

Mulheres professoras de música e sua produção didática: um olhar historiográfico

Susana Cecilia Igayara-Souza
Universidade de São Paulo
susanaiga@usp.br

Resumo: Este trabalho analisa livros didáticos de mulheres professoras em três diferentes espaços educativos: a formação de professores para a escolarização formal, o ensino superior de música e a formação teórico-analítica para intérpretes em cursos privados, representados respectivamente por Ceição de Barros Barreto, Antonietta de Souza e Sofia Melo Oliveira. As autoras selecionadas fazem parte de um conjunto estudado em pesquisa anterior no âmbito da História da Educação, que analisou a produção de 36 diferentes autoras entre as seis primeiras décadas do século XX. Como resultados, conclui-se que o impresso foi o meio privilegiado para os materiais didáticos e que a prática musical é privilegiada nos processos de aprendizagem musical. Pretende-se, portanto, demonstrar a importância do livro didático de música como fonte para a história da educação musical no Brasil em seus múltiplos contextos.

Palavras-chave: Mulheres professoras; Livro didático; História da Educação Musical no Brasil.

Women teachers of music and its didactic production: a historiographic look

Abstract: This work analyzes textbooks by women teachers in three different educational spaces: the teacher training for formal education, music in higher education and theoretical-analytical training for performers in private courses, represented respectively by Ceição de Barros Barreto, Antonietta de Souza and Sofia Melo Oliveira. The selected authors are part of a group studied in previous research in the scope of the History of Education, devoted to analyze the production of 36 authors between the six first decades of the 20th century. As results, it concludes that the printed material is a privileged medium for didactic material, and also that musical practice is the privileged way of musical learning. It is intended to demonstrate the importance of music textbooks as sources for the History of Music Education in Brazil, in their multiple contexts.

Keywords: Women teachers; Textbooks; History of Music education in Brazil.

Mujeres profesoras de música y su producción didáctica: una mirada historiográfica

Resumen: Este trabajo analiza libros didáticos de mujeres profesoras en tres diferentes espacios educativos: la formación de profesores para la escolarización formal, la enseñanza de música en la universidad y la formación teórico-analítica para intérpretes en cursos privados, representados respectivamente por Ceição de Barros Barreto, Antonietta de Souza y Sofia Melo Oliveira. Las autoras seleccionadas son parte de un conjunto estudiado en investigación anterior en el ámbito de la Historia de la Educación,

que analizó la producción de 36 diferentes autoras entre las seis primeras décadas del siglo XX. Como resultados, se concluyó que el impreso ha sido el medio privilegiado para los materiales didácticos y que la práctica musical es privilegiada en los procesos de aprendizaje musical. Se intenta, por tanto, demostrar la importancia de los libros didácticos como fuentes para la Historia de la Educación Musical en el Brasil, en sus múltiples contextos.

Palabras clave: Mujeres Profesoras; Libro Didáctico; Historia de la Educación Musical en Brasil.

Nas últimas décadas, os estudos em história da educação musical ganharam um grande impulso, com ampliação de fontes historiográficas, perspectivas analíticas (algumas a partir da busca da inter e transdisciplinariedade) e novos objetos de estudo.

Nesse emaranhado de novos sujeitos, práticas e espaços a serem explorados, este estudo elege como foco um grupo específico de sujeitos: as professoras de música, em um recorte temporal que vai do início do século XX até meados da década de 50.

Foi durante esse período que se assistiu a uma expansão da presença feminina nos mais variados espaços de educação musical, formais e não formais. Como se sabe, toda a educação brasileira sofreu um processo de “feminização”, com o aumento da presença de mulheres na função de professoras, como parte do processo histórico de escolarização massiva da população a partir da República.

Nesse período, é grande a presença do impreso como veículo de ideias educativas e como material didático (lembrando que a música ao vivo conviveu com a crescente indústria da gravação e com o rádio e que o início da televisão no Brasil, que viria a criar paulatinamente novos paradigmas de entretenimento, com enorme impacto na divulgação e na produção musical, com consequências no ensino de música, é justamente dos anos 50).

Em pesquisa anterior, identifiquei 36 mulheres autoras e 100 publicações sobre música em forma de livro, entre 1907 e 1958 (IGAYARA-SOUZA, 2011). Essa produção é multifacetada: vai de livros de divulgação ao grande público – adulto ou infantil – a obras ensaísticas pioneiras sobre a música no Brasil, passando naturalmente por uma grande produção voltada à música na escola, representada por manuais escolares, coletâneas de cantos e livros para formação de professores de música.

Apesar de uma grande diversidade de espaços voltados a alguma modalidade de ensino de música, há, no entanto, 3 espaços privilegiados em que a produção de mulheres professoras de música se destaca: na escolarização formal (incluindo manuais escolares e formação de professores), no ensino superior (em teses de concurso para

ingresso e livros para disciplinas especializadas) e no ensino técnico-musical (incluídos aqui o ensino particular e conservatorial e todos os espaços fora da instituição escolar e do ensino superior).

