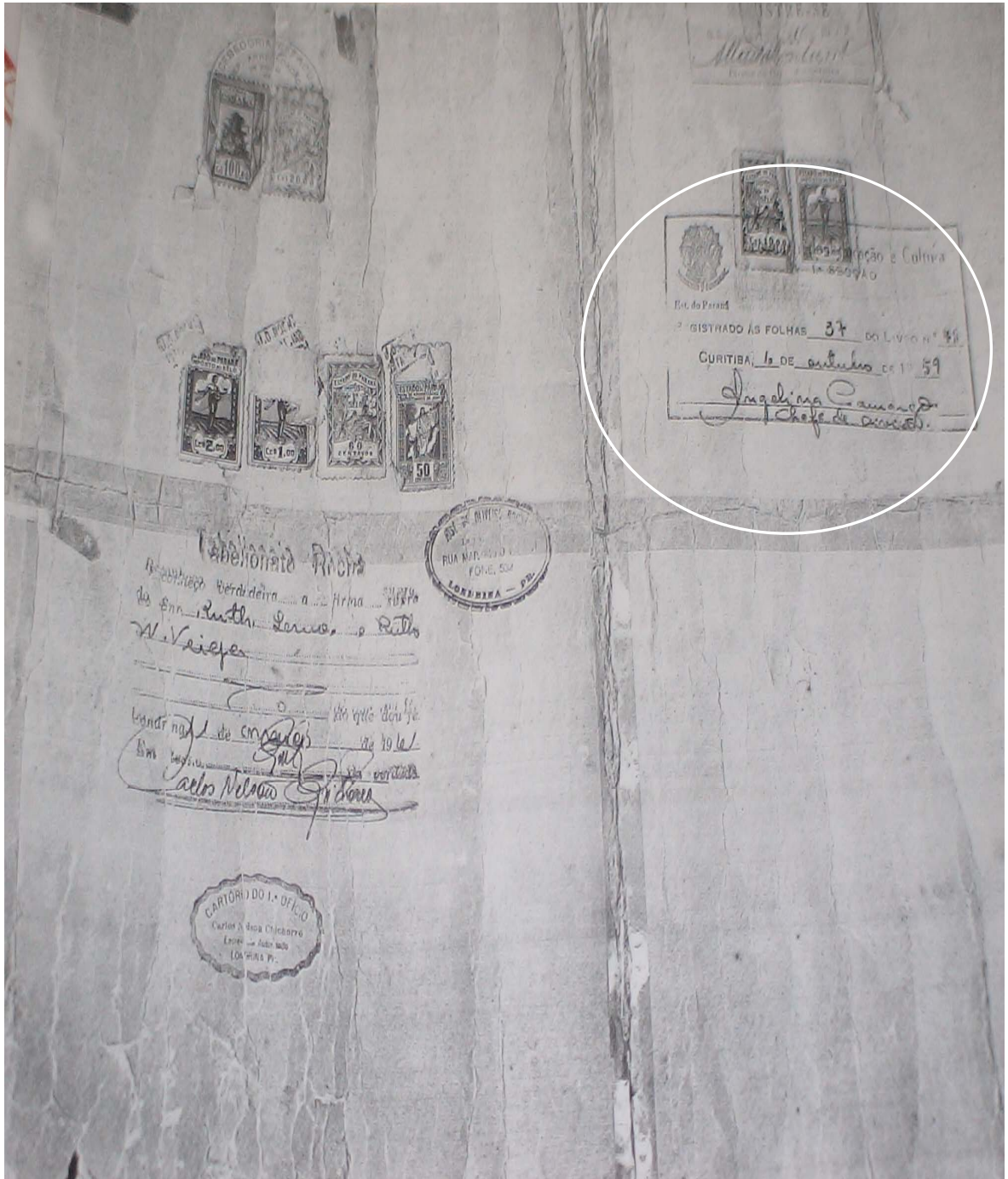
Musical de Londrina, onde sua professora passou a lecionar, e tornou-se a primeira secretária do estabelecimento. Graduou-se em teoria musical em 1955 nesse Conservatório, onde também começou a dar aulas. Foi selecionada para dar sua contribuição oral sobre essa escola por conhecer sua estrutura interna na década de 50.

- ROMANINI, Pedro (1934): entrevista dia 27/02/2008, em sua escola de música. Veio para o Paraná com seus pais em 1945 e, para Londrina, quando tinha 17 anos. Começou a estudar acordeão, instrumento em que se formou no Conservatório Dramático e Musical do Paraná, em 1965. Participou da primeira turma de formandos desse Conservatório, relatando detalhes do estabelecimento, motivo pelo qual foi escolhido como colaborador para este trabalho. Conheceu também os professores particulares da cidade na época e o Conservatório Carlos Gomes, no qual trabalhou por muitos anos. Montou sua escola de música nos anos 70, onde trabalha até os dias de hoje.
- PENA, Terezinha de Almeida (1938): entrevista dia 28/02/2008, em seu Conservatório Musical. Seu nome de solteira era Therezinha Henriqueta de Almeida. Seu pai, de descendência italiana, foi um dos habitantes pioneiros na cidade, chegando em 1923 e tendo sido o primeiro delegado local. Sua mãe era alemã e chegou ao Brasil aos 14 anos, após a Primeira Guerra Mundial. Terezinha iniciou seus estudos de piano com professoras particulares da cidade, ingressando no Conservatório Musical de Londrina na época de sua fundação. Seu conhecimento sobre esse Conservatório e sobre o Conservatório Musical Mãe de Deus, onde lecionou de 1955 a 1961, foi importante para incrementar a pesquisa, apesar de ter sido escolhida no trabalho para relatar a criação de seu Conservatório Carlos Gomes, em 1961, e que funciona até os dias de hoje.
- SABÓIA, Valdelene Gomes (1941): entrevista dia 02/04/2008, em sua residência. Seu nome de solteira era Valdelene Soares Gomes. Veio a Londrina em 1954 com seus pais, já sabendo tocar um pouco de piano, pois havia estudado com sua mãe e uma professora de Iguape (SP), onde morava. Em Londrina estudou com professoras particulares, mas, como queria se formar com certificado, ingressou no Conservatório Musical Filadélfia, tendo sido a primeira e talvez a única formanda dessa instituição. Foi selecionada para dar seu depoimento sobre esse Conservatório, hoje extinto, por ter também trabalhado nesse estabelecimento durante vários anos, antes e depois de formada.

