

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

HIRLÂNDIA MILON NEVES

**IMPLEMENTAR UMA INSTITUIÇÃO DE FORMAÇÃO MUSICAL:
UMA HISTÓRIA DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA JOAQUIM FRANCO,
MANAUS/AM**

Porto Alegre
2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

HIRLÂNDIA MILON NEVES

**IMPLEMENTAR UMA INSTITUIÇÃO DE FORMAÇÃO MUSICAL:
UMA HISTÓRIA DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA JOAQUIM FRANCO,
MANAUS/AM**

Dissertação submetida como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música, Área de concentração Educação Musical.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Marta Del Ben.

Porto Alegre
2009

Nome: NEVES, Hirlândia Milon

Título: Implementar uma instituição de formação musical: uma história do Conservatório de Música Joaquim Franco, Manaus/AM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em: 28 de setembro de 2009

Banca Examinadora

Profa. Dra. Lília Neves Gonçalves

Instituição: UFU

Profa. Dra. Nídia Kiefer

Instituição: UFRGS

Profa. Dra. Jusamara Vieira Sousa

Instituição: UFRGS

DEDICATÓRIA

Dedico a presente pesquisa a Deus, que é o Alfa e o Ômega, que efetua em nós tanto o querer como o realizar, segundo a sua boa vontade.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por abençoar-me com toda a sorte de bênçãos, por alargar minhas fronteiras, por sua mão estar sobre minha cabeça a cada dia, e por preservar-me de todo o mal.

Ao meu querido esposo, Luiz Carlos, e às minhas preciosas filhas, Érika e Karina, pelo amor e carinho que compartilhamos, pela compreensão dos momentos de convívio que nos privamos em função de minhas ausências, pelo apoio na realização de meus sonhos e objetivos de vida. Obrigada por alegrarem-se a cada dia com minhas conquistas, que também são nossas.

Aos meus pais, que me ensinaram a ter força e perseverança frente às adversidades da vida. À minha mãe, Helena, por seu amor e palavras de incentivo na realização deste trabalho. Ao meu pai, Luiz Milon (*in memoriam*), pelos seus ensinamentos e exemplo de vida.

A toda a minha família, meus irmãos e irmãs, pela torcida e encorajamento por mais essa conquista. A Helândia, minha irmã, companheira nessa jornada, por sua ajuda em manter-me a calma nos momentos de dificuldades e por suas sugestões na organização de minhas ideias.

Ao Programa RH-POSGRAD FAPEAM/CAPES, pelo apoio financeiro, por meio da bolsa de estudos.

À minha orientadora Profa. Dra. Luciana Marta Del Ben, a quem admiro como profissional, pela amizade, pelos seus ensinamentos, conselhos, incentivos e apoio, pelas valiosas contribuições e sugestões para a realização desta pesquisa, e pela compreensão e paciência em relação ao meu processo de amadurecimento da pesquisa, e por ajudar-me a (re)construir e (re)organizar minhas reflexões e ideias em relação a este trabalho.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS pelo incentivo e sugestões na apresentação deste trabalho no Colóquio de apresentação do projeto de dissertação. Em especial, às professoras Dra. Luciana Del Ben, Dra. Jusamara Souza e Dra. Liane Hentschke, por me concederem a oportunidade de aperfeiçoamento acadêmico e de realização do mestrado, pelos ensinamentos, estímulos e conselhos. Agradeço ao corpo técnico-administrativo pelo apoio e acolhimento prestados.

Aos meus amigos de curso, Adolfo, Alexandre, Andréia, Cassiana, Cristiane, Delmary, Keli, Kiti, Leila, Márcia, Miriam, Silvia, Stefanie, Wagner e demais amigos, pelo companheirismo, amizade e apoio nos momentos de alegria e tristezas. Agradeço especialmente a Delmary e a Silvia, pela leitura, sugestões e contribuições durante o processo de desenvolvimento deste trabalho.

À minha amiga Dra. Elizabeth Filippini, pelo apoio, dedicação, generosidade, encorajamento nessa caminhada, pela leitura cuidadosa, sugestões e contribuições na organização de minhas ideias e reflexões, e por estar ao meu lado em todas as etapas do mestrado.

A Rosângela Duarte, por sua sincera amizade, por solidarizar-se com minhas dificuldades e limites e ter-me auxiliado com importantes contribuições para a realização deste trabalho, por ser um ombro amigo em todas as horas e momentos. À sua família, pelo incentivo, acolhimento, torcida e carinho dispensados.

Aos colaboradores da pesquisa, por aceitarem ser entrevistados e por compartilharem os acontecimentos vividos ou testemunhados sobre o ensino e aprendizagem de música no antigo Conservatório de Música Joaquim Franco.

À banca examinadora formada pelas professoras Dra. Jusamara Souza (UFRGS), Dra. Lilia Neves Gonçalves (UFU) e Dra. Nidia Kiefer (UFRGS), por suas sugestões em relação ao aprimoramento das discussões das ideias e temáticas desenvolvidas no presente trabalho.

À Universidade do Estado do Amazonas, na pessoa do Reitor e Vice-Reitor, e à direção da Escola Superior de Artes e Turismo dessa Universidade, pelo apoio dispensado para a realização deste mestrado, em particular, à coordenação, professores, corpo técnico, e alunos do Curso de Dança e aos alunos e professores do projeto Orfeão UEA da referida escola, pela compreensão, apoio, estímulo nessa jornada de minha vida.

Ao diretor e corpo técnico-administrativo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da Universidade Federal do Amazonas, por permitirem a consulta ao acervo documental da instituição, especialmente a funcionária Helena Torres pela atenção dispensada durante o processo de levantamentos dos documentos nesse local.

A Suely, professora da Universidade do Estado do Amazonas, pessoa que ama ajudar os amigos, obrigada pela tradução para o inglês do resumo deste trabalho.

Ao Idelfonso, amigo de todas as horas, pela formatação das fotografias utilizadas na presente pesquisa.

A todos os meus amigos, pelas orações, apoio, conselhos, palavras de ânimo, que me ajudaram a ter forças para galgar mais uma etapa em minha vida.

RESUMO

Esta pesquisa teve objetivo investigar o processo de criação e a trajetória do Conservatório de Música Joaquim Franco (CMJF), em Manaus/AM. Esta instituição foi criada pelo Governo do Estado do Amazonas, no ano de 1965, por iniciativa de um pequeno núcleo de pessoas. Foi transferida para a Universidade Federal do Amazonas (UFAM), em 1968, e transformada, em 1987, em Setor de Artes. Atualmente, configura-se como Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM. Para o desenvolvimento deste estudo, trabalhei com a metodologia de história oral, em que participaram das entrevistas nove ex-professores e cinco ex-alunos do CMJF. Utilizei também fontes escritas encontradas em acervos públicos e particulares. O CMJF foi visto no presente trabalho como uma instituição educativa, a partir dos trabalhos de Garay (1998), Nóvoa (1995) e Magalhães (1999a, 1999b). Manteve-se, ao longo de sua história, como uma instituição que abraçou, ao mesmo tempo, diferentes concepções e práticas pedagógicas, principalmente advindas das experiências e da formação musical de seus professores, mesmo estando atrelado ao modelo conservatorial, e tendo, inicialmente, adotado o programa da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. Sua permanência como instituição de ensino de música até aos dias de hoje, conforme os dados levantados na pesquisa, se deu pelas ideias e ações de seus dirigentes e professores no esforço de tentar, através de diferentes estratégias administrativas e pela aceitação de diferentes abordagens pedagógico-musicais, cumprir os objetivos pelos quais foi criado, especialmente, implementar um curso superior em música.

Palavras-chave: conservatório de música; concepções e práticas pedagógico-musicais; instituição educativa; história oral.

ABSTRACT

This research aimed to investigate the process of foundation and development of the Music Conservatory Joaquim Franco (CMJF), in Manaus, north of Brazil. This institution was established by the State Government of the Amazon, in 1965, by a small nucleus of people. It was transferred to the Federal University of Amazon (UFAM) in 1968 and transformed, in 1987, in the Sector of Arts of this University. Currently, it is configured as Arts Center Hahnemann Bacelar of UFAM. To carry out this study I worked with the methodology of oral history, interviewing nine ex-teachers and five ex-students of the CMJF. I also used written sources, which were found in public and private collections. The CMJF was seen in the present work as an educational institution, as conceived by Garay (1988), Nóvoa (1995) and Magalhães (1999a, 1999b). The CMJF remained, throughout its life course, as an institution that embraced, at the same time, different pedagogical conceptions and practices, that coming especially from the experience and musical training of its teachers, even being tied to the conservatory model, and having adopted initially the music program of the National Music School of Rio de Janeiro. The CMJF survived as an institution of music teaching because of the ideas and actions of its managers and teachers. The flexibility of managers and teachers in adopting both different musical-pedagogical models and approaches and different management strategies helped the institution to achieve its main objectives, specially the implementation of a higher education music course.

Keywords: musical conservatory; musical-pedagogical conceptions and practices; educational institution; oral history.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Maestro Nelson Eddy, secretária Maria Auxiliadora Antony e o professor Severino Ninô de Araújo na sala da direção no CMJF. Sem a indicação de data. Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM..... 49
- Figura 2 – Funcionárias da secretaria do CMJF, Claudete Martins Amorim, Dilza Jardim Reis e Maria Auxiliadora Antony. Sem a indicação de data. Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM..... 49
- Figura 3 – Maestro Nelson Eddy, Coral Universitário e Orquestra (?), em evento de natal na Igreja da Matriz, na cidade de Manaus, por volta de 1974 ou de 1975. Acervo particular de Nelson Eddy..... 50
- Figura 4 – Fachada da casa que abrigou o antigo CMJF. Fonte: Jornal *A Notícia*, setembro de 1970. Acervo particular de Aidalina Costa..... 63
- Figura 5 – Programa de concerto de alunos do CMJF, 01 de setembro de 1966. Acervo particular de Ivete Ibiapina..... 73
- Figura 6 – Prof. Emanuel Coelho Maciel, diretor Dirson Félix da Costa e um professor (?) do CMJF. Fonte: Jornal *A Notícia*, 16 de agosto de 1970. Acervo particular de Ivete Ibiapina..... 81
- Figura 7 – Professores do CMJF: Severino Nino de Araújo e Jerusa Mustafa. Parte do folder de aniversário de cinco anos do Coral Universitário. Por volta do ano de 1977. Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM..... 82
- Figura 8 – Prof. Pedro Araújo Madeira e aluna, na aula de violino no CMJF. Fonte: Jornal *A Notícia*, por volta do ano de 1974. Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM..... 82
- Figura 9 – Ficha de Avaliação de Aprendizagem do aluno. Portaria nº 72/31, 31 de agosto de 1972. Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM..... 92
- Figura 10 – Alunos do CMJF na aula de Musicalização. Fonte: Jornal *A Notícia*, por volta do ano de 1974. Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM..... 94
- Figura 11 – Professor George Geszti. Parte do folder de aniversário de cinco anos do Coral Universitário. Por volta do ano de 1977. Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM..... 96
- Figura 12 – Maestro Nelson Eddy e Nivaldo Santiago. Sem a indicação de data, local e evento. Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM..... 109

Figura 13 – Alunos do CMJF, sem a indicação de data. Fotografias do acervo particular de um ex-aluno do Conservatório, cedidas a Adalberto Holanda.....	109
Figura 14 – Alunos do CMJF, em 1983. Sem a indicação do evento e local. Fotografias do acervo particular de um ex-aluno do Conservatório, cedidas a Adalberto Holanda.....	110
Figura 15 – Programa de concerto de alunos do CMJF, 23 de outubro de 1978 (primeira parte). Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM.....	111
Figura 16 – Programa de concerto de alunos do CMJF, 23 de outubro de 1978 (segunda parte). Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM.....	111
Figura 17 – Jornal <i>A Notícia</i> , 6 de dezembro de 1971. Acervo Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM.....	112
Figura 18 – “Conjunto de Câmara” com a participação de alunos do CMJF. Fonte: Jornal <i>A Notícia</i> , do dia 7 de outubro de 1976. Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM.....	113
Figura 19 – Jornal <i>A Notícia</i> , 23 de dezembro de 1970. Maestro Dirson Costa, na fotografia em destaque. Acervo particular de Aidalina Costa.....	113
Figura 20 – Ensaio do Coral Universitário em uma das salas do CMJF. Sem a indicação da data. Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM.....	114
Figura 21 – Parte do folder de aniversário de cinco anos do Coral Universitário. Por volta do ano de 1977. Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM.....	115
Figura 22 – Maestro Nivaldo Santiago e o Coral Universitário. Sem a indicação de data, local e evento. Acervo particular de Nivaldo Santiago.....	115
Figura 23 – Maestro Nivaldo Santiago e o Coral Universitário no Teatro Amazonas, maio de 1983. Acervo particular de Nivaldo Santiago.....	116
Figura 24 – Maestro Nelson Eddy e o Coral Universitário no 3º Festival Internacional de Coros do Rio Grande do Sul, na cidade de Porto Alegre, em 1975. Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM.....	116
Figura 25 – Jornal (?), 17 de setembro de 1975. Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM.....	117
Figura 26 – Maestro Nelson Eddy e o Coral Universitário na cidade Belém do Pará, por volta de 1976 ou 1977. Acervo particular de Nelson Eddy.....	117

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Colaboradores da pesquisa.....	40
Quadro 2 – Relação das entrevistas.....	51

LISTA DE ABREVIATURAS

BH	Belo Horizonte
CAUA	Centro de Artes Hahnemann Bacelar da Universidade Federal do Amazonas
CC	Caderno de Campo
CMJF	Conservatório de Música Joaquim Franco
DM	Departamento de Música
FUA	Fundação Universidade do Amazonas
FUNARTE	Fundação Nacional de Artes
IFAM	Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas
NUDAC	Núcleo de Dança Contemporânea
OSPA	Orquestra Sinfônica de Porto Alegre
PUCPR	Pontifícia Universidade Católica do Paraná
PUC-RIO	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
SEMED	Secretaria Municipal de Educação
SESI	Serviço Social da Indústria
UA	Universidade do Amazonas
UC	Universidade de Coimbra
UEA	Universidade do Estado do Amazonas
UFAM	Universidade Federal do Amazonas
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFPel	Universidade Federal de Pelotas
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UNESP	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
UNIPAC	Universidade Presidente Antônio Carlos
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
ZFM	Zona Franca de Manaus

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	15
1.1 UMA APROXIMAÇÃO COM A LITERATURA.....	17
1.2 O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA JOAQUIM FRANCO COMO UMA INSTITUIÇÃO EDUCACIONAL.....	20
2. METODOLOGIA.....	26
2.1 A HISTÓRIA ORAL COMO PROCEDIMENTO METODOLÓGICO.....	26
2.2 FONTES DE DOCUMENTAÇÃO.....	28
2.2.1 Fontes orais: memórias narradas e registradas.....	28
2.2.2 Outras fontes: fontes escritas e iconográficas.....	32
2.3 LEVANTAMENTO DOS DADOS.....	34
2.3.1 Os colaboradores da pesquisa.....	36
2.3.1.1 Processo de seleção.....	36
2.3.1.2 Localização dos colaboradores.....	38
2.3.2 Construção do roteiro de entrevista.....	46
2.3.3 Realização das entrevistas.....	47
2.4 PROCESSO DE REGISTRO E ANÁLISE DOS DADOS.....	53
2.4.1 Registro e transcrição das entrevistas.....	53
2.4.2 Processo de categorização e análise dos dados.....	54
2.4.3 Procedimentos éticos.....	57
3. IMPLEMENTAÇÃO DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA JOAQUIM FRANCO.....	58
3.1 PROCESSO DE IMPLEMENTAÇÃO.....	58
3.2 COMPOSIÇÃO DO PRIMEIRO CORPO DOCENTE.....	64
3.3 AULA INAUGURAL.....	65
3.4 INGRESSO DE ALUNOS NO RECÉM CRIADO CONSERVATÓRIO.....	67
3.5 ENSINO E APRENDIZAGEM DE MÚSICA NOS PRIMEIROS ANOS DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA JOAQUIM FRANCO.....	69
3.6 APRESENTAÇÕES MUSICAIS.....	72
4 O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA JOAQUIM FRANCO NA UNIVERSIDADE DO AMAZONAS.....	76
4.1 PROCESSO DE TRANSFERÊNCIA.....	76
4.2 CONTRATAÇÃO DE PROFESSORES.....	79
4.3 INGRESSO DO ALUNO NO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA JOAQUIM FRANCO NA ESFERA DA UNIVERSIDADE.....	84
4.4 ESTRUTURA ORGANIZACIONAL E CURSOS.....	85
4.4.1 Estabelecimento dos primeiros cursos.....	85

4.4.2 Criação do Departamento de Música: ampliação dos objetivos do ensino de música no Conservatório de Música Joaquim Franco.....	88
4.4.3 Criação de instrumentos para acompanhamento didático-pedagógico.....	91
4.4.4 Novas abordagens de ensino de música no Conservatório de Música Joaquim Franco.....	94
4.4.5 Aulas de teoria musical e a prática de instrumentos.....	98
4.5 PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA JOAQUIM FRANCO EM SETOR DE ARTES.....	101
4.5.1 O Conservatório de Música Joaquim Franco como órgão de extensão universitária.....	101
4.5.2 Criação do Setor de Artes e do curso de Educação Artística.....	103
4.5.3 Transformação oficial do Conservatório de Música Joaquim Franco em Setor de Artes.....	107
4.6 PRODUÇÃO MUSICAL.....	108
4.6.1. Conjuntos instrumentais.....	108
4.6.2 “Conjunto de câmara”	112
4.6.3 Coral Universitário.....	113
4.7 DESTINO DOS EGRESSOS.....	119
4.8 IMPORTÂNCIA E PAPEL DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA JOAQUIM FRANCO NA CONCEPÇÃO DOS COLABORADORES DA PESQUISA.....	120
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	124
REFERÊNCIAS.....	131
FONTES.....	136
APÊNDICE A.....	140
APÊNDICE B.....	142
APÊNDICE C.....	144

1. INTRODUÇÃO

No final da década de 1990, atuei como professora visitante em cursos de extensão na área de música, no Centro de Artes Hahnemann Bacelar da Universidade Federal do Amazonas, conhecido como CAUA. Como ocorreu em outros estados, esse Centro de Artes foi, inicialmente, um Conservatório. Passados três anos de sua criação, mais precisamente em 1968, foi integrado à Universidade do Amazonas (UA), hoje Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Posteriormente, em 1992, foi transformado em Centro de Artes. Esse órgão universitário vem participando do ensino de música no Amazonas, a partir de sua implementação, há mais de 35 anos, por meio da oferta e do desenvolvimento de cursos de extensão à comunidade amazonense.