Ceição de Barros Barreto e a música escolar

A trajetória profissional de Ceição de Barros Barreto (1885-1984) começa no Recife. Depois de transferir-se para o Rio de Janeiro, trabalhou tanto no Instituto de Educação como na Escola Nacional de Música, passando a fazer parte do círculo de educadores ligados a Lourenço Filho. Foi membro do Conselho Diretor da Associação Brasileira de Educação e membro da Comissão Nacional do Livro Didático.

O livro *Coro, orfeão* (1938) tem sido usado como fonte e referência bibliográfica para trabalhos em canto coral, educação musical e história da educação. Por estar diretamente relacionado à atividade desenvolvida no Instituto de Educação do Distrito Federal, quando era diretor Lourenço Filho, são relatadas diversas experiências renovadoras que foram desenvolvidas nessa instituição, tanto na formação de professores, como nos níveis primário, secundário e no jardim da infância, lembrando que o Instituto de Educação tinha um curso anexo.

Coro, orfeão foi publicado pela Companhia Melhoramentos (Weisflog Irmãos Incorporada) como parte da Biblioteca de Educação, volume 28, que era organizada por Lourenço Filho. A inclusão do livro nessa prestigiada biblioteca pedagógica foi um importante instrumento para que Ceição de Barros Barreto alcançasse, definitivamente, o lugar de autoridade na formação de professores de música. Foi o único trabalho em educação musical alçado à condição de referência, nesta coleção voltada aos diversos saberes escolares.

O texto é escrito do ponto de vista de uma professora catedrática, que assume um discurso acadêmico. Numa linguagem técnica, revela uma postura científica na análise dos temas educacionais. Ao mesmo tempo, o texto é voltado ao professor, deixando claras as práticas e condutas incentivadas ou a serem evitadas, assumindo o tom didático. Por essa razão, o livro serve como fonte privilegiada na análise dos pontos em discussão na prática e na pedagogia orfeônicas nos anos 30.

De acordo com Diana Vidal,

As experiências realizadas no Instituto de Educação rapidamente alcançaram o público mais amplo, servindo à reformulação de trabalhos já publicados, como foi o caso dos Testes ABC, de Lourenço Filho, e à produção de novas publicações a

exemplo de Como se Ensina a História, de Jônathas Serrano, em 1935; A Escrita na Escola Primária, de Ormindia Marques, em 1936, e Coro Orfeão, de Ceição de Barros Barreto, em 1938, todos frutos dos ensaios educativos desenvolvidos na Escola, editados pela Biblioteca de Educação da Cia. Melhoramentos de São Paulo. Estudavam a criança e a/o adolescente brasileiras/os, pretendendo gestar as bases de uma ciência pedagógica adaptada à nossa realidade (VIDAL, 1996: 253).

Do ponto de vista da história da educação, oferece uma leitura detalhada de como o canto orfeônico estava sendo praticado e das expectativas em torno de seu desenvolvimento e de seu papel educativo, por parte de uma professora especializada em canto coral. Importam as suas ideias inovadoras, mas importam igualmente os seus antiexemplos, as suas críticas, os episódios relatados, na medida em que informam sobre o canto orfeônico em seus pontos fracos ou criticáveis, portanto, naquilo que estava ausente dos programas oficiais, dos discursos prescritivos e dos balanços positivos.

Entre as críticas que a professora e regente coral Ceição de Barros Barreto faz, com relação às práticas escolares, está o perfil instrumental que o canto orfeônico assumia no cotidiano escolar, mais voltado às exibições do que à expressão artística, desvirtuando o que ela considerava o verdadeiro objetivo do ensino de música: o desenvolvimento do sentido estético e do gosto pela música.

Para Barreto, seria necessário um grande investimento na formação do professor e o problema não estaria nos programas, e sim no preparo dos futuros docentes, assim como em uma estrutura escolar que não possibilitava que a música fosse tratada como meio de expressão. “A execução de canções impostas, automaticamente repetidas como sucede frequentemente, não poderá produzir qualquer resultado em educação” (BARRETO, 1938: 17). A autora chamava a atenção, ainda, para a distância entre os programas de ensino e as práticas realizadas, o que é particularmente importante para a análise dos materiais didáticos, dos relatórios e dos depoimentos.

Tudo nos leva a crer que inúmeras divergências existem entre o que os próprios programas de ensino têm estabelecido e o que realmente se pratica. Programas existem com orientação conveniente. Eles deverão, em qualquer caso, porém, ser ajustados à classe e às condições do ambiente, onde se pretenda processar o ensino. Será necessário compreender o meio, onde viva a criança, sua experiência musical anterior, seus gostos, suas preferências. Só então poder-se-á esboçar um plano de trabalho com objetivos definidos, suscetíveis de serem alcançados. Ora, isso exigirá condições de orientação do professor. Não bastará um programa. A ausência dessa verdadeira orientação observa-se geralmente na realização do ensino da música, como disciplina isolada de todas as outras. No entanto, por ser uma linguagem do sentimento, ela facilmente se relaciona com todos os assuntos, prestando-se ao ensino globalizado. E só por essa forma, acreditamos que a

experiência em arte e beleza possa influir na formação das crianças (BARRETO, 1938: 18).