ANEXO 2

Diploma de Curso Superior de Instrumentista fornecido pelo Conservatório Musical de Londrina, 1958 (Acervo de Pena).





ANEXO 3

Certificado de Habilitação da Ordem dos Músicos do Brasil de 1963 (Acervo de Souza).



Piano "Cidade menina"
- canção -
Liberato de Bloagytora
e Lira

Handwritten musical score for the song "Cidade menina". The score is written on two pages of aged paper. It features a piano accompaniment and a vocal line. The lyrics are in Portuguese and are written below the notes. The music is in a simple, melodic style with a piano accompaniment consisting of chords and moving lines. The lyrics are: "MAIS EU TE DEIXAREI CI-DA-DE ME NI NA... SO- MENTE DENJUNTI EU QUERO VI-VER... EM TEU SE-IO ENCONTREI AGLI- RI- DA QUE ME FEL- DA VIDA UN PRAZER... JA- MAIS EU TE DEIXAREI, OI JOVENLINDRI NA... A TUA BELEZA PARECE... QUERO VI-VER ES PERANCA... DA UM NOVO ALENTRAO VIVE CONTI- GO... NO HAITI BRASILE- CHE GO DO TEU SO LO AMIGO... ZIAVEL ZIAVEL". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' for piano.

ANEXO 5

Programa do Primeiro Concerto da Orquestra Filarmônica Londrinense em 1955
(Acervo do MHL)

Sociedade Cultura Artística de Londrina
SCAL
Temporada IIª Concêrto n. 11

Iº Concêrto da FILARMÔNICA LONDRINENSE



Diretor: Maestro João Batista

DIA 6 DE JULHO DE 1955 - ÀS 20,30 HORAS

AUDITÓRIO: Grêmio Literário e Recreativo Londrinense

Filarmônica Londrinense

Epidio Camargo do Amaral	Maestro
Profa. Magdália Maggioni	Piano
Mary Ericsson	Violino
Artur Boligian	"
Arno Deggau	"
Emma Jorge	"
Ieda Cenrnan	"
Kiyoko Namba	"
Luiz Borrato	"
Maria Luiza S. Benedetti	"
Salomão Balikian	"
Theo Pohl	"
Hélia Guerino	Acordeon
Maria Aparecida Sabina Salum	"
Manoela Marques	"
Gervasio Basilio Nunes	Flauta
Francisco Fernandes de Melo	"
Domingos Pereira	Trombone
Darcy Maranhã	Piston
Eurica Ida	Bateria
Isaol Bussadori	Contra-baixo
Neide Miyoko Nonaka	Triângulo
Maria Neuza das Neves	"

DIREÇÃO DO

Maestro João Batista

Programa

1.^a Parte

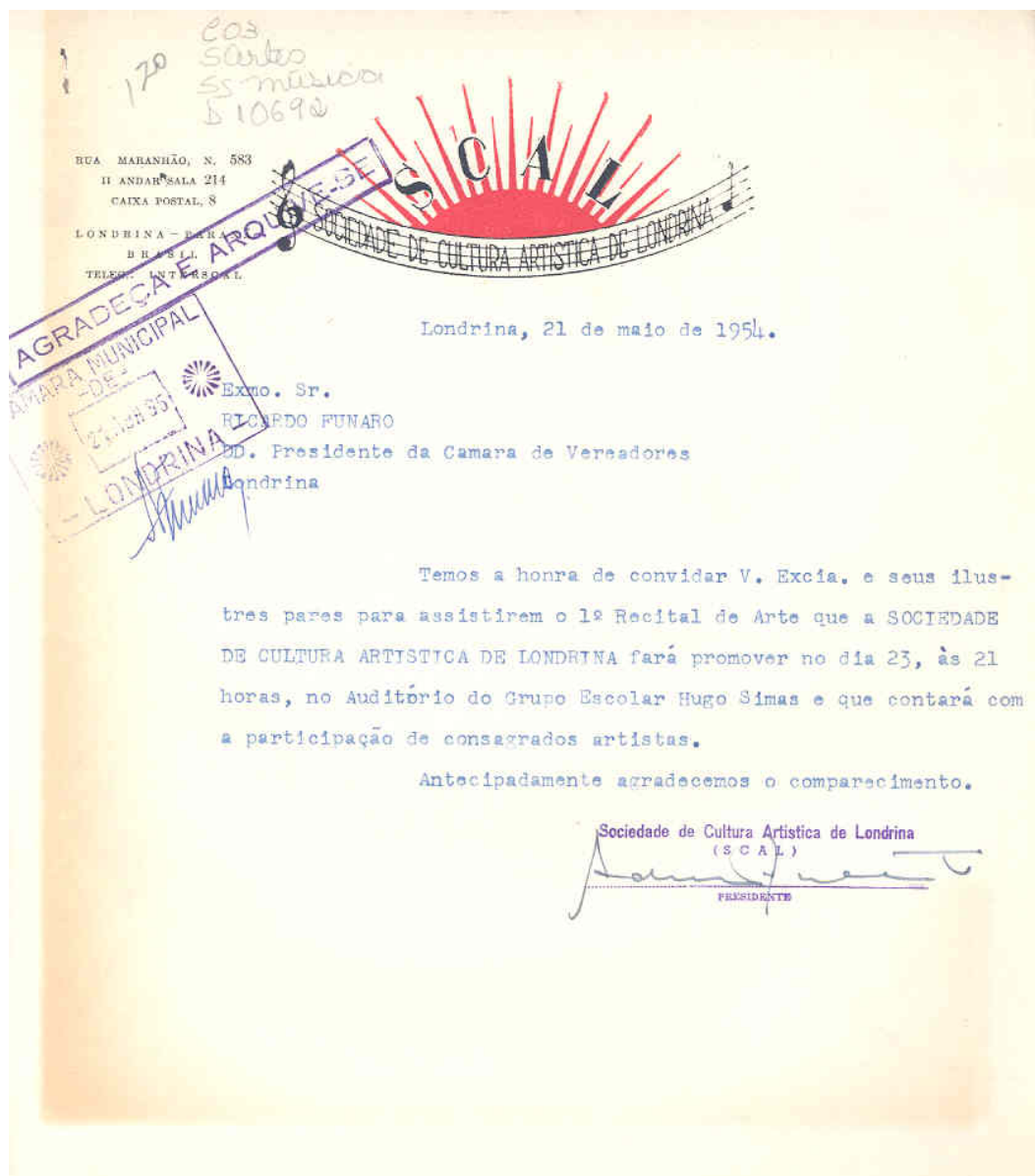
- | | |
|--|----------------|
| 1.º Leichte Cavallerie | Franz v. Suppé |
| 2.º Sangue Vienense | Strauss |
| 3.º Serenata Oriental (piano e flauta) | Wechter |
| 4.º Kavatine (piano e violino) | Raff |
| 5.º Intermezzo (Cavalleria Rusticana) | Mascagni |