Localizada na cidade de Manaus, essa instituição passou por três fases: a primeira, como Conservatório de Música Joaquim Franco (CMJF), de 1965 a 1987; a segunda, como Setor de Artes da UFAM, de 1987 a 1992; e a terceira, sua fase atual, como Centro de Artes Hahnemann Bacelar, ainda vinculado à UFAM.

Meu interesse em desenvolver esta pesquisa surgiu a partir do acesso que tive a documentos e fotografias referentes ao CMJF, quando ainda trabalhava no CAUA. Essas fontes encontradas traziam informações sobre as atividades desenvolvidas por professores e alunos desse antigo Conservatório. Foi também por meio de conversas informais com funcionários, professores e ex-alunos do CAUA, que obtive outras informações que apontavam para uma instituição que desenvolvia intensa atividade educativa e musical na época.

Todas as vezes em que entrava nas dependências do CAUA para ministrar aulas, observava fotografias de professores e de alunos do antigo CMJF, espalhadas em seus corredores. Uma dessas fotografias, referente à participação do Coral Universitário no 3º Festival Internacional de Coros do Rio Grande do Sul, realizado em Porto Alegre, em 1975, chamava-me a atenção por dois motivos: primeiro, pelo fato desse grupo ter superado as dificuldades financeiras impostas pelas próprias condições geográficas da região norte, e ter chegado até o outro extremo do país; segundo, por levar-me a uma reflexão e a questionamentos sobre como havia sido desenvolvido o ensino e a aprendizagem de música no período em que o CAUA se configurava como um Conservatório.

O CMJF foi criado no ano de 1965, pelo Governo do Estado do Amazonas, através da Secretaria de Educação e Cultura da época. No ano de 1968, o governo

estadual resolveu transferir esse Conservatório para a UFAM, através do Decreto nº 1292, de 30 de dezembro de 1968. Essa instituição atuou somente com cursos em nível básico.

Como o meu olhar se voltava, a cada dia, para esse CMJF, no tempo em que ministrei aulas no CAUA, procurei reunir e organizar os escassos relatórios e fotografias antigas a que pude ter acesso, com a finalidade de ajudar a preservar a memória dessa instituição. Paralelamente, recebia certo incentivo de seus funcionários, para registrar de forma mais detalhada o ensino de música desenvolvido no Centro de Artes, mais pontualmente, em sua fase como CMJF. Esses funcionários chegaram a comentar, em conversa informal, que mães se submetiam a longas filas, com o intuito de conseguir vagas para que seus filhos estudassem nesse antigo Conservatório. Outro fato comentado era que o Teatro Amazonas ficava lotado durante os concertos desenvolvidos por seus professores e alunos no final de ano.

Tendo em vista esses fatos, procurei, com esta pesquisa, investigar o processo de criação e a trajetória do Conservatório de Música Joaquim Franco. Para tanto, busquei responder questões como: Quais pessoas estavam envolvidas no processo de sua criação e implementação? Que decisões pedagógico-musicais e administrativas foram tomadas para/na trajetória da instituição? Quais foram as estratégias desenvolvidas para se manter na Universidade? Que transformações pedagógico-musicais e estruturais ocorreram? Como essas transformações são avaliadas?

Em consonância com os conceitos apresentados por autores como Garay (1998), Nóvoa (1995) e Magalhães (1999a, 1999b), o CMJF foi visto como uma instituição educativa. De acordo com esses autores, uma instituição, especialmente as educativas, forma-se a partir dos pensamentos e das ações de seus atores, como um espaço de inter-relações de diferentes sujeitos.

Para o desenvolvimento da presente pesquisa, adotei a metodologia de história oral¹, tendo por base estudos de Vidigal (1996), Alberti (2004; 2005) e Delgado (2006). Trabalhei com fontes orais e escritas. Como colaboradores, foram entrevistados nove ex-professores e cinco ex-alunos do CMJF, com idades que variam de 41 a 83 anos.

¹ Como o termo história oral é usado ora com letras minúsculas, ora com letras maiúsculas, entre os autores dessa área de estudo, resolvi optar pelo uso de letras minúsculas conforme empregado nos trabalhos desenvolvidos por Alberti (2004, 2005), Delgado (2006) e Meihy e Holanda (2007).

São três os capítulos que compõem este trabalho. No primeiro capítulo descrevo os procedimentos teórico-metodológicos utilizados para o levantamento e análise dos dados com base na metodologia de história oral.

No segundo capítulo abordo o processo de implementação do CMJF pelo Governo do Estado do Amazonas e as concepções e práticas que orientaram o ensino e a aprendizagem de música nessa fase. No terceiro, trato da transferência do CMJF para o âmbito da Universidade do Amazonas, e de como o ensino e a aprendizagem de música foram desenvolvidos nessa nova fase. Mostro, também, o processo de transformação do CMJF em Setor de Artes, a produção musical desenvolvida por professores e alunos, a importância e o papel do CMJF para os entrevistados e, também, o destino dos egressos. Encerro o trabalho com as considerações finais, pondo em discussão os principais resultados da pesquisa, apresentados na análise, além de apontar algumas contribuições deste trabalho para a área de educação musical.

1.1 UMA APROXIMAÇÃO COM A LITERATURA

Ao refletir sobre o ensino de música em instituições, como é o caso do CMJF, procurei dar continuidade a outros estudos desenvolvidos por pesquisadores na área de educação musical (CALDAS, 1992; GONÇALVES, 1993; 2007; ARROYO, 1999; 2001; RODRIGUES, 2000; VIEIRA, 2000; ESPERIDIÃO, 2003; NOGUEIRA, 2003; KIEFER, 2005; MOREIRA, 2005; FUCCI AMATO, 2006; FREIRE *et al.*, 2006; PICHONERI, 2006; OLIVEIRA; CAJAZEIRA, 2007). Esses trabalhos, embora adotem enfoques diferenciados, em comum, apresentam o interesse em analisar e investigar o papel dos conservatórios na formação musical de seus estudantes.

Caldas (1992) e Nogueira (2003) selecionaram o Conservatório de Música de Universidade Federal de Pelotas (UFPel), fundado em 1918, para a realização de suas pesquisas. Caldas (1992, p. 23) desenvolveu um estudo histórico, retratando a origem desse Conservatório, suas atividades e sua importância para a cidade de Pelotas. Segundo o autor, esse Conservatório atraía muitos jovens, interessados pelos seus cursos de música.

Nogueira (2003) realizou um estudo diagnóstico histórico-analítico sobre a trajetória pianística desenvolvida no Conservatório de Música da UFPel, bem como sua inserção na cidade, desde sua fundação, em 1918, até se tornar unidade

agregada à Universidade Federal de Pelotas, em 1968. A autora apontou, em suas conclusões, que esse Conservatório, através de suas atividades de ensino e promoção de concertos, contribuiu para “uma melhor consideração da música como atividade profissional”, além da “formação e valorização dos músicos”, especialmente mulheres, que tiveram a oportunidade de trabalhar em espaços públicos de ensino, em âmbito particular e oficial (NOGUEIRA, 2003, p. 516).

Vieira (2000, p. 1) desenvolveu um estudo sobre o modelo conservatorial na formação e na atuação do professores de música de Belém do Pará. Tal modelo, segunda a autora, refere-se “ao paradigma que orienta o ensino da música em conservatório”, este último compreendido por ela como uma instituição voltada para a formação de músicos, instrumentistas, cantores, além de compositores e regentes (p. 1). Seu estudo foi desenvolvido em duas escolas de música de nível médio e nos cursos superiores de formação de professores de música de duas universidades, na cidade de Belém. Como uma de suas considerações finais, aponta o fato de os músicos formados no conservatório terem de atuar como professores. Para ela, o problema é que, “sem terem desenvolvido uma trajetória escolar nesse sentido, suas opções por lugares de atuação docente são restritas”. Porém, enfatiza que um dos feitos é a “conservação de um tipo de música (erudita) e de um único modo de ensino, o conservatorial”. No entanto, esclarece que “não se pode esperar que esse professor seja um repetidor de seus professores” (VIEIRA, 2000, p. 164).

A contribuição dos conservatórios em relação à formação profissional de músicos para atuar em orquestras foi constatada por Freire *et al.* (2006). Segundo esses autores, o Conservatório Mineiro de Música (atual Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG) foi inaugurado em 1925, com a finalidade de formar futuros músicos para as orquestras da cidade mineira, e logo se tornou também um novo espaço voltado à realização de concertos (FREIRE *et al.*, 2006, p. 39-40). Quanto a esse tipo de formação profissional, Pichoneri (2006), ao analisar o processo de formação dos músicos que compõem a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo, constatou que a maioria deles informou ter frequentado conservatórios e escolas de música (p. 55). A autora assinala que, no Brasil, embora o diploma de alguns conservatórios não seja reconhecido pelo Ministério da Educação, essas instituições “são fundamentais para a formação do músico e, reconhecidamente, um dos espaços mais legítimos do aprendizado musical” (p. 53).

Nesse sentido, Fucci Amato (2006, p. 94) assinala que o “rigor metodológico dos antigos conservatórios traz colaborações eficazes e relevantes na formação do instrumentista”. No entanto, a autora destaca que essa mesma concepção pedagógica “não preenche expectativas de outros tipos de músicos, com destinos variados, especialmente no caso de professores dos mais diversos níveis de ensino”.

Moreira (2005, p. 165) desenvolveu um estudo sobre a prática pedagógica em conservatórios da cidade de São Paulo, tendo como um de seus objetivos compreender a atual situação do ensino de piano para crianças em fase de iniciação em tais instituições. Enfatiza que, embora muitas pesquisas recentes continuem a afirmar que os conservatórios e o ensino de piano, de maneira geral, seguem os moldes estabelecidos no século XIX, sua investigação “serviu para mostrar que muitos conceitos e ações já foram repensados e tendem, aos poucos, a se reestruturar”, superando essa visão e prática de ensino em conservatórios.

Nessa perspectiva, o estudo de Arroyo (1999, p. 202) também aponta mudanças nas ideias e práticas pedagógico-musicais dos conservatórios. A autora salienta que, a princípio, sua visão sobre conservatórios era do tipo “rasa e linear”, além de se somar a ela a representação largamente difundida no meio acadêmico musical dos “conservatórios como contextos estagnados”. Afirma que os conservatórios de música são alvos de uma série de preconceitos, “frutos de representações que foram construídas ao longo do século XX”. São, em geral, tomados por “estáticos, ultrapassados” (ARROYO, 2001, p. 60).

Na conclusão de seu trabalho, Arroyo (1999, p. 334; grifo do autor) menciona que sua inserção no “mundo do *Conservatório* desvelou uma densidade social e cultural expressa nas diferentes expectativas de estudantes sobre o fazer musical”. A autora considera que as representações do *Conservatório* como instituição estática começam a ser problematizadas. Um exemplo é a entrada da música popular nos currículos de alguns conservatórios. Sugere que os conservatórios não devem ser vistos como contextos estagnados, e, sim, em processo de mudanças no que se refere às suas ideias e práticas pedagógico-musicais.

Ao reconstruir os itinerários percorridos pelo Projeto Prelúdio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), nos seus primeiros vinte anos de existência (1982-2002), Kiefer (2005) buscou evidenciar as suas possíveis identidades assumidas, bem como o papel que desempenha na história da educação musical de crianças e jovens da cidade de Porto Alegre/RS. O Projeto Prelúdio se caracteriza

como atividade de extensão, tendo como finalidade oferecer às crianças e jovens da comunidade em que se insere a UFRGS, “acesso democrático à educação musical” (KIEFER, 2005, p. 56).

Kiefer (2005, p. 172) constatou, como resultado de sua pesquisa, que o Projeto Prelúdio, através de inúmeras apresentações públicas, em decorrência de suas atividades de ensino musical, tem permitido à Universidade Federal do Rio Grande do Sul poder ampliar seu raio de atuação cultural, “introduzindo e propagando o conhecimento e a arte musical nos mais variados momentos acadêmicos e em diferentes eventos da comunidade, incluindo recitais em escolas e viagens a diversas cidades”.

Foi possível observar nas pesquisas acima apresentadas que os conservatórios e as escolas de música demonstram ser instituições importantes para a formação musical da sociedade, e seu conjunto de ideias e práticas pedagógico-musicais exerce um papel fundamental nesse processo.

Um trabalho importante para a história da educação musical brasileira, no qual é possível encontrar o itinerário de muitas escolas de música, localizadas em diferentes regiões do país, é o livro organizado por Alda Oliveira e Regina Cajazeira, no ano de 2007, intitulado Educação Musical no Brasil (OLIVEIRA; CAJAZEIRA, 2007). Nele é possível encontrar uma multiplicidade de temáticas e abordagens teórico-metodológicas, que tratam do ensino de música em tempos, espaços e contextos sócio-culturais diferentes. Apesar da diversidade de temas, é possível encontrar pontos que são comuns entre a história da educação musical entre um estado e outro, por exemplo, currículos de conservatórios (SOUZA, 2007, p. xi).

1.2 O CONSERVATÓRIO MÚSICA JOAQUIM FRANCO COMO UMA INSTITUIÇÃO EDUCACIONAL

Nesta pesquisa, tomo o Conservatório de Música Joaquim Franco como uma instituição educacional, em consonância com os conceitos e abordagens apresentados por Garay (1998), Nóvoa (1995) e Magalhães (1999a; 1999b). As instituições, especialmente as educativas, conforme Garay (1998, p. 111), são “formações sociais e culturais complexas em sua multiplicidade de instâncias, dimensões e registros”. Constituem-se pelos pensamentos e ações de seus próprios agentes, e não como algo preestabelecido, imposto a uma determinada

comunidade. Assim, é relevante considerar que uma instituição se forma como um campo de “inter-relações, oposições e transformações” de diferentes sujeitos.

Ao analisar instituições como espaços de inter-relações de diferentes pessoas, Garay (1998) afirma que, em sentido estrito,

sua finalidade primordial é de ‘existência’, não de produção; centram-se nas relações humanas, na trama simbólica e imaginária em que essas se inscrevem, mas não nas relações econômicas. Operam com seres humanos aos quais possibilitam, ou não, viver, trabalhar, educar-se, confortar-se, curar-se, mudar e ‘talvez criar o mundo a sua imagem’ (GARAY, 1998, p. 116).

As instituições, ainda conforme Garay (1998, p. 112), desenvolvem seus próprios modos de pensar e agir conforme a diversidade de funções que adquirem para a sociedade, para aqueles que a promovem e a sustentam e para os “indivíduos singulares que são seus atores, que com suas práticas cotidianas, as constituem, sustentam e modificam”. Articula-se, portanto, com “a sociedade e com os indivíduos”.

Para a mesma autora, as instituições são “primordiais tanto para a sociedade como para os indivíduos, e sendo estes, majoritariamente, crianças e jovens, o *processo de idealização é vital*: compromete o destino de uma e de outros” (GARAY, 1998, p. 127). Isso quer dizer que as instituições deverão estar atentas à influência que exercerão na formação de um indivíduo, em relação à construção de valores e modos de pensar e agir.

As instituições educativas ocupam um lugar principalíssimo, por seu sentido de matriz e matrizante dos modelos de pensar; ou não pensar; e por sua capacidade de instaurar a cognição e a busca da verdade e, sobretudo, de abrir suas fronteiras instalando um lugar para interrogar-se, questionar-se a si mesma (GARAY, 1998, p. 133; grifo do autor).

Para Magalhães (1999b, p. 71), as instituições educativas, por possuírem uma dimensão sócio-cultural, entre outras, necessitam serem abordadas indagando-se a “acção², os sentimentos e o sentido de participação dos actores”. Destaca que é preciso conhecer e caracterizar “as atribuições e os papéis que cabem e se esperam de cada actor, não menos necessário é inferir sobre o grau de empenhamento e o sentido que nortearam a acção”. Enfatiza, ainda, que esse é um processo investigativo, cuja atenção se volta para as ações e os destinos de vida

² Em todo o trabalho, foi mantida a escrita original dos textos citados.

dos atores que contribuíram para as realizações institucionais. É um processo que preza também a construção do sentido histórico da instituição. Da mesma forma, para Gatti Jr. (2002, p. 20), busca-se na investigação de uma instituição aquilo que “lhe confere um sentido único no cenário social do qual fez ou ainda faz parte, mesmo que ela se tenha transformado no decorrer dos tempos”.

Magalhães (1999b, p. 72) assinala ainda que é necessário conhecer os vários atores, compreender as motivações de suas ações, “suas expectativas e formas de realização e participação”. O autor destaca que, se a memória permite ter “uma visão das táticas, das expectativas e das realizações/frustrações dos agentes, o arquivo [corpo documental] permite (re)construir as estratégias e os contextos”.

Ao se buscar o sentido histórico de uma instituição educativa, deve-se dar atenção às questões de tempo e de espaço. Assim, conforme Magalhães (1999a, p. 64), são observados, entre outros aspectos, “quadros de mudança e quadros de permanência [...], relações entre quadro teórico/conceptuais e quadros práticos, seja no que se refere às dimensões pedagógica e didáctica, seja no que se refere aos objetivos e aos condicionalismos sociais, humanos e tecnológicos”. Ainda, para esse autor, em termos de organização e construção, em sua totalidade, “uma instituição educativa não é estática”.

Trabalhar com a história de uma instituição educativa, como afirma Werle (2004, p. 19), exige revisitar o projeto inicial, a posição daquele que contribuiu com sua criação, e rever a sua organização jurídica e material. Na abordagem sobre a trajetória de uma instituição, pode-se evidenciar o “conflito entre o instituído e os processos de institucionalização, os momentos, fases ou períodos em que a instituição tendeu a tornar-se um artefato, com funcionamento independente, destacando-se das propostas fundadoras”. A autora apresenta, como desafios a se enfrentar para se trabalhar com narrativas referentes à construção histórica de uma instituição escolar, “o jogo entre o instituído e o instituinte, a totalidade em organização, os processos de estruturação e não apenas o estruturado”.