Ceição Barreto propõe, portanto, que o estudo de música fosse integrado às outras disciplinas, a partir de uma concepção do ensino global adaptada à própria estrutura curricular. Adepta da pedagogia da escola nova e do uso de inquéritos e testes como orientadores das escolhas didáticas, a autora cita um estudo baseado em observações, relatórios e inquéritos realizados em escolas elementares e secundárias do Distrito Federal e outros Estados e resume as principais dificuldades encontradas no ensino de música, tanto do ponto de vista do professor, como dos alunos e da administração escolar.

A autora preocupa-se com a formação de professores, pois vê um papel central no líder que está à frente de um coro ou orfeão, seja ele um professor, regente ou ensaiador. Apesar de reconhecer algumas novidades nos programas, o que Ceição observa com relação às práticas é que elas repetem um modelo adquirido, em que “ainda é muito precária entre nós a concepção das finalidades educativas da música” (BARRETO, 1938:16). As principais “deficiências” devem-se à falta de preparo, que levam a um ensino da música “deficiente, em técnica e expressão”. Comenta, por exemplo, ter encontrado um programa de ensino no Ceará, em 1923, que recomendava que “os alunos devem cantar e não gritar” (BARRETO, 1938: 14).

Para Barreto, a educação musical é uma disciplina ligada à ciência da educação. Apoiar-se em bibliografia nacional e internacional, com referências a títulos publicados em francês, inglês, espanhol e italiano, além do português (Brasil e Portugal). Usa essas referências nos assuntos musicais (canto, canto coral, estética, história da música), nas ciências humanas (psicologia, sociologia, educação) e apresenta uma bibliografia especializada em educação musical, com referências internacionais e títulos específicos para as diferentes fases da infância e adolescência.

No desenvolvimento do livro, apresentará tanto uma fundamentação pedagógica dos princípios educativos que propõe para um melhor aproveitamento da música na escola, como uma discussão técnica aprofundada sobre os saberes exigidos do professor, a partir das constatações expostas sobre suas deficiências. Questiona a primazia das solenidades com “audições improvisadas”, como principal presença do canto orfeônico nas escolas, sem ligação com objetivos definidos. Defende uma melhor compreensão dos objetivos da educação musical, a correlação da música com as outras matérias do currículo, o entendimento e cooperação entre todos os que participam da

educação artística (superintendentes ou inspetores, diretores, professores, famílias dos alunos, educadores, técnicos de educação em geral, técnicos especializados).

Pelo diagnóstico fornecido por Ceição de Barros Barreto, o ensino de música sofria, por um lado, pela falta de formação pedagógica e, por outro, pela falta de domínio da teoria e das práticas musicais. Os processos de ensino são criticados em seus dois extremos: o ensino do “solfejo” e o ensino “por simples audição”, revelando uma postura crítica contra as práticas mais comuns.

Cita Jules Combarieu, lembrando que “a educação musical deve ser dirigida ao ouvido, não à vista” (COMBARIEU, apud BARRETO, 1938: 50). A notação, portanto, deveria ter, em sua concepção, o papel que lhe cabe e o ensino de canto não deveria se transformar em ensino da teoria musical. A discussão sobre a ênfase dada à prática ou à teoria, durante o período do canto orfeônico, não tem sido um tema fácil de ser desvendado, principalmente porque as principais fontes têm sido os manuais em que, por determinação do programa oficial, eram expostos apenas os pontos teóricos. Nem sempre são encontradas fontes que discutam ou relatem as práticas em sala de aula. Neste sentido, tomando o livro de Ceição como fonte, percebe-se por suas críticas que a transformação do curso de canto em curso de teoria dependia, em última análise, do professor.

Tratando-se de um texto voltado à formação de professores (portanto, no caso específico, à formação de regentes de coro e orfeão), há uma certa insistência nas qualidades exigidas destes professores, bem como uma exemplificação e descrição detalhada dos processos de avaliação e seleção de professores. Comparativamente, é dado mais espaço à discussão das qualidades pedagógicas dos professores, do que aos aspectos técnicos da regência de orfeões, por exemplo.

A autora demonstra sua erudição e sua atualização em relação às iniciativas internacionais conhecidas. Nos anexos, são reproduzidos os testes de avaliação de aptidões, preferências, conhecimentos técnicos e cultura geral em música, sempre a partir da experiência da Escola de Educação do Instituto de Educação do Rio de Janeiro, entre 1933 e 1937. Além de Dalcroze, cita os jogos musicais de Décroly e Montessori, as iniciativas realizadas nos Estados Unidos e Alemanha, usando tanto audições como a relação entre música e desenho. Em todos esses exemplos, apresenta uma visão da música como técnica especializada para trabalhar com conhecimentos globalizados. Todo o seu discurso se dirige não à defesa de uma especialização musical, e sim a uma

integração da música com a cultura literária e científica e com as demais disciplinas do currículo.