2.^a Parte

- | | |
|---|---------------|
| 6.º Sobre as ondas | Pezas |
| 7.º M'appari tutt'amor (da ópera Marta) canto e orquestra | Helen |
| 8.º Perpétuo móbile (piano e violino) | Bohm |
| 9.º Duas Guitarras | |
| 10.º Concérto n.º 1 | Tschaiikowsky |

ANEXO 6

Convite do primeiro recital promovido pela SCAL em 1954 (Acervo do MHL)



ANEXO 7

Boletim fornecido pelo CM Mãe de Deus de 1957 (Acervo de Corrêa).

Conservatório de Música "Mãe de Deus"

Registrado na Secretaria de Educação e Cultura do Paraná sob N.º 436

BOLETIM DE APROVAÇÃO N.º 58

Certificamos que Lucilena R. Pereira
 aluna do 2º ano normal do curso de piano e do preparo de Teoria Musical
 filha de Altair Jardim Breira e de Amatália R. Pereira
 natural de Londrina Estado do Paraná nascida em 15 de jan. de 1947
 foi considerada a provada, em exame de promoção, ao 3º ano normal
 e em exame de Teoria Musical aprovada ao 1º ano, de acôrdo com o Art. 14 dos
 Estatutos deste Conservatório, tendo obtido os seguintes resultados:

Piano: <u>6,3</u>	Teoria Musical: <u>6,5</u>
Violino: <u>-</u>	Solfejo <u>10</u>
Acordeão: <u>-</u>	Londrina, <u>25</u> de <u>novembro</u> de 19 <u>57</u>

Adelina Castaldi
INSPECTORA

Luiza Maria Drotéria Jac
DIRETORA

ANEXO 8

Certificado de Teoria Musical do CM Filadélfia de 1964 (Acervo de Sabóia)

**CONSERVATORIO MUSICAL
FILADÉLFIA**

CERTIFICADO DE CURSO PARCELADO

De acôrdo com as disposições regulamen-
tares do Conservatório Musical Filadélfia, certificamos que
Valdeane Soares Gomes foi
aprovado nos exames finais de Teoria Musical
em 1961, cujos resultados são:

TEORIA MUSICAL	<u>9,2</u>
SOLFEJO MELÓDICO	<u>9</u>
SOLFEJO RÍTMICO	<u>10</u>
DITADO	<u>10</u>

Londrina, 12 de março de 1964

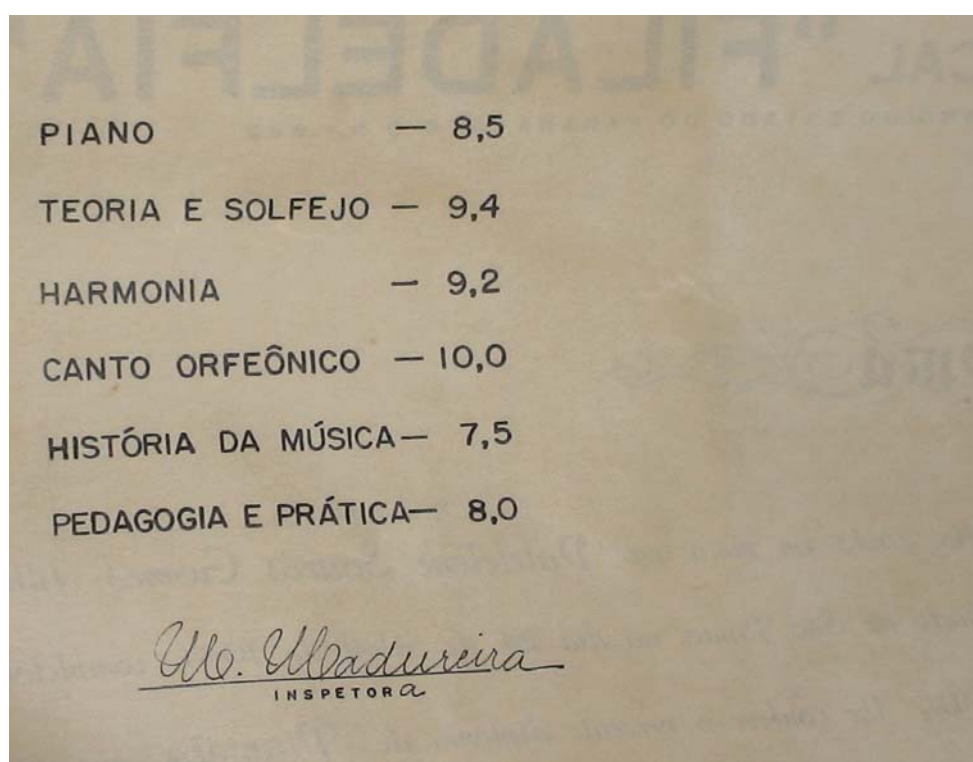
Luiz Petrowsky de Sá Diretor Técnico Betty Antunes de Sá Diretor Geral