A instituição educativa constitui, no plano histórico como no plano pedagógico, conforme Magalhães (1999b, p. 68; grifo no original), “*uma totalidade em construção e organização*”, investindo-se de um sentido histórico. Explica que, como totalidade em organização, a instituição educativa

apresenta uma cultura pedagógica que compreende um ideário e práticas de diversa natureza, dados os fins, os actores, os conteúdos, inserida num contexto histórico e desenvolvendo uma relação educacional adequada aos

públicos, aos fins, aos condicionamentos e às circunstâncias (MAGALHÃES, 1999b, p. 68).

A perspectiva histórica presente nesta pesquisa permitiu a compreensão do CMJF como uma instituição educativa a partir de um olhar atento para a “relação entre Homem, Acção e Contextos, com a conseqüente revisão, entre outras dimensões historiográficas, dos conceitos de espaço e de tempo” (MAGALHÃES, 1999a, p. 65).

Para investigar uma instituição educativa, Magalhães (1999a) sugere que o pesquisador leve em consideração a gama de informações que emergem de seu interior e de seu contexto.

A evolução arquitectónica, a gestão/adaptação dos espaços e das estruturas, os ciclos de procura de instrução, os ciclos de renovação dos recursos humanos e materiais, as políticas de habilitação e recrutamento do pessoal docente, as políticas de admissão e de sucesso do pessoal discente, são factos, acontecimentos e combinatórias que de igual modo, não apenas não podem ser deixados de fora na preparação do discurso, integrador e problematizante da síntese histórica, como são fundamentais enquanto factores de informação e vias de estruturação da investigação [...]. Uma via metodológica que permite estruturar e construir um discurso que traduza com significativa aproximação toda a vitalidade de uma instituição educativa (MAGALHÃES, 1999a, p. 68-69).

Investigar uma instituição escolar, conforme Nóvoa (1995, p.15; grifo no original), implica compreender que elas, as instituições, “adquirem uma dimensão própria, enquanto espaço organizacional onde *também* se tomam importantes decisões educativas, curriculares e pedagógicas”. Nesse sentido, conforme Kraemer (2000), no que se refere às instituições pedagógico-musicais, “o pensamento e o querer pedagógico-musical encontram-se à disposição junto aos receptores. A variedade destes pensamentos terminam em decretos, diretrizes, em cancionário, livros didáticos, documentos e métodos...” (KRAEMER, 2000, p. 65).

Ainda segundo Kraemer (2000), para um exame adequado da situação atual, uma consideração histórica, especialmente sobre uma instituição de ensino de música,

coloca à disposição conhecimentos sobre a origem, continuidade e mudanças de idéias, conteúdos e situações pedagógico-musicais; através da comparação com problemas semelhantes aos do passado, são colocados à disposição alternativas para a discussão atual e com isso fundamentos para a crítica da situação atual. O esforço por uma possível investigação completa sobre o pensamento e a ação pedagógico-musicais no passado contribui para o reconhecimento do homem como ser cultural, e

oferece uma contribuição para o esclarecimento de perguntas sobre quais problemas, quais posições e situações pertencem sobretudo à apropriação e à transmissão de música. (KRAEMER, 2000, p. 54).

No que se refere à pedagogia da música, ela se ocupa, segundo Kraemer (2000, p. 51-52), com “as relações entre as pessoa(s) e a(s) música(s) sob os aspectos de apropriação e de transmissão”. Ao seu campo de trabalho, “pertence toda a prática músico-educacional que é realizada em aulas escolares e não escolares”. O autor aponta que a pedagogia da música trata sempre do objeto estético ‘música’. Estabelece-se, dessa forma, uma relação com a musicologia, “assim como com a prática da música e a vida musical”.

A partir dos conceitos e abordagens sobre instituição educativa, na visão dos autores acima citados, pude desenvolver um estudo histórico sobre o processo de criação e a trajetória do Conservatório de Música Joaquim Franco. Essa instituição pedagógico-musical foi investigada tendo em vista sua complexidade, por estabelecer uma inter-relação entre os vários atores que, com suas concepções e práticas cotidianas, constroem, mantêm ou transformam o processo educativo-musical.

Em relação ao termo “concepções”, Ponte (1992) assinala que, sendo de natureza cognitiva, as concepções

actuam como uma espécie de filtro. Por um lado, são indispensáveis pois estruturam o sentido que damos às coisas. Por outro lado, actuam como elemento bloqueador em relação a novas realidades ou a certos problemas, limitando as nossas possibilidades de actuação e compreensão. As concepções formam-se num processo simultaneamente individual (como resultado da elaboração sobre a nossa experiência) e social (como resultado do confronto das nossas elaborações com as dos outros) (PONTE, 1992, p. 185).

Para o desenvolvimento da temática desta pesquisa, além da definição de concepção apresentada por Ponte (1992), adotei também aquela apontada por Thompson (1992, p. 130), para quem esse termo é visto como algo que “envolve sistemas de crenças, significados, conceitos, proposições, regras, imagens mentais, preferências, etc.”.

A prática educativa é entendida neste estudo como um conjunto de ações desenvolvidas por aqueles que atuaram no ensino de música do CMJF. De acordo com Charlot (2000, p. 56), o conceito de prática “remete a uma ação finalizada e contextualizada, constantemente confrontada com minivariações”. Prefere falar em

“atividade, para acentuar a questão dos móveis, isto é, para ressaltar que se trata de uma atividade de um sujeito”.

Para Gimeno Sacristán (1999, p. 91), um dos aspectos que caracteriza o conceito prática educativa parte do pensamento de considerá-la como “um traço cultural compartilhado”.

A prática educativa tem sua gênese em outras práticas que interagem com o sistema escolar e, além disso, é devedora de si mesma, de seu passado. São características que podem ajudar-nos a entender as razões das transformações que são produzidas e aquelas que não chegam a acontecer (GIMENO SACRISTÁN, 1999, p. 91).

Ao considerar a ideia de prática educativa como um traço cultural compartilhado, Gimeno Sacristán (1999) amplia o conceito de prática, tendo em vista que esta se desenvolve num determinado contexto social, a partir de diferentes sujeitos. Por isso mesmo, o autor vai além de uma ação decorrente de um ato puramente individual.

2. METODOLOGIA

2.1 A HISTÓRIA ORAL COMO PROCEDIMENTO METODOLÓGICO

Para a realização desta pesquisa, adotei o método de história oral, tendo como pressupostos teóricos, principalmente, aqueles desenvolvidos nos estudos de Vidigal (1996), Alberti (2004; 2005) e Delgado (2006). História oral é um termo que encontra diferentes definições, sob variadas formas e enfoques. De acordo com a orientação e os objetivos de cada trabalho, a história oral pode ser definida como “*método de investigação científica, como fonte de pesquisa, ou ainda como técnica de produção e tratamento de depoimentos gravados*” (ALBERTI, 2005, p. 17; grifo do autor).

Vidigal (1996, p. 21; grifo do autor) assinala que a história oral pode ser aproximada ou identificada com outras nomenclaturas, por exemplo, “*Inquérito Oral*, aludindo à sua principal técnica, ou falar em *Fontes* ou em *Memórias Orais*, evocando os fornecedores de depoimentos”. No entanto, acredita que o termo história oral parece ser “a designação mais abrangente para significar um objecto e um método específicos, circunscrito ao espaço temporal do *vivido* dos indivíduos”.

A história oral pode ser utilizada por diferentes disciplinas das ciências humanas. Constitui-se, entre outros aspectos, conforme Lozano (1998, p. 16), como um “espaço de contato e influência interdisciplinares; sociais, em escalas e níveis locais e regionais”. Para Alberti (2005, p. 18), sua especificidade está em “se prestar a diversas abordagens, de se mover num terreno multidisciplinar”. A autora arrisca, assim, uma definição para história oral como

um método de pesquisa (histórica, antropológica, sociológica etc.) que privilegia a realização de entrevistas com pessoas que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos, conjunturas, visões de mundo, como forma de se aproximar do objeto de estudo [...]. Trata-se de estudar acontecimentos históricos, instituições, grupos sociais, categorias profissionais, movimentos etc., à luz de depoimentos de pessoas que deles participaram ou os testemunharam (ALBERTI, 2005, p. 18).

Para Meihy e Holanda (2007, p. 15), a história oral “é a soma articulada, planejada, de algumas atitudes pensadas como um conjunto. Não é apenas a entrevista ou outra fonte oral que marca a história oral”. Segundo Alberti (2005, p. 21), a história oral pode ser empregada em “pesquisas sobre temas recentes, que a memória dos entrevistados alcance. [...] a realização de entrevistas pressupõe o

estudo de acontecimentos e/ou conjunturas ocorridas num espaço de aproximadamente 50 anos”. É reconhecida pelos estudiosos dessa área como a história do vivido, contada por pessoas que dela participaram como atores ou como testemunhas, pois é um método de trabalho que

incide sobre o passado dos inquiridos, sobre aspectos da vida social, particularmente da esfera do quotidiano, que não são geralmente passados a escrito ou documentados noutros suportes, e cujo relato pessoal é filtrado pelo tempo e pelos percursos individuais; podemos mesmo falar de uma *história do vivido* (VIDIGAL, 1996, p. 21; grifo do autor).

Delgado (2006) esclarece, no entanto, que a história oral documenta, por meio de entrevistas gravadas, apenas as versões e testemunhos sobre a história vivida, não o próprio acontecimento vivido. Pois, em se tratando de uma metodologia, busca,

pela construção de fontes e documentos, registrar, através de narrativas induzidas e estimuladas, os testemunhos, as versões e interpretações sobre a História em suas diferentes dimensões: factuais, temporais, espaciais, conflituosas, consensuais. *Não é, portanto, um compartimento da história vivida, mas sim, o registro de depoimentos sobre essa história vivida* (DELGADO, 2006, p. 15-16; grifo do autor).

Para Alberti (2005, p. 23), a principal peculiaridade do documento de história oral, e até mesmo da história oral como um todo, decorre de “toda uma postura com relação à história e às configurações socioculturais, que privilegia a recuperação do vivido conforme concebido por quem viveu”. Porém, destaca que o processo de recordação de acontecimentos varia de pessoa para pessoa, “conforme a importância que se imprime a esse acontecimento no momento em que ocorre e no(s) momento(s) em que é recordado. Isso não quer dizer – e as ciências da psique já o disseram – que tudo o que é importante é recordado”. Nessa mesma direção, Delgado (2006, p. 34) assinala que são as pessoas que constroem “sua visão e representação das diferentes temporalidades e acontecimentos que marcaram sua própria história”.

Ao trabalhar com a oralidade, a história oral procura centrar sua análise na visão e versão que decorrem da experiência dos atores sociais (LOZANO, 1998, p. 16). Documenta-se, conforme afirma Alberti (2005, p. 19; grifos no original), “não mais o passado ‘tal como efetivamente ocorreu’, e sim as formas como foi e é apreendido e interpretado”. Desse modo, tem-se apenas uma versão do passado. Trata-se, entre outros aspectos, de estabelecer relações entre o geral e o particular

“através da análise comparativa de diferentes versões e testemunhos, e de tomar as formas como o passado é apreendido e interpretado por indivíduos e grupos como dado objetivo para compreender suas ações”.

Um dos muitos desafios da história oral vem a ser o da relação entre as múltiplas temporalidades, pois, em uma situação de entrevista,

fala o jovem do passado, pela voz do adulto, ou do ancião do tempo presente. Adulto que traz em si memórias de suas experiências e também lembranças a ele repassadas, mas filtradas por ele mesmo, ao disseminá-las. Fala-se em um tempo sobre um outro tempo. Enfim, registram-se sentimentos, testemunhos, visões, interpretações em uma narrativa entrecortadas pelas emoções do ontem, renovadas ou ressignificadas pelas emoções do hoje (DELGADO, 2006, p. 18).

A história oral, portanto, possibilita a produção de documentos sobre a representação do passado ou do conhecimento histórico. A decisão a respeito da maneira pela qual será realizada a captação de narrativas é fundamental para que se cumpra com as orientações e os objetivos propostos em um trabalho de pesquisa.

2.2 FONTES DE DOCUMENTAÇÃO

2.2.1 Fontes orais: memórias narradas e registradas

A história oral recorre à memória “como fonte principal que subsidia e alimenta as narrativas que constituirão o documento final, a fonte histórica produzida”. Trata-se de um método de pesquisa voltado para a produção de documentos e fontes, com a participação do historiador e na qual “se cruzam intersubjetividades” (DELGADO, 2006, p. 16).

É um método que trabalha diretamente com as lembranças dos entrevistados, pois “o objeto de estudo do historiador é recuperado por intermédio da memória dos informantes; a instância da memória passa, necessariamente, a nortear as reflexões históricas, acarretando desdobramentos teóricos e metodológicos importantes” (AMADO; FERREIRA, 1998, p.xv).

Um entrevistado, em uma situação de entrevista, é solicitado a rememorar experiências vividas ou testemunhadas no passado. A lembrança é, em larga medida, “uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do

presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada” (HALBWACHS, 1990, p. 71).

A história oral possibilita a reconstrução do passado, sob a perspectiva de cada entrevistado, revelada por meio de narrativas pois,

o passado espelhado no presente reproduz, através de narrativas, a dinâmica da vida pessoal em conexão com processos coletivos. A reconstituição dessa dinâmica, pelo processo de recordação, que inclui ênfases, lapsos, esquecimentos, omissões, contribui para a reconstituição do que passou segundo o olhar de cada depoente (DELGADO, 2006, p.16).

Para Halbwachs (1990), a memória pode ser tanto individual como coletiva. Dessa forma, admite, para as lembranças,

duas maneiras de se organizar e que possam ora se agrupar em torno de uma pessoa definida, que as considere de seu ponto de vista, ora distribuir-se no interior de uma sociedade grande ou pequena, de que elas são outras tantas imagens parciais. Haveria então memórias individuais e, se o quisermos, memórias coletivas (HALBWACHS, 1990, p. 53).

Ainda conforme Halbwachs (1990), o passado é reconstruído a partir da memória individual como “um ponto de vista sobre a memória coletiva, [...] este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e [...] este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (p. 51). Ressalta, também, que as lembranças “permanecem coletivas, e elas nos são lembranças pelos outros, mesmo que se trate de conhecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós” (p. 26). Para Magalhães (1999a, p. 71), memória de uma instituição “é, não raro, um somatório de memórias e de olhares individuais e grupais”.

Os entrevistados distantes de seu passado conseguem lembrar e, ao mesmo tempo, avaliar as experiências e acontecimentos do passado. Na maioria das vezes, como afirma Bosi (1983, p. 17; p. 335), “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho”. Assinala, ainda, que, para localizar uma lembrança “não basta um fio de Ariadne; é preciso desenrolar fios de meadas diversas, pois ela é um ponto de encontro de vários caminhos, é um ponto complexo de convergência dos muitos planos no passado”.

Para essa mesma autora, a memória é “um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento [...]. Lembrança puxa lembrança e seria preciso um escutador infinito” (BOSI, 1983, p. 3). No processo de reconstrução de lembranças, Delgado (2006) também reconhece a memória como um “cabedal infinito”,

onde(*sic*) múltiplas variáveis – temporais, topográficas, individuais, coletivas – dialogam entre si, muitas vezes revelando lembranças, algumas vezes, de forma explícita, outras vezes de forma velada, chegando em alguns casos a ocultá-las pela camada protetora que o próprio ser humano cria ao supor, inconscientemente, que assim, está se protegendo das dores, dos traumas e das emoções que marcam sua vida (DELGADO, 2006, p. 16).

Um aspecto a ser considerado se refere aos problemas que podem ocorrer durante o processar da memória no esforço de relembrar o passado. Segundo Alberti (2005, p. 19), não é mais fator negativo o depoente “poder ‘distorcer’ a realidade, ter ‘falhas’ de memória ou ‘errar’ em seu relato”; o importante é incluir essas ocorrências num processo de análise mais amplo, se questionando por que razão e em que medida “sua concepção difere (ou não) das de outros depoentes”.

De modo semelhante, para Bosi (1983, p. 1; grifo do autor), o importante não é a “veracidade do narrador”, seus “erros e lapsos são menos graves em suas consequências que as omissões da História oficial”. Acredita que o foco de interesse em uma narrativa deve estar “*no que foi lembrado*, no que foi escolhido para perpetuar-se na história de sua vida”.

É através das narrativas que os entrevistados expõem suas vivências individuais e/ou coletivas. No entanto, um aspecto a ser considerado é apontado por Delgado (2006, p. 30), que chama a atenção sobre o fascínio que a memória traduzida em história provoca nos entrevistados e nos pesquisadores. Nesse sentido, é necessário que se tomem cuidados especiais para que o pesquisador “não se torne refém do depoimento recolhido, em prejuízo de sua capacidade analítica”.

Conforme assinalam Janotti e Rosa (1992/1993), uma das características essenciais dos depoimentos orais é justamente a pluralidade de aspectos subjetivos que os diferenciam das fontes escritas, envolvendo uma forte carga emocional, que interfere na narrativa e na sua interpretação. Portanto, o pesquisador precisa saber manter-se equilibrado em relação aos seus sentimentos em torno das narrativas dos depoentes para que, no momento da análise dos dados, não venha a se afastar dos objetivos propostos em seu projeto de pesquisa, mantendo uma visão crítica.

Trabalhar com as memórias dos ex-professores e ex-alunos do CMJF, a partir de suas narrativas, foi um caminho importante para a compreensão da criação e da trajetória dessa instituição.

A história oral está diretamente relacionada à realização de entrevistas com aqueles que vivenciaram o processo histórico, ou que testemunharam fatos da vida privada ou coletiva. A entrevista produzida toma estatuto de “*documento*”, mas “deslocando o objeto documentado: não mais o passado ‘tal como efetivamente ocorreu’, e sim as formas como foi e é apreendido e interpretado”. Desse modo, a entrevista, gravada e transcrita, “documenta uma versão do passado” (ALBERTI, 2005, p. 19; grifo do autor).

De acordo com o tema, as questões e os objetivos de um projeto, é possível escolher, segundo Alberti (2005), duas modalidades de entrevista: entrevistas temáticas, que abordam especialmente a “participação do entrevistado no tema escolhido; ou entrevistas de história de vida, que se interessam pelo ‘próprio indivíduo na história’”. Ambas as entrevistas têm como eixo “a biografia do entrevistado, sua vivência e sua experiência” (p. 37-38). Meihy e Holanda (2007, p. 40) esclarecem que a história oral temática, dada a sua especificidade, tem características bem diferentes da história oral de vida: “Detalhes da história pessoal do narrador apenas interessam na medida em que revelam aspectos úteis à informação temática central”.