Na escola, a música não deve ser considerada como matéria especial, que valha por si mesma. É complemento do ensino literário e científico, influenciando no caráter, no sentimento, nas forças criadoras do espírito (BARRETO, 1938: 54).

Construindo um discurso pedagógico apto a ser lido por especialistas e por professores em formação na área de música, a autora buscou também dialogar com outras áreas do campo educacional, separando os capítulos mais técnico-musicais de outros mais voltados à discussão da finalidade do canto orfeônico e de seus pressupostos científicos. Ao invés de defender a autonomia ou independência da educação musical, é pela integração e pelo fator de socialização que ela via a força da música na escola.

Antonietta de Souza e o ensino de canto em nível superior

Em 1916, Antonietta de Souza (1893-1976) concluiu seu curso de Canto com distinção no Instituto Nacional de Música. No mesmo ano, foi detentora da medalha de ouro em Canto e participou, ao lado do professor de dicção Adrien Delpech, de uma modalidade muito utilizada na época: as "conferências ilustradas". Tratava-se da exposição de um tema com exemplos apresentados ao vivo (ilustrando), neste caso, a poesia francesa.

Antes de ingressar como aluna do Instituto, em 1913, Antonietta de Souza havia iniciado o estudo de música com o professor Frederico Mallio, estudado teoria e solfejo com Cavalier Darbilly, que teve formação no Conservatório de Paris, e piano, com Darbilly e Alfredo Bevilacqua. Assim, embora tenha feito carreira como cantora, foi o piano seu primeiro instrumento, um padrão comum à maioria das mulheres que estudaram música no início do século XX.

As cadeiras em que ela se especializará - a dicção e a declamação lírica - eram ainda pouco exploradas no Brasil, embora em seu currículo seja ressaltado o estudo da disciplina com o professor belga Arien Delpech, que estudou em Paris. Antes de incorporar-se à Escola Nacional de Música, Delpech foi professor no Colégio Pedro II e no Instituto de Educação, sempre voltado à língua e cultura francesas. O aperfeiçoamento de Antonietta de Souza nos aspectos da dicção lírica, no entanto, foi realizado em Paris com o mais prestigiado professor da matéria na época, Albert Carré,

diretor do Conservatório Nacional de Música e Declamação e da Ópera Cômica de Paris.

Durante os anos 20, a mezzo-soprano Antonietta de Souza apresentou-se como cantora lírica no Brasil e na Europa, desenvolvendo uma carreira internacional e fixando seu repertório. Sem detalhar demasiadamente, destacamos algumas dessas produções, com o objetivo de mostrar sua inserção no ambiente operístico, que seria o lastro de sua carreira como docente no Brasil.

A estreia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro foi em 1922, atuando na *Cavaleria Rusticana* sob regência do próprio compositor, Mascagni, o que serviu como um forte impulso para sua carreira. O ano de 1922 contou com uma rica programação musical, em função da comemoração dos 100 anos da Independência. Antonietta de Souza ocupava seu espaço tanto no repertório operístico consagrado, cantando *Aída* de Verdi, por exemplo, como no repertório brasileiro, solando obras de Villa-Lobos em Concertos Sinfônicos. Atuou tanto no Teatro Municipal como em espetáculos líricos realizados ao ar livre, que aconteciam na Exposição do Centenário da Independência. No ano seguinte, 1923, ganhou, por unanimidade, o prêmio Viagem, concedido pelo Instituto Nacional de Música.

Na ampliação de seu repertório, cantou *As Walquírias*, de Wagner (sob regência de Marinuzzi), *Fausto*, de Gounod (Paulantoni) e *Aída*, de Verdi (Piergile). A estreia de músicas brasileiras também ocorria paralelamente. Em 1924, por exemplo, foi a solista da *Elegia Heroica*, música de Henrique Oswald com texto de Coelho Neto, dedicada à memória de Alberto Nepomuceno, sob regência de Francisco Braga. Nesse mesmo ano atuou, além do Rio de Janeiro, em São Paulo e Minas Gerais, e entre 1924 e 1928 cantou em países europeus: França, Itália, Bélgica, Espanha, Inglaterra e Portugal.

O Instituto Nacional de Música e a Escola Nacional de Belas Artes, instituições cuja existência remonta ao Império, foram transformados em institutos de educação superior com a chegada da República. A Lei Orgânica do Ensino Superior e do Fundamental da República, redigida por Rivadávia da Cunha Corrêa e conhecida como Lei Rivadávia, foi promulgada pelo presidente da República Marechal Hermes da Fonseca, por decreto 8.695, de 5 de abril de 1911.