Laabeorani
Fiscal

GRÁFICA IPÊ S/A

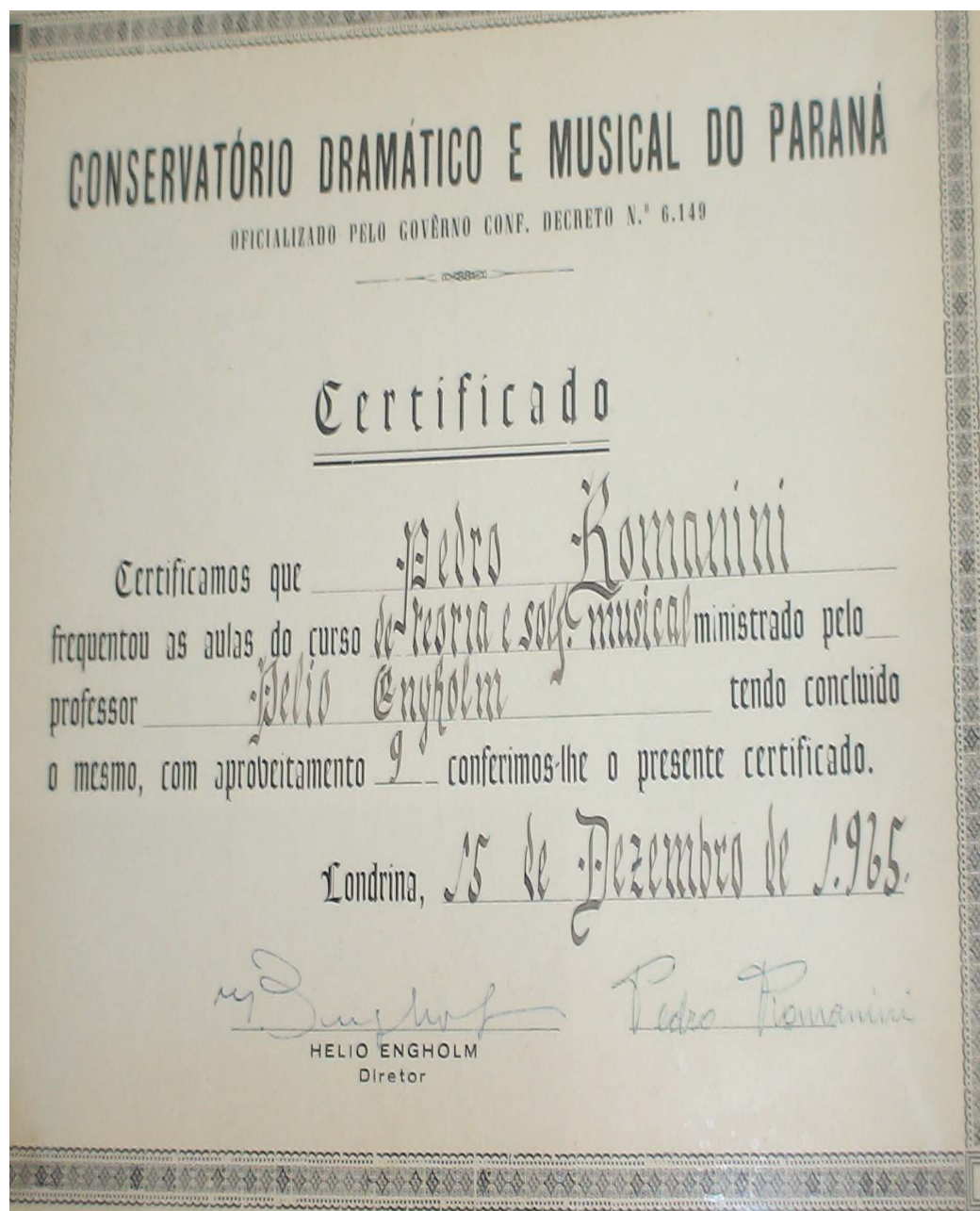
ANEXO 9

Diploma do CM Filadélfia de 1965 (Acervo de Sabóia)



ANEXO 10

Certificado de Teoria Musical fornecido pelo CDM do Paraná de 1965 (Acervo de Romanini)



ANEXO 11

Diploma do CDM do Paraná de 1965 (Acervo de Romanini).



ANEXO 12

Currículo dos Professores do CM Mãe de Deus dos anos 60

(Acervo do Colégio Mãe de Deus)

Eram professores do Conservatório Musical Mãe de Deus na época (COLÉGIO MÃE DE DEUS, livro da secretaria):