Para o desenvolvimento da presente pesquisa, adotei a entrevista temática que, segundo Alberti (2005, p. 38), é adequada para o caso de temas que “têm estatuto relativamente definido na trajetória de vida dos depoentes, como, por exemplo, um período determinado cronologicamente, uma função desempenhada ou o envolvimento e a experiência em acontecimentos ou conjunturas específicos”.

O pesquisador, ainda segundo Alberti (2005, p. 30; grifo do autor), ao considerar o tema e as questões de sua pesquisa, precisa estudar as versões narradas pelos entrevistados sobre o objeto de análise, ou seja, “tais versões devem ser, elas mesmas, objeto de análise”. Nesse sentido, considera que uma pesquisa de história oral requer questões do tipo: “O que a narrativa dos que viveram ou presenciaram o tema pode informar sobre o lugar que aquele tema ocupava (e ocupa) no contexto histórico e cultural dado?”. A responsabilidade do pesquisador diante de uma entrevista não se limita a registrar um depoimento, mas, sim, perceber e analisar a versão do entrevistado sobre o tema em questão.

2.2.2 Outras fontes: fontes escritas

São várias as fontes que podem contribuir com dados para a realização de uma pesquisa. Albarello, Digneffe, Hiermaux *et al.* (1997, p. 18) classificam as fontes documentais em não escritas e escritas. Como fontes não escritas, consideram os objetos e vestígios materiais, as iconográficas, as fontes orais, a imagem e o som registrados. Como fontes escritas, levam em conta os documentos oficiais encontrados em arquivos públicos e privados, as fontes não oficiais, a exemplo da imprensa, e as fontes estatísticas.

A imprensa, sendo um veículo de comunicação, fornece igualmente notícias e fatos e “ilustra opiniões de grupos ou de categorias sociais determinadas e, por isso, desempenha um papel essencial na vida política e social. A imprensa de opinião é expressiva tanto pelas escolhas que faz como pelas lacunas que apresenta” (ALBARELLO, DIGNEFFE, HIERNAUX *et al.*, 1997, p. 23).

A respeito da utilização de fontes orais ao lado de outros tipos de fontes existentes, Albarello, Digneffe, Hiermaux *et al.* (1997, 1997, p. 27) assinalam que “é raro uma única fonte esgotar a investigação. Todas têm o seu interesse, mas a síntese do conjunto é ainda mais rica”. Para Alberti (2005, p. 30), se o emprego da história oral “significa voltar a atenção para as versões dos entrevistados, isso não quer dizer que se possa prescindir de consultar as fontes já existentes sobre o tema escolhido”.

Para a realização desta pesquisa, além das fontes orais obtidas por meio de entrevistas de história oral temática, trabalhei também com fontes escritas. Como fontes escritas, fiz uso de documentos oficiais, como leis e decretos-lei, publicados no Diário Oficial do Estado do Amazonas, de ofícios, relatórios de atividades de ano letivo, programas de concerto, todos produzidos pelos próprios atores do Conservatório de Música Joaquim Franco e, ainda, de jornais locais da época.

O trabalho com as fontes orais e com os documentos me ajudou a tecer “uma relação entre aspectos sincrônicos e diacrônicos” (MAGALHÃES, 1999a, p.69) sobre o itinerário histórico-pedagógico-musical do CMJF.

Alberti (2005, p. 82) considera que o conhecimento sobre um tema, a partir de pesquisas de documentação já existente, torna-se “fundamental para a produção dos documentos de história oral, desde a elaboração do roteiro até o tratamento das entrevistas”. Esclarece, entre outros aspectos, que essa consulta prévia em documentos possibilita situar a “atuação de determinado entrevistado com relação

ao objeto estudado”, incentivar o entrevistado no momento da entrevista, já que este estará diante de um entrevistador que conhece a respeito do assunto em questão, capaz, inclusive, de auxiliá-lo no esforço de recordação. Conclui que a constatação dessas situações, viabilizada pelo conhecimento a respeito do tema estudado, “pode incidir mais tarde sobre a análise das entrevistas”.

Para ajudar um colaborador a rememorar acontecimentos históricos vividos ou testemunhados, o entrevistador pode incluir, durante o desenvolvimento de sua entrevista, recursos como “fotografias, artigos de periódicos ou outros documentos da época em questão, a partir dos quais pode ser fácil conversar” (ALBERTI, 205, p. 104).

No início do desenvolvimento da pesquisa, pretendia trabalhar com as fontes iconográficas, mas em virtude da dificuldade de localizá-las em arquivos públicos e particulares, devido também ao escasso material encontrado e pela qualidade das fotografias coletadas, tais fontes não tiveram uma função central na pesquisa.

As fontes iconográficas, em sua maioria, serviram mais para despertar a memória dos entrevistados em relação ao tema estudado, do que como uma fonte documental. Foram utilizadas como uma forma de aproximação com os colaboradores da pesquisa e como desencadeadoras de informações sobre os trabalhos desenvolvidos pelo CMJF, as quais foram discutidas durante a realização das entrevistas. Registrei no presente trabalho algumas dessas fontes, no entanto, na sua maioria, não são tratadas como documentos de análise. Ressalto, porém, que esse material precisa ser aprofundado em futuras pesquisas. Assim, trabalhei muito mais com os depoimentos, as leis, os decretos, os programas de concerto e os jornais da época em estudo, do que com as fontes iconográficas.

No momento da realização das entrevistas com os colaboradores desta pesquisa, procurei levar para esses encontros, além das fotografias, ainda alguns recortes de jornais, programas de concerto e outros documentos. Pude perceber que esses recursos contribuíram para aguçar a memória de cada entrevistado.

Nesta pesquisa, faço referência a todos aqueles que participaram das entrevistas como “colaboradores”. Conforme Meihy e Holanda (2007, p. 20-21; grifo do autor), “o entrevistador e o entrevistado, na situação de entrevista, devem se reconhecer como *colaboradores*. Porque a participação é espontânea, as duas partes devem manter uma possibilidade confortável para o estabelecimento da entrevista”.

Trabalhei, também, com um caderno de campo (CC), que foi construído no decorrer da fase de coleta de dados. Nele anotei situações e acontecimentos importantes ocorridos durante o processo de levantamento de documentos e de realização das entrevistas. Conforme Bogdan e Biklen (1994, p. 150), é no caderno de campo que são descritos os relatos “daquilo que o investigador ouve, vê, experiencia e pensa” no decorrer do trabalho de pesquisa.

Em relação, particularmente, às entrevistas, o caderno de campo, além de permitir uma avaliação dos encontros realizados, contribuiu para “arrumar as ideias para as novas sessões, detectando-se as áreas a serem aprofundadas, questões não resolvidas e novas perguntas” (ALBERTI, 2005, p. 126).

2.3 LEVANTAMENTOS DE DADOS

O processo de levantamento de dados aconteceu em três momentos. O primeiro, quando estive em Manaus, nos meses de julho e de agosto de 2007, em que, na oportunidade, visitei alguns arquivos públicos. O segundo, quando me encontrava em Porto Alegre, no mês de maio de 2008 e, assim, realizei a primeira entrevista com um ex-professor e ex-diretor do Conservatório de Música Joaquim Franco, que atualmente mora nessa cidade. Finalmente, o terceiro momento ocorreu entre os meses de junho a outubro, do mesmo ano, ocasião em que me encontrava em Manaus, com a finalidade de intensificar o levantamento de documentos, além de identificar e localizar as pessoas a serem entrevistadas e, assim, realizar as devidas entrevistas.

Quando estive em Manaus, no primeiro momento da fase de levantamento de dados, visitei principalmente os arquivos do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da Universidade Federal do Amazonas (CAUA), o antigo CMJF como anteriormente mencionado. No entanto, não consegui, nesse momento, levantar muitos documentos, pois um de seus prédios, localizado em frente à Praça da Saudade em Manaus, encontrava-se em reforma. Era justamente o local onde estavam guardados, em uma espécie de porão, os documentos referentes ao período histórico necessário ao meu trabalho.

Uma funcionária do CAUA informou-me que esses documentos foram encontrados somente por ocasião dessa reforma, e que muitos outros foram jogados fora, devido a um problema de infiltração de água no porão do prédio. Nessa

ocasião, não pude ter acesso a esses documentos, em função das condições do local naquele momento, com muitos entulhos e poeira. A consulta aos documentos só seria possível assim que fosse concluída a reforma do estabelecimento. Mesmo assim, consegui, depois de idas e vindas, alguns documentos que estavam guardados na sala da secretaria, um dos poucos locais onde ainda era possível a circulação de pessoas, em meio aos transtornos de um processo de reforma.

Ao retornar para Manaus, nos meses de junho a outubro de 2008, com a finalidade de intensificar a pesquisa documental e de realizar as entrevistas, tive acesso aos documentos encontrados ainda durante a fase de reforma do prédio do Centro de Artes. Encontrei esses documentos guardados em cerca de dezenove caixas de arquivo. Surpreendeu-me a quantidade de documentos existentes, pois era maior do que esperava encontrar, principalmente aqueles referentes aos anos de 1960, 1970 e 1980, tendo em vista que muitos deles haviam sido descartados, devido às más condições de conservação.

Entre os documentos guardados nessas caixas de arquivo, encontrei ofícios, relatórios anuais assinados por ex-diretores do CMJF, programas de concerto, atas, recortes de jornais e algumas fotografias da época. Com a devida autorização do diretor do CAUA daquele momento, tirei cópia dos documentos consultados e de fotografias que poderiam contribuir para a realização desta pesquisa, um trabalho que levou, em média, cerca de oito horas por dia.

Para a obtenção de documentos escritos, também visitei a biblioteca da UFAM, onde encontrei dois relatórios de atividades de extensão que faziam alguma referência às atividades do CMJF. Procurei consultar ainda, em outras bibliotecas e arquivos públicos da cidade, documentos e jornais que pudessem contribuir com este trabalho, mas não obtive sucesso. A Biblioteca Pública do Estado do Amazonas, por exemplo, com um acervo muito importante de jornais antigos, encontrava-se em reforma no momento do levantamento de dados para esta pesquisa. Desse modo, não consegui ter acesso aos seus arquivos, na época.

Durante a fase de realização das entrevistas, alguns dos colaboradores entrevistados me forneceram outros documentos como programas de concerto, fotografias e recortes de jornais. Foi com Aidalina Costa, uma ex-aluna do CMJF, que adquiri a maior quantidade das cópias de jornais, que foram coletadas por ela quando realizou um levantamento de periódicos que registraram as contribuições de seu marido, Dirson Felix da Costa. Esses jornais anunciavam as atividades musicais exercidas por esse maestro, quando em vida em Manaus, além de fazerem

referência sobre os trabalhos desenvolvidos por diretores, alunos e professores do CMJF.

2.3.1 Os colaboradores da pesquisa

2.3.1.1 Processo de seleção

A partir dos primeiros documentos levantados nos arquivos públicos e particulares, elaborei um quadro com nomes de ex-professores e ex-alunos do CMJF, como ponto de partida para identificar nomes que poderiam participar como colaboradores desta pesquisa. De acordo com Delgado (2006, p. 25), é comum haver seleção de um entrevistado a partir de “informações consideradas relevantes, que foram obtidas no decorrer da pesquisa documental”.

No quadro que elaborei com os nomes dos possíveis colaboradores, procurei, na medida do possível, registrar as funções específicas de cada um, com o respectivo ano de atuação e os documentos dos quais retirei essas informações. Dentre os nomes listados, algumas pessoas eu conhecia; outras, já havia ouvido falar de seus trabalhos na área de música, na cidade de Manaus, nas décadas de 1960, 1970 e 1980; e, ainda outras, por ter conhecimento de seus nomes, em função de um trabalho que desenvolvi sobre a educação musical em Manaus (ver NEVES, 2007).

Para decidir qual pessoa da lista de possíveis colaboradores poderia ser a primeira entrevistada, adotei como critérios de seleção as sugestões apontadas por Alberti (2005). Para essa autora, a escolha de um entrevistado pode “recair sobre figuras de atuação destacada em relação ao tema, julgadas mais representativas; [...] começar a entrevistar os mais idosos; [...recair] sobre atores e/ou testemunhas menos estratégicos”, para que estes possam indicar outros nomes de maior peso para a pesquisa; ou, ainda, iniciar o trabalho “entrevistando aqueles aos quais se tenha alguma facilidade de acesso” (ALBERTI, 2005, p. 85).

Na época em que me encontrava no processo de elaboração dessa lista de entrevistados em potencial, descobri que duas delas se encontravam residindo em Porto Alegre: Nelson Eddy Menezes e sua esposa, Jacqueline Menezes. Obtive essa informação por meio de uma colega de mestrado, que me passou os números de seus telefones.

Antes de retornar a Manaus para dar início às entrevistas e continuar com o levantamento de mais documentos, resolvi entrevistar, primeiramente, o maestro Nelson Eddy. Os critérios que me levaram a tomar essa decisão foram o fato de seu nome constar na maioria dos documentos consultados e, também, a facilidade de acesso.

A partir da primeira entrevista realizada com Nelson Eddy, que contou com a participação de sua esposa, comecei a elaborar uma outra lista de nomes de possíveis colaboradores citados por eles para o desenvolvimento das demais entrevistas. Uma das possibilidades de seleção de nomes de pessoas para serem entrevistadas, conforme Delgado (2006, p. 25), é associar o público alvo à “imagem de um tronco com múltiplos galhos. Ou seja, pessoas-chave são nucleares e servem como referências para seleção dos demais entrevistados”. Assim, com a indicação de Nelson Eddy de nomes de pessoas que atuaram no CMJF e também da sugestão de nomes por outros entrevistados, elenquei uma lista de possíveis colaboradores.

Apesar da elaboração do primeiro quadro de pessoas a serem entrevistadas, a partir de documentos consultados, resolvi dar prioridade aos nomes que iam sendo indicados pelos próprios colaboradores em suas entrevistas. Decidi trilhar por esse caminho pelas próprias características da metodologia de história oral, que trabalha com a narrativa a partir das lembranças dos entrevistados. Outra forma de identificar possíveis colaboradores aconteceu por meio de conversas informais com amigos e com companheiros de trabalho.

Um dos nomes indicados por muitos entrevistados foi o da professora Ivete Freire Ibiapina. Porém, quando retornei à Manaus, para dar início às entrevistas, na terceira etapa de levantamentos de dados, fui informada de que havia falecido ainda no mês de agosto de 2007. Essa era uma das poucas pessoas que poderia muito contribuir com informações a respeito do processo de implementação do CMJF na cidade.

Lidar com a morte de alguns possíveis colaboradores também foi um problema enfrentado por Gonçalves (2007) ao investigar como se constituía e estava constituída uma sociabilidade pedagógico-musical em espaços de ensinar/aprender música em Uberlândia. Assim como ocorreu com essa pesquisadora, precisei perceber “os limites da pesquisa” e o silêncio “daqueles aos quais cheguei tarde demais” (GONÇALVES, 2007, p. 60-61).

Como critério de seleção de ex-alunos do CMJF, levei em consideração o registro de seus nomes em muitos dos documentos coletados e, ainda, por serem citados e indicados para entrevistas, por ex-professores que participaram como colaboradores.

É importante salientar que outros “personagens” vão aparecendo ao longo do trabalho, mesmo que não estejam presentes como colaboradores da pesquisa, por exemplo, o ex-professor e diretor do CMJF Dirson Costa e a ex-professora Abigail Rodrigues. No entanto, os documentos coletados apresentam poucas informações a respeito de suas formações e atuações no CMJF, com exceção de Dirson Costa.

2.3.1.2 Localização dos colaboradores

A localização dos colaboradores que participaram das entrevistas se deu por meio de ligações telefônicas, por contatos pessoais ou, ainda, através de pesquisa na internet. Alguns deles foram localizados com maior facilidade, outros exigiram persistência.

No momento em que conseguia contato com os colaboradores, procurava me apresentar, explicar o trabalho que estava desenvolvendo, como cheguei até eles e perguntava se poderiam participar da pesquisa, entre outros esclarecimentos necessários. Ao conseguir chegar até eles, todos se mostraram dispostos e interessados em participar das entrevistas. Conforme Alberti (2005, p. 86), esse contato inicial é “muito importante porque constitui um primeiro momento de avaliação recíproca, base sobre a qual se desenvolverá a relação de entrevista”.

Foi no universo das entrevistas pessoais que pude ter informações importantes que me levaram à maioria dos entrevistados. Em relação a Marly Carvalho, apesar de seu nome ter sido mencionado por alguns dos colaboradores, nenhum deles possuía o número de seu telefone. Ela foi uma de minhas professoras no antigo Curso de Educação Artística da UFAM, que, posteriormente, cedeu lugar ao Curso de Licenciatura em Música. Para entrar em contato com essa professora, resolvi buscar o seu nome na internet. Localizei-a no site da empresa de seu marido, onde trabalha atualmente como diretora do departamento de recursos humanos. Anotei o seu e-mail e resolvi enviar-lhe uma mensagem, esclarecendo que havia sido sua aluna na UFAM. Informei-lhe a respeito da pesquisa que estava desenvolvendo referente ao CMJF, perguntando se poderia participar de uma

entrevista. Recebi o seguinte e-mail como resposta: “Foi um grande prazer receber o seu e-mail, e saiba que me lembro muito bem de você. Que saudades daquele bom tempo! Estou à sua disposição para a entrevista...” (e-mail: Marly Carvalho, 19/09/2008).

Também foi a partir das pessoas de minha rede de relacionamentos e amizades que pude chegar até outros entrevistados, como no caso de Nivaldo Santiago, que reside em Bom Despacho/MG. Tentei localizá-lo por telefone, mas não foi possível. Resolvi, então, contatá-lo por e-mail. Na mensagem enviada, procurei me apresentar, explicar o tema, os objetivos da pesquisa que estava desenvolvendo, o motivo pelo qual gostaria de entrevistá-lo e, ainda, perguntei-lhe se poderia ir ao encontro dele para realização da entrevista. Recebi como resposta a mensagem de Nivaldo Santiago e de sua esposa, Socorro Santiago: “Ficamos muito sensibilizados com sua mensagem. Para nós será uma satisfação poder prestar informações sobre um trabalho que durante muitos anos foi a menina de nossos olhos. Estamos à sua disposição aqui em Bom Despacho, a 180km de BH (Belo Horizonte)” (E-mail: Socorro Santiago, 28/07/2008).