Entre os diversos pontos que instituiu, está a criação da figura do livre-docente. Para ser livre-docente, era necessário ser graduado e ter um trabalho escrito original aprovado pela congregação de uma escola superior. Luiz Antonio Cunha explica que:

O livre-docente poderia ministrar cursos, chamados particulares ou privados, nas escolas superiores pelos quais não seria remunerado, senão pelas taxas pagas pelos alunos que o procurassem, descontadas as despesas havidas e uma porcentagem da receita que caberia ao estabelecimento (CUNHA, 2007a: 164).

Ao longo do período, várias transformações seriam feitas na legislação como, por exemplo, o decreto 11.530, de 18 de março de 1915, que mantinha a livre-docência, mas instituía uma prova oral, a fim de se verificar a autoria da tese. Este mesmo decreto instituía a figura do professor catedrático, cargo vitalício escolhido por concurso, com tese escrita.

O crescimento da produção escrita sobre música, da qual Antonietta de Souza é um exemplo é, portanto, diretamente relacionado à incorporação do Instituto Nacional de Música ao ensino superior republicano e às novas regras de funcionamento, que tinham nos concursos um dos seus principais elementos, com exigência de uma “tese de concurso” para ingresso no corpo docente.

A carreira artística e a carreira docente, na biografia de Antonietta de Souza, são complementares e paralelas. Ainda em 1923, é aprovada como livre-docente de Canto no Instituto Nacional de Música. Entre 1925 e 1927, realiza estágios no Conservatório Nacional de Música e Declamação de Paris, embora estivesse fora do perfil aceito, a partir de permissão especial por intercessão do embaixador Luiz de Souza Dantas junto ao Ministro da Instrução Pública e das Belas Artes da França, uma vez que era estrangeira, maior de 25 anos e diplomada no Brasil (BITTENCOURT, 1970:412-413).

A partir de 1928, observa-se uma atuação crescente como conferencista e articulista. A partir de 1932, torna-se responsável pelos Cursos de Declamação Lírica e Dicção na agora Escola Nacional de Música (incorporada em 1931 à Universidade do Brasil). Publica, em 1934, *Razões que provam a necessidade da existência das cadeiras de Declamação Lírica e Dicção na Escola Nacional de Música*. Lecionou canto como livre-docente na Escola Nacional de Música até 1937, quando optou pela cadeira de Declamação Lírica e, em 1938, publica o livro didático *Lições de dicção*, voltado aos pontos trabalhados em aula. A partir de 1936, atua também no Conservatório Brasileiro de Música (Canto, Declamação Lírica e Dicção), instituição da qual assumiria a direção a partir de 1948 (até 1976), com a morte de Lorenzo Fernandez.

Como articulista, exerceu a crítica musical no *Diário da Noite* e *A Noite*, entre 1929 e 1933, colaborou na *Ilustração Musical* (1930) e *Revista da Associação Brasileira de Música* (1932), foi redatora-chefe da *Revista do Conservatório de Música*.

Observa-se, portanto, que o livro *Lições de Dicção* é uma modalidade de livro didático para o ensino superior de canto, mas ao mesmo tempo faz parte de uma atuação da cantora e professora que defendia o espaço do cantor lírico nacional, a organização do Teatro Lírico Nacional e a necessidade de cadeiras de declamação lírica no ensino superior (SOUZA, 1928, 1934).

Além da docência nas instituições citadas, da carreira artística nos palcos líricos e da atividade como crítica e articulista, são mencionados ainda, na carreira de Antonietta de Souza, diversos cursos de extensão universitária, entre 1932 e 1940, também concernentes à cadeira de Declamação Lírica. Sua produção escrita, portanto, situa-a claramente no campo intelectual, com uma produção textual em diferentes gêneros e com uma especialidade bem definida. Relatórios técnicos ou de viagens, conferências, artigos, críticas, livro didático, teses de concurso são alguns desses gêneros.

O conjunto da produção de Antonietta de Souza ainda não foi sistematicamente explorado e a apresentação que fazemos terá, certamente, muitas lacunas. Demonstra, no entanto, a estreita relação entre docência, escrita e prática musical no ensino superior em música das primeiras seis décadas do século XX. A análise que propomos, portanto, é que a escrita de A. de Souza responde tanto às necessidades de material nacional e atualizado para o ensino superior, como à defesa de ideias sobre a carreira e o ensino do canto lírico.

No ensino de canto, como de outras práticas artísticas, a experiência artística é tão importante como o domínio dos conteúdos e a capacidade didática. O papel da professora de canto, para Antonietta de Souza, não é apenas de “ensinar” a arte, mas “formar cantores”, preparando quadros nacionais para a atuação no Teatro Lírico e discutindo a carreira do cantor (SOUZA, 1928, 1952).