1. Irmã Maria Wilfried: lecionou violino, prática de orquestra, canto coral, teoria musical e solfejo, contraponto e fuga, e harmonia. Foi diretora do estabelecimento até 1969, com um intervalo nos anos em que foi graduar-se em São Paulo.
2. Therezinha Henriqueta de Almeida (1938), depois Terezinha de Almeida Pena: concluiu o Ginásio no Colégio Mãe de Deus, graduando-se em piano e matérias complementares no Conservatório Musical de Londrina em 1958. Lecionou no Conservatório Musical Mãe de Deus de 1955 a 1961, quando abriu o Conservatório Musical “Carlos Gomes”. Parte de sua atuação como professora, também no Conservatório Musical Filadélfia, foi citada como protagonista diretora neste trabalho.
3. Carmelina Palma (1914 – 2005), mais conhecida como Carmem Palma: concluiu o curso primário no Grupo Escolar de Vila Mariana (SP) e diplomou-se em piano pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1933. Concluiu também cursos de Iniciação Musical (1953), Ciências Físicas e Biológicas Aplicadas à Música (1959), Folclore (1960), Órgão Elétrico, Declamação, todos em São Paulo. Exerceu atividades musicais em Londrina desde 1943, acompanhando como pianista diversos violinistas e cantores, a Orquestra Filarmônica Londrinense, tocando em várias cidades do Norte do Paraná. Foi professora e diretora do Conservatório Musical Filadélfia, de 1948 a 1958, por volta de dez anos. Lecionou desde 1956 no Conservatório Musical Mãe de Deus os cursos de piano, acordeão, acústica, biologia, acompanhamento de piano, teoria musical e solfejo, e folclore.
4. Margarida Maria Felizola Soares (1939): concluiu o curso científico no Colégio Londrinense e formou-se em piano, teoria musical, harmonia, análise harmônica, pedagogia e história de música no Conservatório de Música de Campinas. Lecionou desde 1958 no Conservatório Musical Mãe de Deus os cursos de piano, teoria musical e harmonia.
5. Irmã Maria Claudete Berticelli (1934): concluiu o curso Primário e Ginásial no Rio Grande no Sul e como Normalista no Colégio Mãe de Deus. Lecionou o curso de Pedagogia da Música no Conservatório e organizou corais com os alunos de todos os níveis do Colégio.
6. João Batista Pinto (1909 –?): deu aulas de Conjunto de Câmara desde 1960 no Conservatório, mas saindo alguns anos depois, quando retornou para São Paulo. Suas

atividades na cidade foram muito importantes, pois ele formou conjuntos musicais como professor particular, lecionando todos os tipos de instrumentos. Os detalhes foram expostos no capítulo anterior.

7. Déa Cristino (1940 –?): concluiu o curso científico no Colégio Londrinense e diplomou-se em piano pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1960. Lecionou no Conservatório Mãe de Deus de 1961 a 1963 os cursos de piano, ciências aplicadas à música e história da música.

8. Consuelo Martins de Luigi (1939): concluiu o curso clássico (médio) e era diplomada em piano e folclore pelo Instituto Musical Santa Marcelina em São Paulo. Deu aulas no Conservatório Mãe de Deus a partir de 1962 de piano, pedagogia da música e folclore.

9. Hildalea Gaidzankian (1930 –?): tinha o curso primário, ginásial e primeiro ano do curso clássico (médio). Diplomou-se em piano em 1955 e depois o curso de virtuosidade em 1958 no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, registrado no Departamento de Ensino Superior, e diploma de canto pelo Conservatório Musical Anchieta. Foi diretora no Conservatório Musical Mãe de Deus no início dos anos 60, até a Irmã Wilfried se graduar e reassumir a direção em 1963.

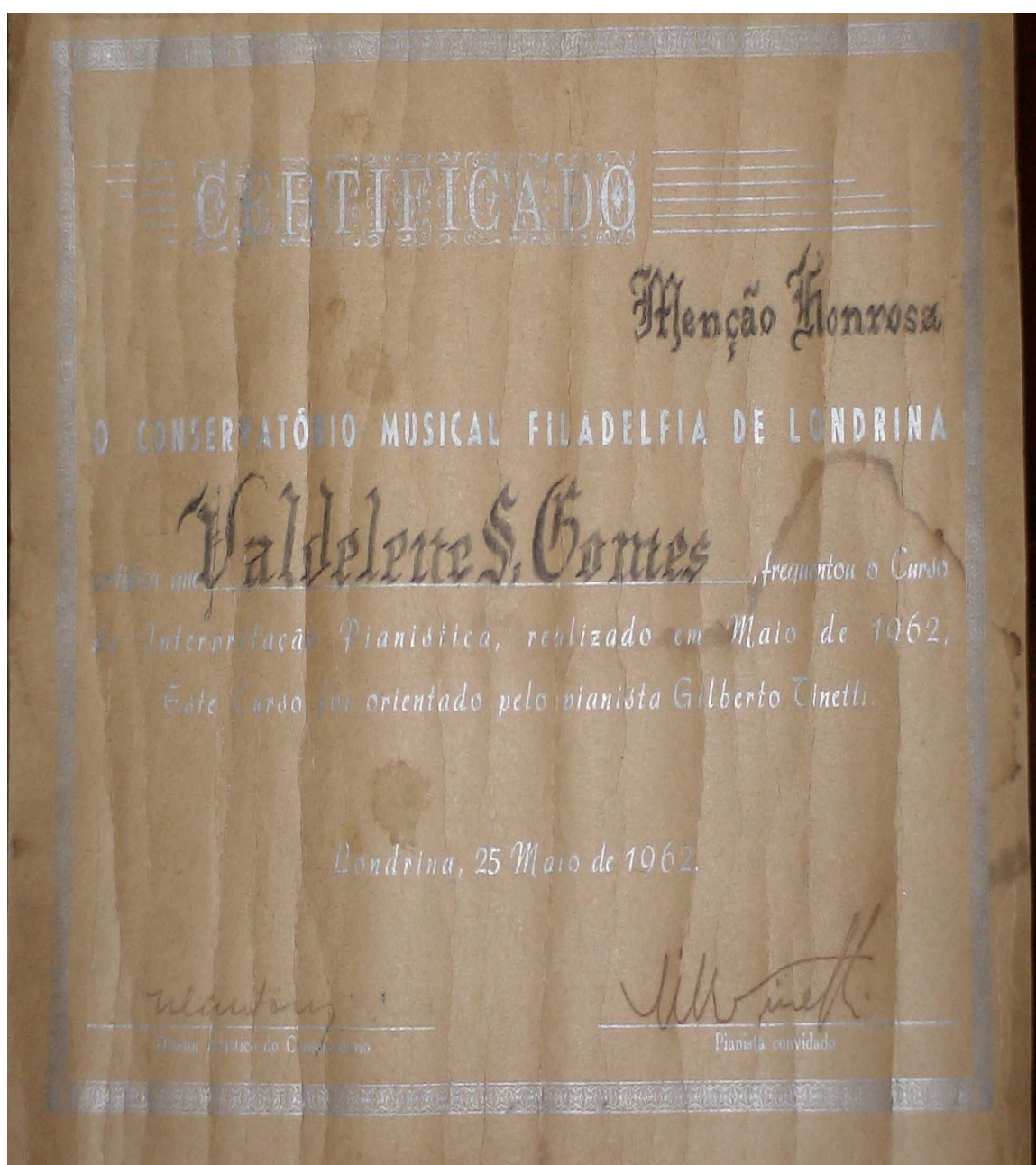
10. Lídia Marques da Costa Branco (1926): concluiu a primeira série ginásial no Ginásio Normal de São Paulo e as outras três séries ela fez em caráter particular. Diplomou-se em piano e depois virtuosidade no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Foi uma das fundadoras do Conservatório Musical de Londrina em 1952 e criou o programa televisivo “Salão de Concertos” em 1963 e 1964 na televisão recém-inaugurada da cidade de Londrina, onde apresentava músicas clássicas ao piano de compositores diversos.