Foi preciso ir até Bom Despacho/MG entrevistar Nivaldo Santiago pelo fato de sua atuação no CMJF corresponder a um dos critérios de seleção estabelecidos na pesquisa: recair sobre pessoas de atuação destacada na instituição pesquisada. Seu nome constava na maioria dos documentos consultados, foi citado por muitos dos entrevistados, e, ainda, aparecia em algumas fotografias da época. Jacqueline Menezes enfatizou durante sua entrevista: “Com Nivaldo, vai ter que ir para Bom Despacho” (C1³, p. 49).

Assim como Nelson Eddy, Jacqueline Menezes, Marly Carvalho, Nivaldo e Socorro Santiago, as demais pessoas contatadas também demonstraram interesse em colaborar com a pesquisa. Jerusa Mustafa, uma pianista aposentada, mostrou-se muito contente, durante a realização de sua entrevista, em compartilhar suas experiências e em recordar a respeito do trabalho de ensino e de aprendizagem de música no CMJF. Chegou a falar que eu não sairia tão cedo de sua casa, porque tinha muitas informações: “passa tanta coisa na vida... Pessoa de idade já tem muita coisa para falar” (Jerusa Mustafa, C1, p. 97). Pedro Sampaio (C1, p. 157), no final de

³ “C1” corresponde a Caderno 1, que contém as entrevistas desenvolvidas com os ex-professores do CMJF, e “C2” refere-se a Caderno 2, no qual estão registradas às narrativas dos ex-alunos dessa mesma instituição.

sua entrevista, teceu o seguinte comentário acerca de suas lembranças vividas no CMJF: “é bom falar e me lembrar dessas coisas, é como um filme passando na cabeça da gente [riso]”.

Participaram como colaboradores desta pesquisa nove ex-professores e cinco ex-alunos do CMJF, com idades entre 40 a 82 anos. Os ex-professores entrevistados foram: Adelson Oliveira dos Santos, Cleomar Feitoza, Jerusa Mustafa, Luiz Franco de Sá Huet-Bacellar, Marly Corrêa de Carvalho, Nelson Eddy Cunha Moreira de Menezes e sua esposa Jacqueline Vita de Menezes, Nivaldo de Oliveira Santiago e sua esposa Maria do Socorro de Farias Santiago. Nelson Eddy e Nivaldo Santiago, além de professores, exerceram a função de diretores do CMJF. Os colaboradores que atuaram como ex-alunos foram: Adalberto Holanda Cardoso, Aidalina do Nascimento Costa, Márcio Leonel Farias Reis Páscoa, Pedro de Queiroz Sampaio Filho e Roberto Bezerra de Oliveira.

Percebi que esses colaboradores eram suficientes para a realização do presente trabalho, por serem os nomes mais citados entre si e por contribuírem com informações sobre o CMJF que julguei serem necessárias e satisfatórias para responderem às questões de pesquisa, e não por uma questão de número de participantes.

No quadro 1 – Colaboradores da pesquisa, a seguir, consta o nome de cada colaborador, sua origem, sua forma de atuação e participação no CMJF.

COLABORADOR	Naturalidade	Idade na época da entrevista	Participação no CMJF
Adalberto Holanda Cardoso	Manaus/AM	48 anos	Aluno
Adelson Oliveira dos Santos	Manaus/AM	62 anos	Professor
Aidalina do Nascimento Costa	Tefé/AM	49 anos	Aluna
Cleomar Feitoza	Manaus/AM	74 anos	Professora
Jacqueline Vita de Menezes	Caxias do Sul/RS	51 anos	Professora
Jerusa Mustafa	Xapuri/AC	82 anos	Professora
Luiz Franco de Sá Huet-Bacellar	Manaus/AM	80 anos	Professor
Márcio Leonel Farias Reis Páscoa	Manaus/AM	40 anos	Aluno
Maria do Socorro de Farias Santiago	Itacoatiara/AM	73 anos	Professora
Marly Corrêa de Carvalho	Santos/SP	60 anos	Professora
Nelson Eddy Cunha Moreira de Menezes	Maranguape/CE	68 anos	Professor/ Diretor

Nivaldo de Oliveira Santiago	Boca do Acre/AM	79 anos	Professor/ Diretor
Pedro de Queiroz Sampaio Filho	Manaus/AM	49 anos	Aluno
Roberto Bezerra de Oliveira	Parintins/AM	53 anos	Aluno

Quadro 1 - Colaboradores da pesquisa

A seguir, apresento um breve retrato dos colaboradores da pesquisa. Alguns dos entrevistados puderam lembrar do período exato de sua participação no CMJF, outros, porém, não conseguiram recordar com precisão os anos em que atuaram na instituição como professor ou como alunos.

Ex-professores do CMJF entrevistados

Adelson Santos

Adelson Oliveira dos Santos nasceu no dia 26 de junho de 1945, em Manaus/AM. cursou a Faculdade de Letras da UFAM e a graduação em Música, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Tem especialização em música, pelo Conservatório Brasileiro de Música. Atuou no CMJF como professor de Violão, principalmente, na década de 1980. Hoje, pertence ao corpo de professores do Curso de Licenciatura em Música, da UFAM.

Cleomar Feitoza

Cleomar dos Anjos Feitoza nasceu em 09 de maio de 1934, na cidade de Manaus/AM. Estudou canto orfeônico no Instituto de Educação do Amazonas, em seu antigo curso de formação de professores. Posteriormente, atuou como professora de canto orfeônico nessa mesma instituição. No Rio de Janeiro, cursou Canto, na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e também Ciências Jurídicas e Sociais, na Faculdade de Direito da mesma Universidade. Por meio de concurso público, foi nomeada Juíza de Direito. Ministrou aulas de Canto Coral no CMJF nos anos de 1965 a 1968, e permaneceu na instituição, aproximadamente, até os primeiros anos da década de 1970, participando do Coral Universitário. Vale ressaltar que Cleomar Feitoza foi uma das responsáveis pela criação do CMJF. Atualmente, é juíza aposentada, e dedica-se, integralmente, ao Coral João Gomes Júnior, no qual participa como um de seus membros fundadores, desde 1956.

Jacqueline Menezes

Jacqueline Vita de Menezes nasceu em Caxias de Sul/RS, em 3 de julho de 1957. É casada com Nelson Eddy. cursou Bacharelado em Música, com habilitação em Piano e Especialização em Música no Instituto de Artes da UFRGS. Foi professora do Curso de Educação Artística da UFAM e ministrou os cursos de Musicalização e Piano no CMJF, nos anos de 1984 a 1986. Participou como pianista na Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (OSPA). Atualmente, é Professora de Piano, Método Suzuki, na Escola de Música Tio Zequinha, de Porto Alegre/RS, onde, também, é a pianista acompanhadora nas audições de alunos.

Jerusa Mustafa

Jerusa Mustafa nasceu em 19 de fevereiro de 1926, na cidade de Xapuri/AC. Formou-se em piano pela antiga Escola Musical Santa Terezinha do Menino Jesus, em Manaus, em 1945. Trabalhou como professora de piano no CMJF, desde sua implementação, em 1965. Aposentou-se pela Universidade Federal do Amazonas, em 1987, por seus serviços prestados no Conservatório. Atuou como pianista acompanhadora no Conjunto de Câmara “Amigos dos Orpheus”, na Orquestra Sinfônica do Amazonas, no Coral João Gomes Júnior e na Academia de Ballet Clássico José Rezende. Apresentou muitos concertos de piano. Em reconhecimento ao seu trabalho, recebeu várias homenagens na área de música. Jerusa Mustafa declarou em sua entrevista: “Eu dediquei a minha vida toda à música (C1, p. 59). O piano é a minha vida. [...] Realizei-me no piano” (C1, p. 71).

Luiz Franco de Sá Huet-Bacellar

Luiz Franco de Sá Huet-Bacellar nasceu em Manaus/AM, em 04 de setembro de 1928. Estudou História da Música, no Colégio São Bento, em São Paulo, onde cursou o antigo Colegial. Foi comerciário, portuário, professor de Língua Portuguesa, no Colégio Estadual Dom Pedro II, e exerceu ainda o jornalismo. No CMJF, atuou como professor de História da Música, nos anos de 1965 a 1968. Escreveu poesias desde os doze anos de idade. Muitos de seus poemas foram musicalizados por Arnaldo Rebelo, Nivaldo Santiago, Dirson Costa e Emmanuel Coelho Maciel. Atualmente, é escritor, poeta e membro da Academia Amazonense de Letras.

Marly Carvalho

Marly Corrêa de Carvalho nasceu na cidade de Santos/SP, em 7 de outubro de 1947. Estudou nos Conservatórios de Música de Santos e Carlos Gomes, também na cidade de Santos. Formou-se em Educação Artística pela UFAM. Ministrou aulas de musicalização e piano no CMJF e na referida Universidade, entre os anos de 1978 a 1996. Hoje, aposentada pela UFAM, trabalha como diretora de recursos humanos, na empresa de seu marido.

Nelson Eddy

Nelson Eddy Cunha Moreira de Menezes, natural de Maranguape/CE, nasceu no dia 6 de fevereiro de 1940. É casado com Jacqueline Menezes. Estudou no Conservatório de Música Alberto Nepomuceno, Fortaleza/CE. Kursou mestrado na Ball State University, Muncie, Indiana, Estados Unidos. No CMJF atuou como diretor, professor no curso de Violino e na disciplina de Teoria musical e, ainda, regente do Coral Universitário, nos anos de 1971 a 1979 e de 1981 a 1984. Atuou como regente do Coral da UFRGS e como músico na OSPA, no naipe dos primeiros-violinos, onde atuava, às vezes, como spalla. Hoje, aposentado pela referida orquestra, participa de trabalhos musicais desenvolvidos pela Escola de Música Tio Zequinha, de Porto Alegre/RS. A respeito do trabalho com música, especialmente no CMJF, Nelson Eddy comentou: “Engraçado é que esse fogo não morre dentro da gente. Estou aposentado, toco em casa, a minha esposa é pianista, a gente faz uma série de coisas, mas o fogo não morre. Esse ideal..., faria tudo de novo” (Nelson Eddy, C1, p. 19).

Nivaldo Santiago

Nivaldo de Oliveira Santiago nasceu em 14 de julho de 1929, em Boca do Acre/AM. Casou-se com Socorro Santiago. É professor de música, compositor e regente. Graduou-se em piano pela Faculdade de Música Carlos Gomes, em São Paulo. Estudou Órgão, em Bolonha, Itália. Especializou-se em Musicologia na cidade de Lisboa, Portugal. Fez cursos de Composição, Regência Coral e Orquestral com João Gomes Júnior, Emerich Csamer, Fritz Løede e Michel Corboz. Atuou como diretor e professor nas disciplinas de História da Música e Percepção Musical no CMJF, nos anos de 1972 a 1974 e de 1977 a 1991. Foi também professor nas Universidades Federais do Pará e do Amazonas. É aposentado da UFAM. Atualmente, dirige o “Coral Voz e Vida”, em Bom Despacho/MG, e ainda coordena e

desenvolve atividades de musicalização, iniciação ao instrumento e coro infantil, no projeto “Crescendo com Música”, na mesma cidade.

Socorro Santiago

Maria do Socorro de Farias Santiago, nasceu em Itacoatiara/AM, em 21 de setembro de 1934. Formou-se em Teatro e graduou-se em Letras, com Mestrado em Teoria da Literatura, na Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR) e Doutorado em Artes, na Universidade de São Paulo. Trabalhou como professora na Universidade Federal do Amazonas. Atuou no CMJF nos anos de 1970 e nos de 1980, ao lado de seu marido, Nivaldo Santiago, principalmente, no trabalho com o Coral Universitário. Hoje, é docente do Curso de Pedagogia, na Faculdade de Educação, da Universidade Presidente Antônio Carlos (UNIPAC), Campus de Bom Despacho/MG. Participa do “Coral Voz e Vida”. Trabalha ainda com a educação musical de crianças, no Projeto “Crescendo com Música”.

Ex-alunos do CMJF entrevistados

Adalberto Holanda

Adalberto Holanda Cardoso nasceu em 24 de maio de 1960, na cidade de Manaus/AM. Iniciou seus estudos musicais no CMJF, onde estudou violino e piano, no final dos anos de 1970 e até meados de 1980. É aluno do Curso de Educação Artística, da UFAM. Atualmente, faz parte do grupo musical “Raízes Caboclas”. Uma das razões que o levou a estudar música, no Conservatório, foi a oportunidade de aprender a ler partitura (Adalberto Holanda, C1, p. 89-90).

Aidalina Costa

Aidalina do Nascimento Costa nasceu em 5 de janeiro de 1959, na cidade de Tefé/AM. Coursou Musicalização e Harmonia Complementar e também participou do “Conjunto de Câmara” no CMJF, no final da década de 1970 e início de 1980. Ao mesmo tempo em que estudava música nessa instituição, auxiliava os professores no curso de Iniciação à Flauta Doce para crianças (Aidalina Costa, C2, p. 47). É formada em Letras e em Medicina pela UFAM. Obteve o título de Endocrinologista na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO). Hoje, atua como médica e presidente do Instituto Dirson Costa de Arte e Cultura Amazônica. Foi

casada com o maestro Dirson Felix da Costa, um dos responsáveis pela criação do CMJF, onde atuou como diretor, professor e maestro do Coral da Universidade, que depois passou a se chamar Coral Universitário sob a direção de Nivaldo Santiago. Sobre o CMJF Aidalina Costa (C2, p. 52) rememorou: “Para nós, estudantes, aquilo era a nossa casa”.

Márcio Páscoa

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa nasceu em Manaus/AM, no dia 18 de dezembro de 1968. Estudou piano e flauta no CMJF, aproximadamente, em meados dos anos de 1970, até início dos anos de 1980. Possui graduação em música e Mestrado em Arte, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) e Doutorado em Ciências Musicais e Históricas, pela Universidade de Coimbra (UC), em Portugal. Atualmente, trabalha como professor no Curso de Música da UEA. Desenvolve pesquisas sobre o patrimônio musical da Região Norte. Em relação ao CMJF, trouxe com lembrança: “...desde aquele momento [em que participava como aluno], soube que queria música, e aquele era um ambiente em que eu queria estar...” (Márcio Páscoa, C2, p. 13).

Pedro Sampaio

Pedro de Queiroz Sampaio Filho nasceu em Manaus/AM, no dia 3 de dezembro de 1958. Foi aluno de piano no CMJF, entre os anos de 1966 a 1968. Posteriormente, passou a frequentar a instituição não mais como aluno, mais, sim, para ensaiar com alguns de seus amigos que estudavam no Conservatório, em “pequenos conjuntos” instrumentais (Pedro Sampaio, C2, p. 142). Estudou piano também na antiga Escola de Piano Ivete Ibiapina. Coursou música na Universidade de Brasília. É professor de música em projetos, na Secretaria Municipal de Educação de Manaus e no Curso de Licenciatura em Música da UFAM. A respeito do CMJF, Pedro Sampaio comentou:

Era uma espécie de extensão da casa da gente. Ir para o Conservatório, era gratificante, porque as pessoas eram como se fossem a família da gente. Então, além de ser o ensino formal, existia todo esse carinho, essa dedicação, esse cuidado. Era uma grande família.

Roberto Oliveira

Roberto Bezerra de Oliveira, natural de Parintins/AM, nasceu em 9 de março de 1955. Estudou contrabaixo no CMJF, por volta do ano de 1978. É aluno do Curso de Música da Universidade do Estado do Amazonas. Hoje, atua como músico na “Banda Treme Terra”, grupo fundado por ele. Conforme Roberto Oliveira (C2, p. 75), “ter aulas de música no Conservatório de Música era um privilégio”, especialmente para ele, por ter vindo de Parintins, interior do Estado do Amazonas.

2.3.2 Construção do roteiro de entrevista

Para a realização das entrevistas de história oral temática, elaborei dois roteiros gerais de entrevistas: um para os que atuaram como professores no CMJF, e outro para aqueles que participaram como alunos nessa instituição (ver Apêndices A e B). Esses roteiros serviram de guia para a condução das narrativas, e foram elaborados com base nos objetivos propostos na pesquisa e nas informações extraídas dos documentos consultados sobre o tema estudado. Segundo Alberti (2005, p. 83), “trata-se de um esforço de sistematizar os dados levantados até então e de articulá-los com as questões que impulsionam a pesquisa”.

Alberti (2005, p. 84) define roteiro geral como “um roteiro amplo e abrangente, que contém todos os tópicos a serem considerados na realização de cada entrevista, garantindo a relativa unidade do acervo produzido”. Desse modo, procurei elaborar um roteiro que abarcasse “as questões que foram definidas como gerais a todos os entrevistados”.

Apesar das questões gerais constarem nos dois roteiros elaborados (o do professor e o do aluno), outras questões emergiram a partir das próprias falas dos colaboradores no momento das entrevistas. O entrevistador pode “articular perguntas a partir de ‘ganchos’ fornecidos pelo próprio entrevistado”, conforme Alberti (2005, p. 115; grifo do autor).

No momento da realização das entrevistas, portanto, não procurei seguir a ordem em que foram elaboradas as perguntas. Começava sempre com uma questão ampla, por exemplo: Ao pensar sobre o Conservatório de Música Joaquim Franco, o que vem à sua mente? Assim, tentava seguir a narrativa do entrevistado, fazendo-lhe perguntas conforme os assuntos por ele abordados. Alberti (2005) realça que “há outras perguntas que podem ser feitas ao entrevistado sem que estejam previstas

no roteiro individual” (p. 95). Destaca ainda que o roteiro ajuda o pesquisador a conduzir a entrevista, “a não esquecer de perguntar algumas coisas, mas não é uma camisa-de-força” (p. 94). O importante é estar atento ao que o entrevistado fala, por isso, “é preciso saber ouvir. E, a partir dessa prática, saber articular o que se ouve com o que está no roteiro” (p. 95-96).

2.3.3 Realização das entrevistas

Foram realizadas, no total, 17 entrevistas, sendo duas com Nelson Eddy, uma individual⁴ e a outra com a participação de sua esposa Jacqueline Menezes, e três com Nivaldo Santiago, uma individual e duas com a presença de sua esposa, Socorro Santiago. Com Marly Carvalho e Jerusa Mustafa, também realizei duas entrevistas. Os demais colaboradores participaram apenas de uma entrevista individual.