A análise do currículo artístico é fundamental para entender a profissionalização do artista e a carreira docente de músicos em nível superior, pois permite ver, como no caso de Antonietta de Souza, a gênese das disciplinas e currículos, e o papel do livro didático como parte de um aparato de valorização da especialidade e do ensino voltado à performance artística. Para Viñao:

As relações de méritos e serviços constituem uma das fontes básicas para os estudos prosopográficos e, no que se refere à educação, para as análises dos processos de profissionalização docente, academização dos saberes profissionais e generalização do princípio meritocrático, assim como para o estudo da gênese e evolução das disciplinas e currículos escolares. A relação existente entre a

formação e os títulos exigidos aos candidatos a um lugar ou posto determinado, os critérios seguidos para sua seleção e a evolução das disciplinas e de seus conteúdos - ou das tarefas atribuídas a alguns determinados profissionais - convertem esse tipo de fontes, como tenho mostrado em alguns trabalhos, nos documentos mais adequados - se se manejam um número suficientemente amplo deles - para conectar a história das profissões com a da educação e o currículo. (Viñao, 2004: 348)

Pela pesquisa realizada, concluímos que a cantora que mais uniu a prática artística à produção escrita no período foi, sem dúvida, Antonietta de Sousa. Sua experiência como cantora e seu conhecimento amplo de repertório, idiomas e espaços de apresentação (Teatros), fizeram com que, além das questões técnicas do ensino de canto, dicção e declamação, atuasse também como tutora e preparadora de discípulos para a vida profissional. Em sua trajetória, vemos a defesa de uma atividade artística em que o canto é considerado uma atividade especializada e dividida em outras disciplinas. A cantora e professora pretendia ampliar a formação dos artistas com um currículo que objetivava prover o Teatro Lírico com cantores formados no país, uma das discussões importantes no campo musical, durante a primeira metade do século XX.

Sofia de Melo Oliveira e o ensino analítico musical para intérpretes

Sofia Melo Oliveira (1897-1980) publicou, como iniciativa pessoal, uma série de folhetos didáticos sobre teoria e análise musicais, destinados a serem usados como material didático em seus cursos (OLIVEIRA, 1939, 1945, 1946a, 1946b, 1946c, 1946d, 1947, 1948a, 1948b, 1949). Foi também professora de piano, tendo sido aluna de Victoria Serva Pimenta, vinculada, portanto, à Escola de Luigi Chiaffarelli. Em 1948, a professora definiu os objetivos de seu curso e forneceu as principais referências teóricas.

Nosso Curso de Música tem, portanto, como finalidade, dar conhecimento ao estudante da teoria do fraseado, pondo-o em condições de proceder à análise integral de um trecho de música, para o interpretar de acordo com a verdade musical nele contida, uma vez que, por efeito de notação insuficiente, obscura, quando não errônea, e pela natureza maleável da linha melódica, o trecho de música sofre profunda modificação no caso de o intérprete, entregue somente ao seu sentimento, sem apoio em conhecimentos técnicos e estéticos, se afastar, sem disso se dar conta, dos moldes traçados pelo compositor. Em nossa Fraseologia Musical essa questão vem detalhadamente exposta (OLIVEIRA, 1948b: 8).

Sofia Melo Oliveira foi divulgadora, no Brasil, do pensamento teórico e analítico de Hugo Riemann e Giulio Bas. Embora tenha sido uma professora influente no

ambiente artístico do Estado de São Paulo e tenha tido entre seus alunos importantes músicos como Aylton Escobar, Claudio Stephan, Roberto Sion, Paulo Bosísio, Arnaldo José Senise, Sandra Abrahão, entre outros, não foram encontrados estudos nem informações sobre sua vida ou sua trajetória profissional. Seus trabalhos concentram-se na formação teórico-analítica, ou seja, seu objetivo é tratar aspectos da construção musical como fundamentação para a interpretação de obras musicais.

Seus cursos abordam capítulos específicos: teoria da escala, teoria do compasso, análise harmônica, por exemplo, e são desenvolvidos em lições seriadas. Expõe os conceitos teóricos, sempre fundamentados em estudos anteriores, adota uma abordagem muito técnica e especializada e propõe exercícios que deveriam ser resolvidos por meio da escrita musical. Os intérpretes dos mais variados instrumentos, assim como os compositores, estão no perfil típico de seus alunos, mas ela se refere a eles simplesmente como “estudantes de música”.

Os folhetos de Sofia Melo Oliveira podem ser caracterizados como edições da autora, motivados por um empreendimento pessoal. A *Empresa Gráfica Revista dos Tribunais*, onde Sofia Melo Oliveira imprimiu a maior parte dos seus folhetos, possuía as máquinas mais modernas do país. Hallewell considera que a *Revista dos Tribunais*, como impressora de livros, foi responsável por cerca de 60% da produção brasileira de livros nas décadas de 30 e 40. Sofia M. Oliveira, portanto, imprimiu seus folhetos no período em que a Empresa Gráfica dominava comercialmente o mercado, para aqueles que publicavam seus textos por iniciativa própria, sem vínculo com uma editora, uma prática que a empresa manteria até a década de 50. (HALLEWELL, 1985: 272)

Os trabalhos escritos, embora analisem obras do repertório erudito ocidental, têm por objetivo o desenvolvimento da capacidade analítica dos alunos, com claro perfil didático. Podem ser percebidas, no entanto, as concepções teóricas e estéticas da autora nos exemplos selecionados, em que cita e comenta outras análises retiradas de sua bibliografia de referência.