11. Sebastião de Alcântara e Silva (1906 – 1977): concluiu os cursos primário e ginásial em Camanducaia, Minas Gerais. Iniciou seus estudos em ambiente de banda de música, estudando pistão, ampliando depois seus estudos para canto coral e violino com orientação em São Paulo. Estudou de forma autodidata composição, regência, violão e orquestração. Foi regente de bandas e compositor, tendo sido expoente em Londrina por sua formação de conjuntos musicais e como professor de diversos instrumentos de forma particular. Os detalhes de sua atuação na cidade foram descritos no capítulo anterior. Deu aulas de violão a partir de 1963 no Conservatório Musical Mãe de Deus.

12. Antônio Geraldo Delorenzo (1934 – 1990): concluiu o curso primário e ginásial em Minas Gerais e formou-se em piano, harmonia e morfologia no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1960. Deu aula de piano, harmonia e morfologia no Conservatório Musical Mãe de Deus a partir de 1963.

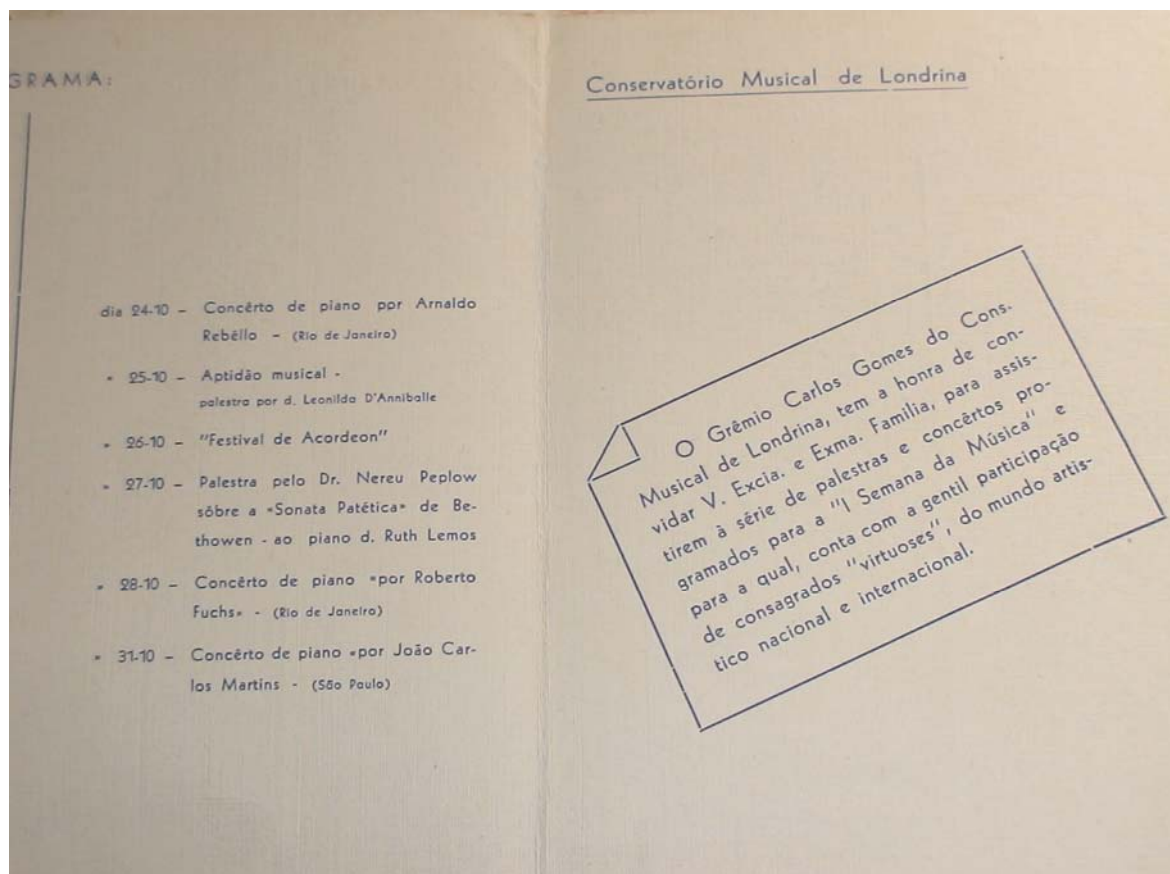
ANEXO 13

Certificado do curso com Gilberto Tinetti promovido pelo C M Filadélfia em 1962
(Acervo de Sabóia)



ANEXO 14

Programa da I Semana da Música promovida pelo CML em 1960 (Acervo do CML).