A necessidade de realizar mais de uma entrevista aconteceu por diferentes motivos. Um deles foi o tempo de duração dos primeiros encontros, nos quais a entrevista não foi suficiente para a obtenção das informações necessárias junto aos colaboradores. Em outros casos, como no de Nivaldo Santiago, aproveitei os três dias em que estive na sua cidade, Bom Despacho/MG, para registrar, esclarecer e aprofundar suas lembranças acerca da trajetória do CMJF, das ideias e práticas pedagógico-musicais desenvolvidas pelas pessoas que atuaram nessa instituição, bem como de sua participação nesse processo.

Para Alberti (2005), uma entrevista que se estenda para mais de uma sessão caracteriza ainda mais o trabalho com a história oral, pois

é a continuidade da relação entre entrevistado e entrevistador que permite a ambos se conhecer melhor, estabelecer pontes e aproximações entre o que foi dito em sessões diferentes, identificar as peculiaridades de cada um e as situações que parecem conduzir a um diálogo mais proveitoso para o objetivo comum (ALBERTI, 2005, p. 104).

A mesma autora, porém, esclarece que não se deve invalidar as entrevistas que não se estenderam para mais de uma sessão. Destaca que, “muitas vezes, um depoimento de pouco menos de duas horas de duração pode fornecer dados

⁴ Considerei a primeira entrevista com Nelson Eddy como individual, em virtude de sua esposa ter participado somente nos momentos finais da entrevista.

relevantes e constituir fonte de reflexão primordial para a compreensão do objeto de estudo” (ALBERTI, 2005, p. 104).

A duração das entrevistas dependeu do tempo e da disponibilidade de cada colaborador, de seu interesse pelo tema abordado e das lembranças evocadas pelos entrevistados. A entrevista que ocorreu em menor tempo foi a realizada com Luiz Bacellar, que esclareceu, na ocasião, não poder acrescentar mais informações além das que já havia dito: “O que eu sei é isso que estou lhe dizendo” (C1, p. 338). Quem poderia ajudar com maiores informações, segundo ele, era Aidalina Costa.

A entrevista de maior duração foi a realizada com Aidalina Costa, ao trazer na memória suas experiências vividas como aluna no CMJF, e ao falar a respeito da atuação de seu marido, Dirson Costa, nessa instituição. Mostrou-se satisfeita em participar da pesquisa: “Para mim, é uma alegria, é mais do que uma emoção, é uma alegria muito grande falar da memória da minha cidade, que isso é memória de Manaus, e é um privilégio perceber que eu faço parte dessa memória” (Aidalina Costa, C2, p. 66).

Durante a realização das entrevistas, alguns colaboradores, diante de uma fotografia de seu próprio arquivo ou das que eu levava para o encontro, conseguiam lembrar de pessoas e acontecimentos sobre o CMJF. Nelson Eddy, por exemplo, conseguiu recordar de nomes de funcionários, professores e alunos que atuaram nessa instituição e, também, algumas atividades musicais que foram desenvolvidas na época. Apresento aqui algumas dessas fotografias que ajudaram na obtenção de mais informações sobre as pessoas que atuaram no CMJF e os trabalhos desenvolvidos por eles nessa instituição (ver figuras 1, 2 e 3).



Figura 1 – Maestro Nelson Eddy (à esquerda), secretária Maria Auxiliadora Antony (ao centro) e o professor Severino Ninô de Araújo (à direita) na sala da direção no CMJF, por volta do ano de 1974. Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM.



Figura 2 – Funcionárias da secretaria do CMJF, Claudete Martins Amorim (à esquerda), Dilza Jardim Reis (ao centro) e Maria Auxiliadora Antony (à direita) na sala da secretaria do CMJF, aproximadamente, no ano de 1974. Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM.



Figura 3 – Maestro Nelson Eddy, Coral Universitário e Orquestra formada por músicos da cidade, em evento de natal na Igreja da Matriz, em Manaus, por volta de 1974 ou de 1975. Acervo particular de Nelson Eddy.

A maioria dos entrevistados falava que não possuía fotografias das atividades do CMJF na época. Adalberto Holanda foi um dos que procurou tomar emprestadas fotografias a um de seus amigos dos tempos do CMJF, que as guardava em seu arquivo particular.

As entrevistas foram realizadas em diferentes espaços e lugares. Algumas delas aconteceram nas casas dos próprios colaboradores, outras, em seus locais de trabalho. A maioria das entrevistas foi desenvolvida na cidade de Manaus, com exceção das realizadas com Nelson Eddy e Jacqueline, em Porto Alegre/RS, e com Nivaldo Santiago e Socorro Santiago, em Bom Despacho/MG, como mencionado anteriormente.

Nivaldo Santiago e sua esposa, sabendo que eu iria a Bom Despacho para entrevistá-los, convidaram-me para ficar hospedada em sua residência. Porém, achei que deveria ficar em um hotel, para que pudesse ter um tempo para refletir sobre a realização de cada entrevista com eles. Fiquei em Bom Despacho durante três dias, e combinei com o casal um horário determinado para a realização das entrevistas. Percebi que havia mais concentração quando conversávamos sobre o tema da pesquisa em tempo estipulado. No entanto, algumas informações também eram passadas nos momentos de almoço e de lanche que gentilmente me

ofereceram em sua casa (CC⁵, p. 39). De acordo com Bosi (1983, p. 3), geralmente, muitas recordações emergem depois da entrevista, “na hora do cafezinho, na escada, no jardim, ou na despedida no portão”.

No quadro 2 – Relação das entrevistas com os colaboradores, a seguir, constam os nomes de cada colaborador, o tempo de duração, a data, o local e o número de entrevistas realizadas.

Nome	Tempo de duração	Data da entrevista	Local	Número de entrevistas
Adalberto Holanda Cardoso	1h27mn21seg	02/10/08	Manaus/AM	1
Adelson Oliveira dos Santos	1h20min06seg	21/07/08	Manaus/AM	1
Aidalina do Nascimento Costa	2h02min09seg	08/08/08	Manaus/AM	1
Cleomar Feitoza	55min42seg	30/06/08	Manaus/AM	1
Jerusa Mustafa	36min95seg	20/06/08	Manaus/AM	2
	1h25min47seg	25/06/08		
Luiz Franco de Sá Huet–Bacellar	18min11seg	19/09/08	Manaus/AM	1
Márcio Leonel Farias Reis Páscoa	39min40seg	23/07/08	Manaus/AM	1
Marly Corrêa de Carvalho	14min15seg	24/09/08	Manaus/AM	2
	50min32seg	30/09/08		
Nelson Eddy Cunha Moreira de Menezes	1h31min12seg	20/05/08	Porto Alegre/RS	1
Nelson Eddy Cunha Moreira de Menezes e Jacqueline Vita de Menezes	46min48seg	24/08/08	Porto Alegre/RS	1
Nivaldo de Oliveira Santiago	1h16min35seg	14/08/08	Bom Despacho/MG	1
Nivaldo de Oliveira Santiago e Maria do Socorro de Farias Santiago	1h34min41seg	15/08/08	Bom Despacho/MG	2
	48min06seg	16/08/08		
Pedro de Queiroz Sampaio Filho	1h03min04sg	02/10/08	Manaus/AM	1
Roberto Bezerra de Oliveira	30min14seg	20/09/08	Manaus/AM	1
Total de horas de entrevistas	13h99min44seg	Total geral de entrevistas		17

Quadro 2 – Relação das entrevistas com os colaboradores

⁵ Ênfase aqui que “CC” se refere a caderno de campo.

Antes de dar início a cada entrevista, explicava o tema e os objetivos da minha pesquisa, e pedia autorização para a entrevista ser gravada. Todos os colaboradores concordaram com a gravação de suas entrevistas. Apenas nos momentos em que um entrevistado precisava confidenciar algum assunto, pedia que eu desligasse, por um momento, o gravador e, dessa forma, sua decisão era respeitada.

Em relação ao roteiro elaborado para a realização das entrevistas, ao iniciar a conversa com cada colaborador, sempre procurava partir de uma questão aberta, por exemplo: Ao pensar sobre o Conservatório de Música Joaquim Franco, o que vem à sua mente? Desse modo, tais questões proporcionavam o desencadeamento de novos temas, que iam sendo colocados pelos entrevistados durante o encontro. Conforme o desenvolvimento de sua narrativa, fazia perguntas que se encontravam no roteiro, sem me prender à sequência em que foi elaborado. Outras perguntas foram surgindo conforme os relatos dos entrevistados.

A opção em não seguir o roteiro previsto foi em função das próprias características da história oral, que trabalha com o registro das narrativas dos colaboradores da pesquisa a partir de suas lembranças.

No processo de realização das entrevistas, procurei manter uma relação de confiança com os colaboradores da pesquisa, bem como busquei acompanhar suas narrativas a respeito de suas próprias experiências e sobre o que contavam das atividades de ensino do CMJF. Respeitava os momentos de alegria e também de tristeza que, algumas vezes, levaram muitos deles às lágrimas. Esses eram momentos difíceis para mim, como entrevistadora, pois, para dar prosseguimento à entrevista, precisava controlar minhas emoções diante de suas reações em relação às suas lembranças. Às vezes, tinha a sensação de estar diante do próprio passado. Para Alberti (2004, p. 14), uma das características da entrevista com a história oral é justamente a “vivacidade”, pois ao se ouvir um entrevistado falar,

temos a sensação de ouvir a história sendo contada em um contínuo, temos a sensação de que as discontinuidades são abolidas e recheadas com ingredientes pessoais: emoções, reações, observações, idiosincrasias, relatos pitorescos. Que interessante reconhecer que, em meio a conjunturas, em meio a estruturas, há pessoas que se movimentam, que opinam, que reagem, que vivem, enfim! É como se pudéssemos obedecer a nosso impulso de refazer aquele filme, de reviver o passado, através da experiência de nosso interlocutor. E sua presença nos torna mais próximos do passado, como se pudéssemos restabelecer a continuidade com aquilo que já não volta mais (ALBERTI, 2004, p. 14).

Em uma relação de entrevista, entrevistado e entrevistador, muitas vezes, são pessoas desconhecidas, mas têm em comum o interesse por um determinado assunto. Tal interesse, conforme Alberti (2005, p. 101), parte de um conhecimento prévio sobre o tema: “da parte do entrevistado, um conhecimento decorrente de sua experiência de vida, e, da parte do entrevistador, um conhecimento adquirido por sua atividade de pesquisa e seu engajamento no projeto”.

Como resultado das entrevistas, muitos colaboradores retomaram contatos com os demais entrevistados, como no caso de Nelson Eddy em relação a Nivaldo Santiago, e vice-versa. Da viagem a Bom Despacho, levei uma carta e queijos de Minas para Nelson Eddy, a pedido de Nivaldo. Marly Carvalho pode entrar em contato novamente com esses dois maestros, quando lhe passei os seus contatos. Ao retornar a Porto Alegre, para a fase de categorização e análise dos dados, entreguei uma carta de Marly Carvalho a Nelson Eddy, e ainda transmiti pessoalmente a esse maestro palavras de lembranças de seu ex-aluno, Adalberto Holanda.

A partir das entrevistas realizadas com os colaboradores, fiz amizade com alguns deles. Recentemente, recebi por correio um convite de comemoração dos “80 anos de vida e música” de Nivaldo Santiago, comemorado em julho do corrente ano, através do “Coral Voz e Vida de Bom Despacho”, um coro coordenado por esse maestro.

2.4 PROCESSO DE REGISTRO E ANÁLISE DOS DADOS

2.4.1 Registro e transcrição das entrevistas

Como recurso para a gravação das entrevistas, utilizei um gravador digital. No intuito de prevenir algum tipo de problema técnico, fiz o uso também de uma máquina fotográfica utilizada como gravador de voz. As gravações foram armazenadas em arquivos no programa *Voice Editing*, no computador.

A partir da audição das entrevistas gravadas, dei início ao processo de transcrição. De acordo com Alberti (2005, p. 174), a transcrição de uma entrevista de história oral “constitui a primeira versão escrita do depoimento, base de trabalho das

etapas posteriores. Trata-se de um primeiro e decisivo esforço de traduzir para a linguagem escrita aquilo que foi gravado”.

O período de transcrição foi um momento de reviver, de certa forma, todo o processo de realização das entrevistas com os colaboradores. Apesar das dificuldades em lidar com minhas emoções nesse momento, consegui refletir sobre o que estava ouvindo e voltava minha atenção para as informações que poderiam ajudar a responder as questões que nortearam a presente pesquisa.

A cada transcrição, procurei ainda fazer uma avaliação de minha postura como entrevistadora para que pudesse conduzir melhor os próximos encontros com os colaboradores. As entrevistas transcritas foram organizadas em dois cadernos. O Caderno 1 (C1), com 373 páginas, contendo as entrevistas desenvolvidas com os ex-professores do CMJF, e o Caderno 2 (C2), referente às narrativas dos ex-alunos, com 158 páginas.

Realizei o processo de textualização apenas de trechos das entrevistas transcritas, mencionados na pesquisa. Worcman e Pereira (2006, p. 227) chamam a atenção para os vícios próprios da linguagem oral como “tá, né, hein, então, viu”, que, no texto escrito, “tornam a leitura cansativa”. Consideram que “os excessos devem ser eliminados sem prejudicar a narrativa”.

Durante o processo de textualização procurei manter não só o clima da entrevista, como o seu ritmo e também a comunicação não-verbal nela subjacente. Foi dessa maneira que as emoções, a entonação ou ainda os gestos da face, das mãos e de corpo foram, na medida do possível, preservados no trabalho de pesquisa.

2.4.2 Processo de categorização e análise dos dados

A etapa de categorização e, principalmente, análise das entrevistas consiste em um trabalho árduo e desafiador para o pesquisador. Por valer-se de depoimentos individuais, singulares, o grande desafio da análise, para Delgado (2006, p. 29), reside no fato de “constituir evidências e estabelecer correlações e análises comparativas que possam contribuir para que os objetivos da pesquisa sejam alcançados da melhor forma possível”.

Conforme Santos (2005, p. 7), o pesquisador se depara, inicialmente, com uma “aparente desordem nos depoimentos”, havendo necessidade de superá-la a

partir da organização das informações neles contidos, de tal forma que propicie a sua interpretação em relação aos objetivos da pesquisa. Desse modo, diante dessa “aparente desordem”, foi necessário desenvolver um trabalho de árdua leitura e categorização das entrevistas transcritas. De acordo com Delgado (2006), a categorização e a análise das entrevistas transcritas poderão seguir as seguintes etapas:

análise temática de seus conteúdos, destacando-se temas gerais; realização de nova análise das narrativas, de acordo com os temas destacados anteriormente, objetivando compreender com maior profundidade o conteúdo dos depoimentos, procurando inclusive entender sua especificidade; realizar o agrupamento de um conjunto de entrevistas no qual cada depoimento possa se constituir como unidade especial, e o conjunto deles possa ser cruzado, comparando-se as versões e as informações obtidas (DELGADO, 2006, p.30).

No processo de leitura das entrevistas transcritas, procurei identificar categorias que emergiram dos próprios dados e que também tinham como base as questões que nortearam a pesquisa. Em seguida, organizei esse material em grandes categorias temáticas e em subcategorias, construídas durante o desenvolvimento do trabalho. De acordo com Bogdan e Bliklen (1994, p. 205), o processo de análise dos dados requer “sua organização, divisão em unidades manipuláveis, síntese, procura de padrões, descoberta de aspectos importantes e do que deve ser aprendido e a decisão sobre o que vai ser transmitido aos outros”.

Para Santos (2005, p. 7), “reorganizar um depoimento significa identificar recorrências e agrupá-las, e ordenar a narrativa em um eixo diacrônico”. Com o intuito de conhecer e compreender a trajetória histórico-pedagógico-musical do Conservatório de Música Joaquim Franco, procurei construir uma análise que demandasse diálogo entre as fontes orais e as fontes escritas.

A análise, entre as fontes orais e os documentos, como artigos de jornais, relatórios, diários oficiais ou programas de concerto musicais, permitiu que eu pudesse tecer “uma relação entre aspectos sincrônicos e diacrônicos” (MAGALHÃES, 1999a, p.69) e compreender os acontecimentos históricos do CMJF como instituição educativa.

O fio condutor do processo de análise desta pesquisa teve como base o conceito de instituição educativa apresentado por Garay (1998), Nóvoa (1995) e Magalhães (1999a; 1999b). Assim, busquei compreender de que forma o CMJF se manteve como instituição educativa ao longo da sua trajetória, uma instituição

formada pelas ideias e ações das pessoas. A intenção deste trabalho foi compreender “as versões” dos colaboradores sobre essa história vivida ou testemunhada por eles, pois o que surge dos relatos “não pode ser entendido nem como uma reprodução da realidade, nem como uma contrafação dela. Ao contrário, trata-se de uma construção que cada indivíduo elabora a partir de uma realidade cognoscível” (SANTOS, 2005 p. 6).

Nesse contexto, Nivaldo Santiago reconheceu que seu relato se constituiu de uma versão dos acontecimentos por ele memorados: “[Você] vai detectar naturalmente um monte de senões nas informações que a gente prestou, porque os anos passaram, meu Deus do céu, são cinquenta e tantos anos. Então, muita coisa se perde, porque a névoa do tempo é normal” (Nivaldo Santiago, C1, p. 267).

Como é esperado, em história oral, os entrevistados não conseguem lembrar e/ou falar de todos os acontecimentos vividos ou presenciados. A respeito da implementação do CMJF, principalmente com Cleomar Feitoza, foi possível obter maiores informações, pelo fato de ser uma das responsáveis pela criação dessa instituição. Por isso mesmo, alguns temas abordados aparecem mais nas falas de alguns entrevistados do que nas de outros, o que me levou a tecer uma relação entre as diferentes informações prestadas, na tentativa de compreender o percurso histórico do CMJF como instituição.

Márcio Páscoa, como um dos participantes da pesquisa, expôs suas narrativas não só como ex-aluno do CMJF, mas também como um pesquisador, interessado em compreender o patrimônio musical da cidade de Manaus e da Região Norte do país. Assim, ao ouvir seus relatos orais, busquei identificar e diferenciar acontecimentos vivenciados e testemunhados por ele no CMJF, daqueles que se constituíram como frutos de suas pesquisas.

Nas fontes orais e documentais, o Conservatório aparece com as seguintes denominações: Conservatório Amazonense de Música, Conservatório de Música Joaquim Franco, Conservatório Joaquim Franco ou somente Conservatório de Música. Nesta pesquisa optei por chamá-lo sempre de Conservatório de Música Joaquim Franco, por ser a designação mais constante na maioria dos documentos e relatos.