O texto oscila entre uma linguagem direta e conceitual e explicações sobre a maneira pela qual os folhetos poderiam ser usados por professores e alunos de música, prevendo, portanto, a função de reprodução do programa do curso, permitindo aos alunos e futuros professores recorrer aos impressos para um aprofundamento teórico-analítico ou para comparação com outras obras estudadas. Há, no entanto, outro tipo de texto, que põe em relevo o trabalho de construção contínua contido no estudo aprofundado dos aspectos teórico-musicais, alertando o aluno para a diferença entre os

compêndios, baseados nas regras e leis teóricas, e o seu curso, baseado na análise das obras musicais dos “Mestres”, sob orientação da professora.

A análise musical é tarefa assaz difícil, pelo que só se chega a dominá-la pouco a pouco. Por isso, ao encontrar, em seus primeiros trabalhos, questões que ainda desconheça, o estudante deve ter paciência, limitando-se àquilo que seus conhecimentos, no momento, lhe permitam discernir no texto em exame. O desenvolvimento de seus estudos lhe dará a compreensão integral dos fatos harmônicos.

Encontrará, por vezes, certas liberdades de escrita que não podem ser previstas nos compêndios, os quais apresentam as questões em caráter escolástico. Somente a prática, sob as vistas do professor, promoverá a destreza nesse gênero de trabalho, pois a fantasia dos compositores é incomensurável (OLIVEIRA, 1946b: 51-52).

Uma das preocupações de Sofia Melo Oliveira é fazer o aluno interpretar “corretamente” a notação musical, trabalhando sempre a partir de princípios teóricos do sistema tonal que são naturalizados como válidos em quaisquer circunstâncias.

Somente por meio da análise fraseológica do trecho de música é que se chega a compreender a intenção do compositor.

E sendo essa análise baseada nas leis da Harmonia e do Ritmo, leis imutáveis, porque naturais, não há como repelir um fraseado que sobre elas tenha fundamento (OLIVEIRA, 1947, p. 3).

O repertório erudito ocidental, portanto, é ponto de partida e de chegada. Dele são retirados os exemplos que justificam as leis de construção musical. Analisados a partir de tais leis, os exemplos embasam a interpretação do mesmo repertório.

Os princípios fundamentais de uma arte ou ciência, dentro de nossa esfera de ação, de nossa consciência, são eternos, imutáveis, de onde não ser possível chegar a um certo grau de aperfeiçoamento, em música, por exemplo, sem o manuseio da obra daqueles que se tornaram, em todos os tempos, os expoentes do bom estilo. (OLIVEIRA, 1949: 28).

Os cursos de Sofia Melo Oliveira demonstram o empenho em levar o estudante de música a uma inserção e uma imersão na tradição erudita ocidental, pela análise do repertório e pela formação de conceitos estruturantes da concepção e da prática da música. Tem como uma das principais características a intenção de relacionar a prática da performance ou da criação musical com um conhecimento teórico que também se dá de modo prático, pelo exercício, pelo desenvolvimento da escuta e pelo hábito da análise. Trata as composições, fixadas pela notação musical, como “textos” a serem interpretados.

Por não atuar em uma instituição de ensino, mas em cursos particulares, geralmente ministrados em grupos de alunos, os cursos de Sofia de Melo Oliveira são exemplo de uma outra prática educativa, que não prevê um diploma ou uma conclusão em tempo determinado, mas pode se estender nos assuntos pelo tempo que for acordado entre professor e aluno, até se transformar, num dado momento, em um espaço de estudo conjunto, mais um espaço prático de estudo musical do que um programa a ser cumprido.

O impresso exerceu um papel importante, tanto no aspecto operacional dos cursos, a partir de um livro-texto que organiza as aulas, como para uma divulgação mais ampla (inclusive como instrumento de propaganda e lucro pessoal), além de fixar, através da autoria, o trabalho de organização e síntese dos conhecimentos trabalhados em aula, que foram reaproveitados por seus alunos e por outros leitores.

Na construção do texto, e na proposição dos cursos, fica clara a operação analisada por Bourdieu em *As Regras da Arte*: a determinação de quem está apto para definir as categorias de apreciação estética que serão consideradas válidas (BOURDIEU, 1996). Para Sofia Melo Oliveira, são as obras e os compositores que conquistaram um lugar no campo artístico que devem continuar sendo o parâmetro de avaliação para o futuro da música, e sua função como professora é zelar pela manutenção dessas categorias de apreciação estética.