A primeira Semana da Música ocorreu entre 24 a 31 de outubro de 1960, com palestras e concertos, tendo a seguinte programação:

Dia 24 – Concerto de piano no Grêmio Literário, com Arnaldo Rebello do Rio de Janeiro.

Dia 25 – Palestra sobre “Aptidão Musical” com Leonilda D’Anniballe no Grêmio.

Dia 26 – Festival de Acordeão com 35 alunos da prof^a.Evelina Grandis.

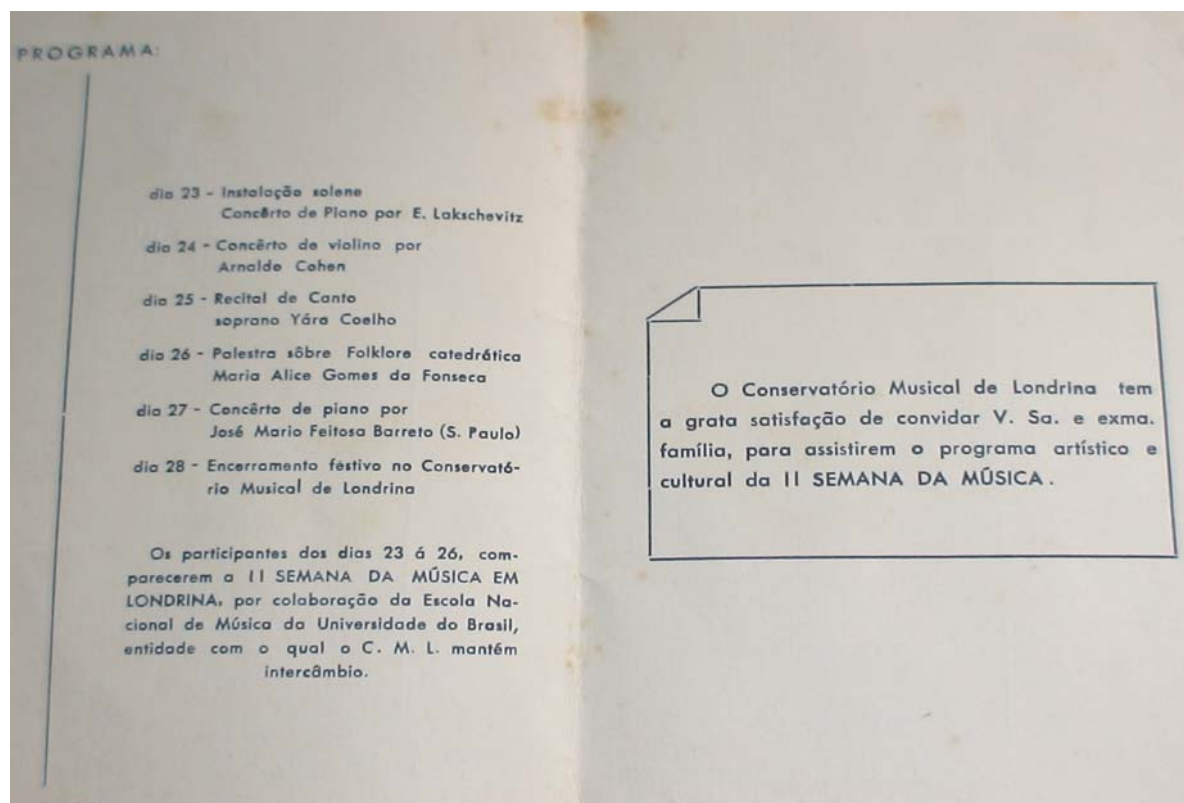
Dia 27 – Palestra sobre a “Sonata Patética” de Beethoven com o Dr. Nereu Peplow.

Dia 28 – Concerto de piano com Roberto Fuchs do Rio de Janeiro, aos 21 anos de idade (possuía inúmeras premiações e era considerado menino prodígio que lia música desde os 4 anos de idade).

Dia 31 – Concerto de piano com João Carlos Martins de São Paulo, aos 20 anos de idade.

ANEXO 15

Programa da II Semana da Música promovida pelo CML em 1961 (Acervo do CML).



A II Semana da Música ocorreu no ano seguinte, em outubro de 1961, e teve o apoio da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil.

Dia 23 – Concerto de piano com Elza Lakschevitz, conhecida nacionalmente pelas premiações em concursos e concertos pelo país.

Dia 24 – Concerto de violino com Arnaldo Cohen, aos 13 anos de idade. Violinista e pianista, já havia se apresentado solando em orquestras nacionais.

Dia 25 – Recital de canto com a soprano Yara Coelho, detentora de vários prêmios e divulgadora da música nacional.

Dia 26 – Concerto do Trio com o pianista Luis Carlos de Moura Castro, o violoncelista Antônio Guerra Vicente e o clarinetista Wilfried Karl Bak, todos alunos da Escola Nacional de Música, já com experiência solística com orquestra.

Dia 27 – Concerto de piano com José Feitosa Barreto de São Paulo, já havia solado com orquestras nacionais e sido premiado em concurso com estudo de aperfeiçoamento na Europa.

Dia 28 – Encerramento festivo no CML.

ANEXO 16

Programa da III Semana da Música promovida pelo CML em 1962 (Acervo do CML).

PROGRAMA:

dia 22 - **Instalação solene**
Concêrto de piano
Helena Freire

dia 23 - Concêrto de piano
José Eduardo Martins

★ ★ dia 24 - Concêrto de piano
Edda Fiore

dia 25 - Concêrto de oboé
Walter Bianchi

dia 26 - Concêrto de violino e piano
Reinaldo Couto - Caio Cesar Pagano

Concêrto de piano a quatro mãos
Gilberto Tinetti - Caio Cesar Pagano

dia 27 - **Baile da Lira** - coroação de
«Euterpe-deusa da música».