2.4.3 Procedimentos éticos

Cada colaborador da pesquisa recebeu uma cópia impressa da transcrição literal de sua entrevista, um CD-R, contendo a gravação dessa mesma entrevista e a carta de cessão, a ser assinada por ele, após conferir o material recebido. Apenas um dos entrevistados solicitou que não fosse mencionado, em qualquer tipo de publicação, um determinado trecho de sua narrativa.

Em se tratando da confiança construída durante o processo de entrevista, entre o meu papel como entrevistadora e o do colaborador como entrevistado, decidi não gravar e nem anotar as informações consideradas por eles como confidenciais.

Somente três colaboradores, dentre os 14 entrevistados, mostraram-se receosos quanto à assinatura da carta de cessão. De acordo com Alberti (2005, p. 133), o momento da assinatura dessa carta é muito delicado, porque “o entrevistado pode sentir o peso da responsabilidade de tudo o que tenha dito e hesitar em permitir que aquilo se torne público”.

Uma das colaboradoras, após a leitura da transcrição literal de sua entrevista, ficou surpresa em descobrir que falava muito frequentemente, no final de cada frase, a expressão “né”. Esclareci que os trechos selecionados de sua entrevista a serem mencionados na pesquisa passariam por um processo de textualização, em que as repetições e vícios da linguagem oral, nas transcrições, seriam retirados de sua fala. Apesar de meus esclarecimentos nesse sentido, a colaboradora sugeriu que se registrasse na carta de cessão tal procedimento. Assim, a partir de sua sugestão, a redação dessa carta foi refeita e assinada por ela, posteriormente.

Outro colaborador foi resistente à transcrição literal de sua entrevista, também por conter as repetições e cacoetes comuns da linguagem oral, e ainda se mostrou receoso a respeito do que seria mencionado na pesquisa acerca de seu relato. Só assinaria a carta de cessão no momento em que lhe mostrasse os trechos de sua entrevista a serem utilizados no trabalho. Ao entregar-lhe uma nova carta, contendo os esclarecimentos sobre o processo de textualização dos relatos transcritos, concordou em assinar tal documento.

Dessa forma, ressalto que a carta de cessão, elaborada com base no modelo indicado por Worcman e Pereira (2006, p. 237), passou por um processo de construção a partir das sugestões de alguns entrevistados. A sua versão final foi assinada por todos os colaboradores da pesquisa. O modelo utilizado encontra-se no Apêndice C do presente trabalho.

3. IMPLEMENTAÇÃO DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA JOAQUIM FRANCO

3.1 PROCESSO DE IMPLEMENTAÇÃO

A iniciativa de criação do Conservatório de Música Joaquim Franco – CMJF, em 1965, em Manaus, surge da ação de um núcleo pequeno de pessoas unidas pelo ideal de criar uma instituição pública de ensino de música. A intenção de seus idealizadores era, a princípio, “formar músicos profissionais” (A Crítica, 20/09/1971) e contribuir com o “desenvolvimento cultural e musical de Manaus” (Aidalina Costa, C2, p. 2).

Implementar uma instituição pública de formação musical na cidade, na visão de Cleomar Feitoza, uma das responsáveis pela criação do CMJF, tornava-se necessário em virtude de haver, naquela época, somente “professores particulares, escolas musicais, como a da Ivete Ibiapina, a da dona Alina Ferreira, [...] e outras mais. Então, só tinha essa [forma de] aprendizagem, não tinha facilidade e era pago, e nem todo o mundo tinha condições” (C1, p. 128).

A criação de uma escola de música de caráter público ampliaria a oportunidade daqueles com menor poder aquisitivo de ingressar em uma instituição especializada no ensino musical. Sobre esse aspecto, Pedro Sampaio lembra que, na ocasião de seu ingresso como aluno no CMJF, seus pais não “tinham condições de pagar uma escola particular”. Ressalta, ainda, que o mesmo acontecia com outras pessoas que compartilhavam da falta de condição financeira para esse fim (C2, p. 143).

Um outro aspecto, apontado nos relatos e documentos, partia também do pensamento de que, com a criação de uma escola de música, haveria a possibilidade de formação musical em nível superior. Nesse sentido, Cleomar Feitoza (C1, p. 123) rememora que sonhava com a implantação de uma escola superior de música em Manaus, por sentir tal necessidade: “porque precisei disso, doeu para mim, porque eu tive que ir lá fora, passar cinco anos no Rio de Janeiro, para poder concluir minha graduação”.

Antes da criação do CMJF, em 1965, outras iniciativas como essas se fizeram presentes em Manaus, mas acabaram fechando suas portas. O exemplo mais antigo é o do Conservatório de Música mantido pela Academia Propagadora de Belas Artes ou Academia de Belas Artes, nos tempos áureos da borracha – um período de riquezas no Amazonas em fins do século XIX e início do século XX, tendo como seu

fundador Joaquim Franco, um músico nascido em Campinas. Além da criação dessa Academia, foi também responsável pela chegada em Manaus de companhias líricas por essa época (PÁSCOA, 1997).

Manaus, a partir de 1910, experimentou uma fase de declínio econômico, “quando já não havia como esconder a perda do monopólio da borracha e a dissolução da elite financeira” (MESQUISTA, 2006, p. 141), em virtude da concorrência internacional da extração do látex. De acordo com Páscoa (2002, p. 25), mesmo nesse momento em que a cidade “viu diminuída e empobrecida a sua vida cultural”, Joaquim Franco continuou desenvolvendo atividades na área musical até sua morte em 1927. Deixou alguns alunos capazes de “sustentar o tão sonhado projeto musical”. O mesmo estudioso rememora em entrevista:

Com a decadência da economia da borracha, vai ficando cada vez mais difícil ter bons quadros [de professores], e, com o passar do tempo, a gente já não ouve falar em Academia de Belas Artes, vai ouvindo falar em Externato Musical. Quando Joaquim Franco morre, acho que em 1927, [já] é um Externato Musical. ...algumas pessoas que tinham se tornado discípulos [dele], na verdade, conduziam a coisa. É o caso da Nini Jardim, que já havia se tornado muito conhecida, mas também morreu cedo, morreu até antes dele, e que havia feito alguns discípulos. [...]. Então, é muito provável que, quando ele tenha morrido, o Externato Musical tenha permanecido com o nome dele [e] com os discípulos, dando as aulas, muito provavelmente, de piano e teoria (Márcio Páscoa, C2, p. 8).

A implementação do CMJF é vista por Márcio Páscoa (C2, p. 8) como o resultado dessa “linha tênue do final dos anos 20, dos anos 30 [do século passado], quase que a insistência em manter a tradição do ensino conservatorial à maneira das academias de artes do século dezenove”.

Não é por acaso que o Conservatório recebeu a denominação de Joaquim Franco. Um dos critérios levado em consideração para nomear essa instituição, conforme Cleomar Feitoza (C1, p. 125), foi o de encontrar “um nome que representasse a música na cidade”. Em sua busca nesse sentido, conta que conhecia alguns professores que contribuíram significativamente com o ensino de música em Manaus, a exemplo de Lindalva Cruz e Alina Ferreira. Porém, sua mãe havia lhe dito: “Olha, quando eu [era] jovem, tinha um maestro que criou uma escola de música aqui, ele se chamava Joaquim Franco”. A partir desse fato, Cleomar Feitoza comenta que procurou informações sobre a vida do maestro Joaquim Franco e constatou sua atuação como músico e empresário junto às companhias líricas, durante o período da borracha em Manaus.

Com a certeza de que esse era o nome a ser indicado, Cleomar Feitoza procurou Dirson Félix da Costa e o governador Arthur César Ferreira Reis⁶ na intenção de propor o nome de Joaquim Franco para o Conservatório, como forma de prestar-lhe uma homenagem por seu trabalho na área musical. O governador se mostrou conhecedor dos feitos desse maestro em fundar um conservatório na cidade, na época áurea da borracha, e aceita a proposta feita por Cleomar Feitoza (C1, p. 125).

Os relatos e documentos apontam Dirson Costa, um piauiense, como tendo papel fundamental no processo de implantação do CMJF. Uma nota de jornal traz a seguinte mensagem: “Dirson Costa é conhecido no meio artístico do Amazonas pela criação do Conservatório de Música Joaquim Franco” (Amazonas em Tempo, 01/11/1995).

Cabe aqui ressaltar que a criação do CMJF não foi o único trabalho representativo desenvolvido por esse maestro, quando em vida na cidade de Manaus. Dentre outras iniciativas na área musical, Dirson Costa desenvolveu projeto de música na Escola Técnica Federal do Amazonas⁷, na década de 1980, uma escola “especializada no ensino de disciplinas do ramo das ciências exatas”. Nessa escola Dirson Costa “formou uma banda e mesmo uma orquestra, que mais tarde serviu de base para uma experiência estadual, com uma corporação deste tipo” (PÁSCOA, 2002, p. 26).

A maioria dos entrevistados que tiveram atuação no Conservatório de Música Joaquim Franco não participou decisivamente de seu processo de implantação, com exceção de Cleomar Feitoza, que também foi uma das responsáveis pela vinda de Dirson Costa para Manaus.

A chegada desse maestro na cidade, em meados de 1960, tem ligação direta com uma das fases da trajetória do Coral João Gomes Júnior⁸, criado por Nivaldo Santiago, em 1956. Cleomar Feitoza, como integrante fundadora desse coro,

⁶ Arthur César Ferreira Reis, historiador e professor, nasceu na cidade de Manaus no dia 8 de janeiro de 1906. Governou o Estado do Amazonas no período de 27 de junho de 1964 a 1º de janeiro de 1967 (ANTONACCIO, 2001, p. 271-272). Faleceu a 7 de fevereiro de 1993 na cidade do Rio de Janeiro.

⁷ Hoje, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas (IFAM).

⁸ O Coral João Gomes Júnior completou, no dia 19 de março de 2009, seus 53 anos de existência. Esse coro “possui uma história marcada pela resistência e entusiasmo de um pequeno grupo de cantores, liderados por Cleomar Feitoza”. Tem estado presente em vários eventos realizados em Manaus, bem como em outras cidades como Belém, Recife, entre outras. Em 1963, gravou seu primeiro disco compacto duplo, lançado oficialmente em outubro de 1964 pelo governador Arthur César (sic) Ferreira Reis (A Notícia, 13/07/1996).

sempre se dedicou à tarefa de levar adiante suas atividades. Em uma dessas ocasiões, o coro, com vários compromissos agendados, ficou sem regente⁹. Foi dentro desse contexto que Feitoza, por volta de 1963, resolveu convidar o maestro Dirson Costa, que vivia em Boa Vista/RR, para assumir esse Coral (C1, p 123).

Na efetivação da transferência de Dirson Costa para Manaus, Cleomar Feitoza (C1, p. 124) contou com o apoio do governador Arthur César Ferreira Reis, que autorizou um contrato de trabalho no Instituto de Educação do Amazonas, uma escola do Estado. Assim, passou a trabalhar como professor de música na referida escola, além de atuar como regente do Coral João Gomes Júnior, permanecendo nessa função por cerca de sete anos. Durante os ensaios desse coro, Dirson Costa, ao lado de Cleomar Feitoza, compartilhava sua intenção de criar uma escola de música em Manaus¹⁰.

Dirson Costa procurou o então governador Arthur Reis, e, assim, “defendeu a ideia da criação de um Conservatório de Música no Amazonas” (A Notícia, set/1970). Segundo Cleomar Feitoza (C1, p. 124), tal ideal era também um desejo desse governante. A esse respeito, foi publicada uma nota em jornal local com a seguinte mensagem:

...o governador já tinha esse plano, mas faltava-lhe quem o liderasse com amplos conhecimentos, como Dirson Costa. Autorizado pelo Chefe do Estado, o sr. Dirson Costa preparou o plano de instituição do Conservatório, que imediatamente se transformou em lei aprovada na Assembléia Legislativa. Assim nascia o Conservatório Amazonense de Música “Joaquim Franco” (A Notícia, set/1970)¹¹.

O Conservatório foi criado pelo Governo do Estado do Amazonas, através da Lei Estadual nº 223, de 18 de junho de 1965, e ficou subordinado ao Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura. Foi estruturado, com a denominação de Conservatório Amazonense de Música¹², pela Lei Estadual nº 275, de 24 de agosto de 1965, com a finalidade de

⁹ Nivaldo Santiago, regente fundador, deixou o coro porque fora trabalhar em Belém, na Universidade do Pará (A Notícia, set/1970).

¹⁰ Informação prestada por Cleomar Feitoza, em momento posterior ao dia de sua entrevista.

¹¹ Vale esclarecer aqui que há dois recortes do jornal *A Notícia*, do mês de setembro de 1970, que foram concedidos por um dos colaboradores desta pesquisa, sem o registro do dia de sua publicação. Portanto, no decorrer dos capítulos, quando esses dados aparecerem como referência, informarei somente o mês e a data.

¹² Cabe aqui um esclarecimento a respeito da denominação dada a essa instituição. Apesar de constar em seu Decreto-Lei de estruturação nº 275, de 24 de agosto de 1965, como Conservatório Amazonense de Música, e na nota do jornal *A Notícia* de setembro de 1970, como Conservatório Amazonense de Música “Joaquim Franco”, o que aparece na maioria dos documentos e em todos os

defender e desenvolver o patrimônio artístico musical do Amazonas, preservando o senso e a tradição de cultura do povo, a fim de conservar as Artes em tôdas as suas manifestações, num elevado espírito de cultura nacional e patriótica, manterá inicialmente os seguintes cursos: Piano, Violino, Violoncelo, Clarinete, Canto e Canto Coral, Saxofone e Trompete. [...] Viola e Contrabaixo (Lei Estadual, nº 275, 24/08/1965).

Para o cargo de diretor dessa recém criada instituição, a pessoa teria que apresentar comprovada capacidade técnica musical, ser portadora de diploma expedido pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, pela Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro ou ainda outro estabelecimento congênere (Lei nº 275, 24/08/1965). Dirson Costa preenchia esses requisitos, por ser diplomado pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, em 1953, tendo como um de seus professores o próprio Villa-Lobos. Assim, foi nomeado para assumir essa função no dia 31 de dezembro de 1965 (Diário Oficial, 03/01/1966).

Implantar um conservatório de música, como destaca Aidalina Costa, representava, para Dirson Costa, a possibilidade de fazer “orquestras, quartetos de todos os tipos de instrumentos, corais” (C2, p.29). Formar músicos profissionais e proporcionar um “desenvolvimento musical” na cidade era o que então se esperava de uma instituição pública de ensino.

Durante o processo de oficialização do CMJF, Dirson Costa solicitou das autoridades competentes que o Coral João Gomes Júnior fosse anexado a essa instituição sob a forma de Lei, porque, como regente, queria “proteger” esse coral (Aidalina Costa, C2, p. 33), no sentido de resguardá-lo institucionalmente. Desse modo, o coro passou a ser, em termos oficiais, um grupo agregado ao Conservatório (Lei nº 275, 24/08/1965).

Para a instalação do CMJF, Dirson Costa e Cleomar Feitoza encontraram uma casa que, apesar de pequena, poderia abrigar inicialmente essa instituição. Dirson Costa, como conta Aidalina Costa (C1, p. 24), apresentou uma fotografia dessa antiga residência ao governador Arthur Reis, que “ficou muito emocionado” porque foi nesse local, em tempos passados, que conhecera sua esposa. Vale

relatos orais é Conservatório de Música Joaquim Franco. Cleomar Feitoza, em depoimento posterior ao dia de sua entrevista, não soube explicar o porquê de não constar no referido decreto o nome desse maestro, pois a escolha de seu nome se deu antes mesmo de sua oficialização. No presente trabalho de pesquisa, a denominação utilizada será, então, “Conservatório de Música Joaquim Franco”.

ressaltar aqui, que esses detalhes são, às vezes, decisivos para se fechar um projeto.

O governo do Estado acabou por efetivar a sua compra, e, assim, foram instalados o CMJF e o Coral João Gomes Júnior, na Rua Joaquim Nabuco. Conforme Aidalina Costa (C2, p. 24), nos anos de 1960 e de 1970, “o auge, o lugar mais chique era o centro da cidade. Ali, na Joaquim Nabuco, Sete de Setembro, Eduardo Ribeiro, moravam as famílias mais nobres”.

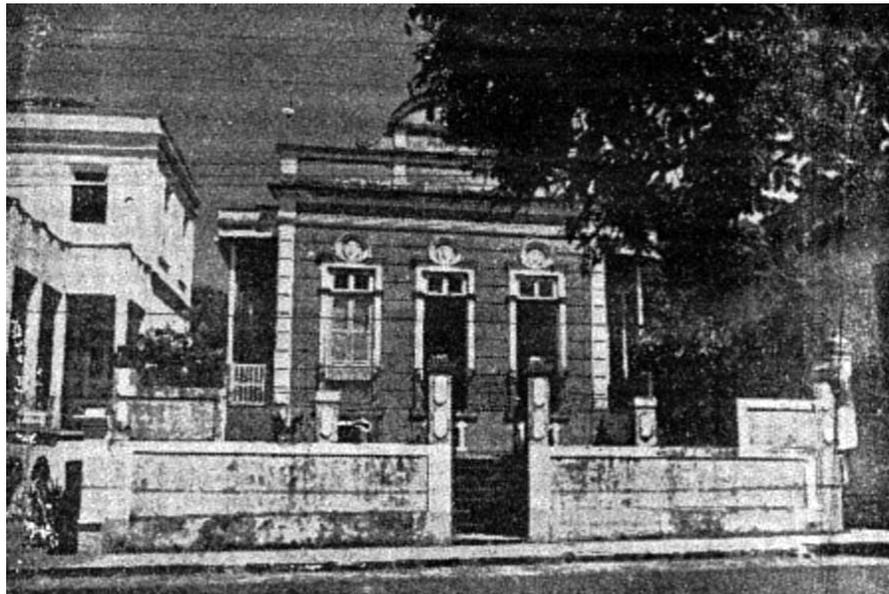


Figura 4 – Fachada da casa que abrigou o antigo CMJF. Fonte: Jornal *A Notícia*, setembro de 1970. Acervo particular de Aidalina Costa.

Como se tratava de uma residência, fora necessário o empreendimento de reformas e adaptações em seu interior, com a intenção de se proporcionar condições de desenvolvimento aos trabalhos musicais do CMJF. Cleomar Feitoza (C1, p. 142) comentou que dividiram as salas maiores em duas partes e revestiram as paredes com cortiça para que ficassem à prova de som, e, assim, “os espaços ficaram pequenos, exatamente, porque nós queríamos ter oportunidade de abraçar a parte de piano, de violino, a parte dos sopros, a parte do coral. O espaço físico que nós tínhamos não era tão grande assim”.