Considerações finais

Apesar das sensíveis diferenças de contexto a que estão submetidas Ceição de Barros Barreto, Antonietta de Souza e Sofia Melo Oliveira, notamos que as três musicistas professoras utilizaram a formação musical recebida em função de projetos inovadores, e que todas recorreram à publicação de livros didáticos. Circe Bittencourt, estudiosa do livro didático, adverte sobre os desafios que esses materiais apresentam ao pesquisador:

Tendo por base essa dimensão da função-autor, a pesquisa sobre os autores de obras didáticas exige uma ampliação de perspectiva alterando os limites do contexto biográfico em suas relações com o conteúdo expresso no texto. Os conflitos, tensões, acordos, discriminações, satisfações, fazem parte da história dos autores dos livros e há necessidade de inclusão de outras fontes documentais. (BITTENCOURT, 2004: 479)

Este trabalho buscou, portanto, salientar o potencial dos livros didáticos de música produzidos no período, como fontes para a análise histórica e para a compreensão das práticas educativas e das características dos espaços em que foram desenvolvidos os distintos processos de aprendizagem musical. Permitiu, também, ver estratégias comuns na atuação de mulheres professoras de música nas primeiras décadas do século XX que se assumiram como autoras, em diferentes contextos.

Nessas seis décadas iniciais do século XX, portanto, pode-se dizer que o impresso é o formato privilegiado para os materiais didáticos, e que a prática musical é a atividade privilegiada na aprendizagem musical.

Referências

- BARRETO, Ceição de Barros. *Coro, orfeão*. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1938.
- BITTENCOURT, Adalzira. *Dicionário bio-bibliográfico de mulheres ilustres, notáveis e intelectuais do Brasil*. Rio de Janeiro: Pongetti editores, 1970.
- BITTENCOURT, Circe Maria Fernandes. Autores e editores de compêndios e livros de leitura (1810-1910). *Educação e Pesquisa*. São Paulo, vol. 30, n.3, p. 475-49, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CUNHA, Luiz Antônio. *A universidade temporã: o ensino superior da colônia à era de Vargas*. 3a ed. São Paulo: Editora UNESP, 2007a.
- _____. *A universidade crítica: o ensino superior na República Populista*. 3a ed. São Paulo: Editora UNESP, 2007b.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: T. A. Queiroz/Edusp, 1985.
- IGAYARA-SOUZA, Susana Cecilia. *Entre palcos e páginas: a produção escrita por mulheres sobre música na história da educação musical no Brasil (1907-1958)*. Tese (Doutorado em Educação). São Paulo, Faculdade de Educação da USP, 2011.
- OLIVEIRA, Sofia Melo. *Lições de Solfejo e Teoria do Intervalo*. São Paulo: Imprensa Moderna Ltda, 1939.
- _____. *Dos intervalos justos*. São Paulo: Editora Lítero-musical Tupy, 1945.
- _____. *Compasso e Ritmo*. São Paulo: Empresa Gráfica Revista dos Tribunais, 1946a.
- _____. *Elementos de análise harmônica*. São Paulo: Empresa Gráfica Revista dos Tribunais, 1946b.
- _____. *Teoria do Compasso*. São Paulo: Empresa Gráfica Revista dos Tribunais, 1946c.
- _____. *Teoria elementar da escala*. São Paulo: Empresa gráfica da “Revista dos Tribunais”, 1946d.

- _____. *Fraseologia musical*. São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, 1947.
- _____. *Análises Harmônico-Fraseológicas* (Chopin. Prelúdios 1,2,3,4,5) São Paulo, 1948a.
- _____. *Curso de Música da Professora Sofia Melo Oliveira: sua fundação e finalidade*. São Paulo, Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, 1948b.
- _____. *Análise Elementar da Modulação*. São Paulo, Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, s/d.
- _____. *Noções de Forma Musical*. São Paulo: Empresa Gráfica Revista dos Tribunais, 1949.
- SOUSA, Antonietta de. *Os cantores líricos e a cultura; bases para a organização do Teatro Lírico Nacional*. Prefácio de Basílio de Magalhães. RJ: Tipografia Baptista de Souza, 1928.
- _____. *Razões que Provam a Necessidade da Existência das Cadeiras de Declamação Lírica e Dicção no Instituto Nacional de Música*. Rio de Janeiro, s/ed., 1934.
- _____. *Lições de Dicção*. Rio de Janeiro: Tipografia do Jornal do Comércio, 1938.
- _____. *O cantor de ópera; artista e personagem*. RJ: Jornal do comércio, 1952.
- VIDAL, Diana Gonçalves. *Ensaio para a construção de uma ciência pedagógica brasileira: o Instituto de Educação do Distrito Federal (1932-1937)*. Revista brasileira de estudos pedagógicos. Brasília, vol. 77, n. 185, 239-258, jan/abr. 1996.
- VIÑAO, Antonio. Relatos e relações autobiográficas de professores e mestres. In: Menezes, M.(org). *Educação, memória, história: possibilidades, leituras*. Campinas: Mercado de Letras, 2004.