ORARIOS:
Concêrtos - 20,30 horas
Baile - 22,00 horas

O Conservatório Musical de Londrina tem a grata satisfação de convidar V. Sa. e exma. família, para assistirem o programa artístico e cultural da III SEMANA DA MÚSICA.

A III Semana da Música ocorreu em outubro de 1962, com atividades no Grêmio. Na abertura apresentou-se o Coral dos Estudantes de Londrina regido pela prof^a. Jordel Martins.

Teve a seguinte programação:

Dia 22 – Concerto de piano com Helena Freire, premiada em concursos nacionais.

Dia 23 – Concerto de piano com José Eduardo Martins, com 23 anos de idade, havia estudado em Paris, ganhador de inúmeros prêmios e realizara inúmeros concertos no Brasil e no exterior.

Dia 24 – Concerto de piano com Edda Fiore, detentora de vários prêmios em concursos, solista em orquestras nacionais e era assistente de Magdalena Tagliaferro.

Dia 25 – Concerto de oboé com Walter Bianchi, primeiro oboísta da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo, e a pianista Edna Fiori. Este concerto foi designado pela imprensa como um espetáculo diferente e inédito na cidade.

Dia 26 – Concerto de violino e piano com Reinaldo Couto e Caio César Pagano respectivamente e concerto a quatro mãos com Pagano e Gilberto Tinetti.

Dia 27 – Baile da Lira, incluindo um concurso de beleza, quando foi escolhida a Miss Euterpe, deusa da música, entre as alunas do CML.

ANEXO 17

Programação da IV Semana da Música em 1963 e V Semana da Música em 1965 do
CML (Acervo do CML)

IV SEMANA DA MÚSICA:

Dia 28/10/1963 – Concerto de harpa com Leda Guimarães Natal, harpista da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo, detentora de inúmeras premiações e havia realizado concertos no país e no exterior.

Dia 30/10/1963 – Não houve apresentação.

Dia 31/10/1965 – Concerto com o pianista Alexandre Orlowsky na Rádio Londrina, que havia realizado apresentações no Brasil e recebido medalhas pelas atividades artísticas no exterior.

V SEMANA DA MÚSICA:

Dia 8/11/1965 – Abertura no Grêmio Literário e Recreativo Londrinense com recital da pianista Henriqueta Penido Garcez Duarte, residente em Curitiba, tendo sido aluna de Magdalena Tagliaferro e bolsista na Espanha e Viena.

Dia 9/11/1965 – Apresentação no salão do Country Club com artistas locais: a cantora Mimi Hermes Luck, o médico e violinista Guilherme Rizzi e os pianistas Marco Antônio de Almeida e Lídia Costa Branco. Esteve vinculado ao programa local que já ocorria semanalmente chamado “Salão de Concertos” da televisão Coroados da cidade, dirigido pela professora Lídia. Este evento foi comentado pela imprensa, que “entre os clássicos interpretados, dois números eram arranjos de Lídia Costa Branco para dois pianos. Numeroso público prestigiou a apresentação que foi dedicada aos formandos da Faculdade de Odontologia” (FOLHA apud CML, Semanas da Música).

Dia 10/11/1965 – Apresentação da Camerata “Ars Nova”, um conjunto curitibano de 21 vozes sob a regência de Luiz Fernando Coelho, tendo a presença do conhecido tenor Ivo Lessa. Francisco Mignone, compositor brasileiro havia dedicado sua terceira missa para coro a esta Camerata.

Dia 11/11/1965 – Apresentação do Conjunto Vocal londrinense “Escala de Seda”, formado por Ana Veras, Cida Mar, Walkíria Cortês, José Correia e Vicente de Paula, tendo arranjos do maestro Andréa Nuzzi. Houve também uma palestra do médico neurologista Heber Soares Vargas, abordando o tema “A Música na Evolução da Espécie”, na Rádio Difusora.

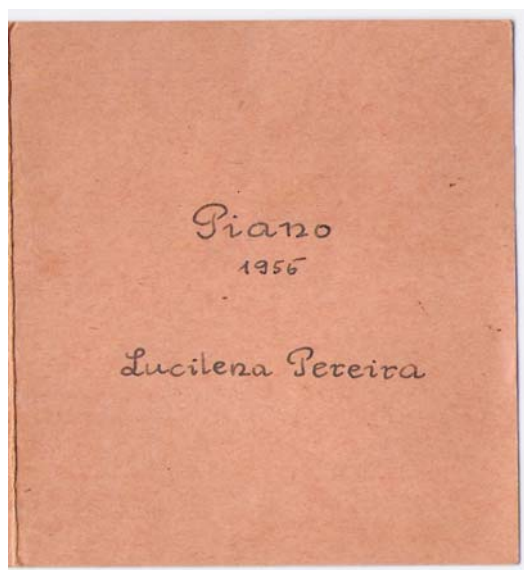
Dia 12 – Concerto de piano com Cláudio Fernando da Silveira Stresser, de Curitiba, na Rádio Londrina, com prêmios nacionais e bolsa de estudos para a Europa.

ANEXO 18

Boletins do CM Mãe de Deus de 1954 e 1955 (Acervo de Corrêa)



1º semestre:		2º semestre:	
Março: 8		Agosto: 8,5	
Abril: 9		Setembro: 8,9	
Maior: 8,5		Outubro: 8,5	
1º pr. parte		2º pr. parte	
Teoria: 9		Teoria: 8,8	
Tocar: 8,5		Tocar: 8,8	
Aprovada ao ano preliminar			
Imã M. Wilfried S.O.C.			



Exame final

Prática: 9
6,6

Teoria: 6

1º ano fundamental

Imã M. Wilfried S.O.C.

ANEXO 19

Instalação da Faculdade de Música Mãe de Deus em 1965
(Acervo do Colégio Mãe de Deus) em CD ROM