Esse relato mostra a expectativa dos fundadores do Conservatório de que esse local, apesar das restrições do espaço físico, pudesse oportunizar o desenvolvimento de vários cursos, abrindo novas perspectivas àqueles que tivessem interesse em buscar formação numa instituição especialmente voltada para a música.

3.2 COMPOSIÇÃO DO PRIMEIRO CORPO DOCENTE

Para formar o primeiro corpo docente do Conservatório de Música Joaquim Franco, Cleomar Feitoza (C1, p. 124) lembra a decisão tomada na época pela equipe diretiva: “Vamos pegar os professores da cidade. Então, fomos atrás [...]. Foi só gente da terra”. Desse modo, foram contratados professores que já atuavam no ensino de música na cidade, vindos das escolas da rede estadual de ensino ou das escolas particulares de música, bem como músicos provenientes de grupos instrumentais. O conjunto de câmara “Amigos dos Orpheus” é exemplo significativo nesse sentido, um dos poucos grupos da época citado pelos entrevistados, conjunto musical do qual alguns professores do CMJF fizeram parte, como Pedro Madeira e Jerusa Mustafa.

O primeiro corpo docente do CMJF ficou, oficialmente, assim constituído: Luiz Franco de Sá Bacellar (História da Música), Frei João Batista de Oliveira (Teoria, Solfejo e Leitura Métrica), Jerusa Mustafa e Ivete Freire Ibiapina (Piano), Pedro Araújo Madeira Júnior e Alina Machado de Vasconcelos (Violino), Cleomar dos Anjos Feitoza (Canto Coral), Zenildo Pinto do Nascimento (Clarinete) e Bernardo Garcia Filho (Trompete). Dirson Felix da Costa, proveniente do Piauí e recém chegado à cidade, fora nomeado como diretor e professor de Harmonia (Diário Oficial, 03/01/1966).

A partir da fala dos entrevistados, foi possível conhecer o perfil e o trabalho de alguns professores do CMJF que tiveram atuação marcante no meio musical da cidade de Manaus.

Lila Borges de Sá, que por sinal já foi diretora do Instituto de Educação, antiga Escola Normal do Estado, foi professora, diretora e pianista também [...]. Alina Machado Vasconcelos [...], tocava muito bem violino, fazia também parte de um grupo de câmara [Amigos dos] Orpheus (Jerusa Mustafa, C1, p. 57; p. 61).

Pedro Madeira era um violinista de mão cheia, que trabalhava aqui, [na cidade] (Cleomar Feitoza, C1, p. 124; p. 129).

Jerusa Mustafa refere-se à sua atuação na área musical, em época anterior ao seu ingresso no CMJF: “antes de eu participar do Conservatório Joaquim Franco, fui nomeada em 1963, pelo falecido governador Plínio Coelho, para ser pianista dos cursos da capital e, ao mesmo tempo, lecionar, não propriamente lecionar, mas orientar as crianças em coral infantil” (C1, p. 53).

Luiz Bacellar comenta que recebeu convite para ser professor no CMJF:

Fui convidado pelo maestro Dirson Costa para lecionar História da Música, eu tinha estudado no Colégio São Bento [...]. Eu não sou instrumentista, eu tinha um registro na ordem dos músicos como copista de partitura e transposição para outros instrumentos (Luiz Bacellar, C1, p. 33-337).

Cleomar Feitoza (C1, p. 122) fala sobre o início de seus estudos musicais com suas professoras de canto orfeônico no ensino regular, quando ainda era oferecido nas escolas da cidade: “Eu fiquei no Instituto de Educação [do Amazonas], dando aulas de canto orfeônico, porque eu comecei lá. A minha professora me preparou para substituí-la, então, esse trabalho eu fiquei fazendo”.

Lila Borges de Sá não aparece no Diário Oficial que registra a contratação desses docentes, pois foi admitida posteriormente. Um nome encontrado nos documentos é o de Marieta Helena Pedrosa, nomeada no dia 28 de maio de 1966 para o cargo de pianista (Ofício nº 13/1967).

Assim, no início do CMJF, o primeiro corpo docente foi formado por professores que trabalhavam na área musical, notadamente em escolas da rede pública e particular de ensino, o que possibilitou o funcionamento da instituição na realização de suas atividades pedagógico-musicais.

3.3. AULA INAUGURAL

Em *O Jornal*¹³, de 31 de março de 1965, com o enunciado “Quando a Boa Música Renasce”, a comentarista, após assistir à aula inaugural, ressaltou o apoio do governador Arthur Reis, a iniciativa de Dirson Costa e de professores pela criação do CMJF, tecendo o seguinte comentário:

... nosso Conservatório não só elevará como projetará o Amazonas por esse mundo afora. Há ideais e meios para realizá-los [...]. Defendida e difundida através de algumas dezenas de anos por esses incansáveis artistas, atravessando crises pela falta de ambiente e compreensão, eis que a música clássica surge e se firma [...]. Adormecida durante quase 4 décadas, levanta-se finalmente a nossa terra à clarinada para o

¹³ Sobre essa aula de inauguração do CMJF encontrei informações apenas no *O Jornal*, de 31 de março de 1965.

desenvolvimento da cultura que se reergue Dominante, sutil, Clássica, Erudita.

A classe artística musical vibra [...]. Sim, porque o preenchimento rápido das vagas e afluência aos cursos, excedendo a todas as expectativas, são sintomas positivos... (O Jornal, 31/03/1965).

A comentarista do jornal via no CMJF novas perspectivas de promover um desenvolvimento cultural de Manaus por meio da “música clássica”, de forma semelhante aos tempos áureos da borracha, ao referir-se à música “adormecida” na cidade há quatro décadas. É importante lembrar que, nessa época, conhecida como “Belle Époque” manauara, houve a presença marcante de indivíduos, oriundos de vários lugares do país e do mundo, quando “germinaram ideologias [...] e, dentre tudo o mais, surgiu um apetite voraz por cultura, especialmente música, que envolvia todas as variantes de espetáculos cênicos” (PÁSCOA, 1997, p. 94). O fazer musical em Manaus era muito intenso e havia público para todos os tipos de espetáculos, “quer fosse a revista de costumes sociais e políticos, o *vaudeville*, a comédia, a bufonia, o teatro declamado ou a ópera e a opereta” (PÁSCOA, 2000, p. 41).

Ao mesmo tempo em que afirma a difusão da chamada música clássica “por esses incansáveis artistas”, contraditoriamente, a jornalista não reconhece a sua existência num período de quase quatro décadas. Na sua visão, parece que o CMJF traria de volta esse movimento musical para os palcos da cidade. Cabe lembrar que o suporte encontrado para a realização de suas atividades de ensino de música se deu exatamente a partir da contratação de professores e de músicos atuantes na cidade, fato esse que tornou possível a implantação de uma instituição musical de caráter formal e oficial.

No dia da inauguração do CMJF, foi apresentado o programa de concerto que contou com a participação de seus professores e de uma musicista convidada. Nas palavras da mesma jornalista, o programa oferecido “foi simples, porém, de um valor excepcional”:

Ouvimos o Prof. Pedro Madeira, cujas execuções são dotadas de imensa sensibilidade e clareza.

A profa. Alina Vasconcelos, na interpretação vivaz de notáveis compositores. Em quem a música encontra expressão, e eloquência.

A professora Gersa Mustafa, inconfundível no seu profundo sentimento artístico.

E, finalmente, a agradável surpresa da presença da talentosa pianista Maria José Moraes Lima, que executou o estudo op. 25 n.1, do romântico e imortal Chopin, mostrando-nos a magnificência de sua técnica.

Artistas como êsses não só honrarão o Conservatório, mas também conduzirão facilmente a juventude, a exemplo das próprias realizações para

o desenvolvimento da música – linguagem verdadeiramente universal (O Jornal, 31/03/1965).

Ao dar ênfase às diferentes execuções de músicas apresentadas pelos professores, a comentarista do jornal deixa transparecer as suas expectativas a respeito do que eles iriam representar para o conservatório, em termos de ensino, em especial, voltado para o jovem, e capaz ainda de propiciar o desenvolvimento da música na cidade.

3.4. INGRESSO DE ALUNOS NO RECÉM CRIADO CONSERVATÓRIO

Em relação à admissão de alunos no CMJF, consta em sua lei de estruturação que, “sendo os currículos do Conservatório de nível superior, exigir-se-á dos discentes a conclusão do Curso Médio” (Lei Estadual nº 275, 24/08/1965). Com a preocupação de se fazer cumprir essa formação em nível superior, os dirigentes dessa instituição organizaram o curso de música em duas etapas: o preparatório, a ser desenvolvido num período de quatro anos, e o de graduação, em cinco anos (Ofício nº 19/67, 24/04/1967).

A procura por vagas nos cursos de música foi significativa. O interesse das pessoas em buscar uma formação musical nessa instituição, para Cleomar Feitoza, deveu-se ao fato de o Conservatório ser uma escola pública de ensino de música. Ela lembra que

era muito difícil, eram só professores particulares que estavam na cidade. Então, quando surgiu uma escola, [o CMJF], foi uma procura muito grande, uma alegria, uma euforia na cidade. Todo mundo ficou muito entusiasmado. E valeu a pena, porque os frutos estão aí. (Cleomar Feitoza, C1, p. 150-151).

Uma das atividades que Feitoza (C1, p. 128) acredita ter contribuído para a procura de vagas no CMJF foi o trabalho realizado pelo Coral João Gomes Júnior, que “andava muito, [...] pelas ruas, praças, escolas [...], cantando”. Por força dessa iniciativa, “havia aquele interesse de uma aprendizagem de música”.

Apesar do número expressivo de interessados em ingressar nos cursos do CMJF, havia pouca oferta de vagas, “porque não havia mais espaço [físico]”. Cleomar Feitoza (C1, p. 128; p. 143) lembra-se ainda dos planos elaborados para a

ampliação da casa em que funcionava o Conservatório, que, por falta de verbas, não puderam ser executados.

Para o ingresso no CMJF, os primeiros alunos tiveram que passar por provas consideradas classificatórias, no intuito de adequá-los a uma determinada turma, conforme o nível de conhecimento musical de cada um. Jerusa Mustafa recorda-se de como eram realizados esses trabalhos, ao dizer que havia

prova de teoria da música, história da música, ditado [...], interpretação, tocar um instrumento, quer dizer, quando ele já sabia alguma coisa. Agora, quando entrava sem saber completamente nada, [era] matriculado para aprender [esses conteúdos], depois fazia o teste para saber a sua classificação (Jerusa Mustafa, C1, p. 94).

Pedro Sampaio (C2, 124; p. 146) comenta que o CMJF era aberto a todos, quer tivesse “talento, fosse pobre, rico ou remediado”. Em seu caso específico, a sua precocidade musical chamou a atenção dos dirigentes do CMJF. Relembra uma de suas atuações, aos cinco anos de idade, em que executou uma composição própria, denominada “Sonho de criança”, e “Lundu amazonense”, de Arnaldo Rebello e, a partir daí, foi admitido como aluno no Conservatório.

Fica evidente que o Conservatório foi uma instituição criada com o intuito de construir o alicerce para uma futura formação profissional do aluno na área musical, através de um curso superior em música, além da intenção, também, de propiciar o “desenvolvimento cultural” de Manaus. Por isso mesmo, abriria suas portas ao ensino da música na cidade a todos aqueles que tivessem interesse de estudar música nessa escola, independentemente de sua condição social.

Se em lei houve uma determinação clara de fazer do CMJF uma instituição voltada ao ensino superior, não foi possível a concretização dessa determinação na prática, já em seus primeiros anos de existência. Essa situação se revelou pelas próprias condições de formação de grande parte dos professores contratados, que não tinham titulação de graduação em música. Além disso, os alunos não estariam suficientemente preparados para enfrentar um curso de nível superior na área musical, como mostra Cleomar Feitoza (C1, p. 137): “seguir um programa já ficava difícil, pelo desnível de idade dos alunos e, também, da capacidade deles na área musical, porque não tinha um conhecimento, um conteúdo. Então, foi-se dando o que era necessário”. Já nessa época, o Conservatório enfrentou suas primeiras dificuldades no sentido da concretização de um curso superior de música, situação essa recorrente em sua trajetória enquanto instituição.

3.5 ENSINO E APRENDIZAGEM DE MÚSICA NOS PRIMEIROS ANOS DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA JOAQUIM FRANCO

O programa curricular do CMJF tomou como base o modelo de ensino da Escola de Música do Rio de Janeiro (Ofício nº 72/28, 24/02/1972), a exemplo de muitos conservatórios brasileiros de música, como o Conservatório de Música da UFPel (CALDAS, 1992) e o antigo Conservatório de Música do Instituto Livre de Bellas Artes, hoje Instituto de Artes da UFRGS (RODRIGUES, 2000). A Escola de Música do Rio de Janeiro, segundo Esperidião (2003, p. 102), tornou-se em “um grande centro de educação musical e modelo para as outras instituições”. Nesse sentido, Nelson Eddy (C1, p. 21) comenta “que todo o modelo usado nos conservatórios daquela época vinha do Rio de Janeiro, da Escola Nacional [...]. Então, quem tinha experiência nesses assuntos, trazia a sua contribuição”.

O ensino de música, nesses primeiros anos, recebeu também influências do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, do Rio de Janeiro, uma instituição que “preparava os professores para trabalhar nas escolas” (Nivaldo Santiago, C1, p. 234). A formação musical de Dirson Costa e de Lila Borges de Sá, respectivamente diretor e vice-diretora do CMJF, vem desse referido Conservatório. Para Nivaldo Santiago, o “enfoque da Lila e do maestro Dirson era mais aquele absorvido genialmente, magnificamente no curso de canto orfeônico [...]. Só que uma coisa, aquele pessoal era muito melhor preparado do que muitas faculdades, hoje, preparam” (Nivaldo Santiago, C1, p. 236).

Os primeiros professores do CMJF traziam, em suas práticas pedagógicas, conhecimentos do programa de canto orfeônico praticado, em períodos anteriores, nas escolas da rede pública de ensino de Manaus, como conta Cleomar Feitoza:

O Dirson também foi para o Instituto de Educação [do Amazonas - IEA] trabalhar com música. E nós tínhamos um programa a cumprir, então, ele vivia na cabeça. Dona Lila Borges, foi diretora do IEA, mas era professora de canto Orfeônico também, na parte ginasial. Eu dava [aula] no Curso de Professores¹⁴, como era o caso de [Dirson Costa que] já trabalhava [lá]. Nós trabalhávamos com o curso de professores: era orientação do professor [para atuar] com música [na] escola... (Cleomar Feitoza, C1, p. 137).

¹⁴ Em relação ao Curso de professores, a entrevistada refere-se ao antigo Curso Normal, voltado à formação de professores para atuarem no antigo ensino primário.

Foi desse modo que esses professores do CMJF acabaram por empregar “alguns itens do programa de canto orfeônico, dados nas escolas” da cidade, aproveitando o conhecimento que muitos alunos já traziam consigo de teoria e prática musical, conforme Cleomar Feitoza (C1, p. 137).

Esses relatos apontam que alguns professores aliavam suas experiências de ensino de música e modelos dela advindos ao programa oficial do CMJF inspirado na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. Isso implica dizer que o CMJF, desde o momento de sua criação como uma instituição, encontrava-se aberto a outras concepções e práticas pedagógicas que pudessem contribuir para o ensino e a aprendizagem de música, sem se prender apenas a um programa preestabelecido.

Em relação às aulas desenvolvidas no CMJF, os relatos e documentos mostram que as de cunho teórico eram trabalhadas de forma coletiva, e as de instrumentos, de forma individual. Conforme Cleomar Feitoza (C1, p. 133-134), algumas aulas de instrumentos puderam ser trabalhadas coletivamente em decorrência do aumento do número de alunos, comprovando que o espaço físico não atendia, satisfatoriamente, a sua clientela.

Pedro Sampaio lembra-se dos métodos adotados em cada curso, especialmente nas aulas de instrumento, além daqueles utilizados nas disciplinas de teoria e percepção, que

... seguia essa metodologia clássica, acadêmica, que era aquela coisa do Conservatório mesmo. E nós tínhamos a tradicional escola americana para piano, tanto que os métodos eram todos norte-americanos [...], que o Conservatório Nacional adotou (Pedro Sampaio, C2, p. 134).

A passagem do aluno de um nível inicial de conhecimento para um mais avançado se dava através de uma avaliação em que ele tocava o repertório trabalhado nas aulas, diante de uma banca examinadora de professores. Quando aprovados, passavam para uma etapa seguinte (Cleomar Feitoza, C1, p. 142).

Um fator a ser considerado refere-se às dificuldades de aquisição de materiais que suprissem as necessidades dos professores para trabalharem o repertório musical, numa época em que a cidade não contava com livrarias que atendessem satisfatoriamente a área de música. Nesse sentido, Cleomar Feitoza explica que, em Manaus,

não existia uma livraria com algum material, [havia] pouco. Então, como eu te disse, eu andava, nas minhas viagens, buscando livrarias. Onde tivesse material de música, de canto [...], eu trazia, e muita coisa eu levei para [o

CMJF]. O Dirson também [levou] algum material, porque ele estudou no Conservatório de Música, [e] foi aluno até de Villa-Lobos [...]. Então, ele trazia muito material dessa época. A Dona Lila também tinha feito um curso de aperfeiçoamento na Escola Nacional de Música, então, esse material ela desenvolvia na escola. E nós aproveitamos e nos juntamos, e fomos somando esforços para fazer um trabalho que desse uma orientação de seqüência para o alunado, à medida que ele fosse vencendo etapas, desenvolvendo. (Cleomar Feitoza, C1, p. 138).

O relato de Cleomar Feitoza mostra a iniciativa e o empenho individual de cada professor em fazer funcionar o ensino de música na instituição, apesar das dificuldades encontradas, até mesmo na aquisição de livros, partituras e métodos a serem trabalhados com os alunos.

Nas aulas de instrumentos era desenvolvido com os alunos o repertório chamado erudito. Na visão de Pedro Sampaio (C2, p. 135), “esse era um problema, nós estudávamos música erudita, e ai daquele que quisesse fazer música popular”. Em seu relato, deixa transparecer que tocar um repertório, além do erudito, não era bem aceito pelos professores nessa época.

Os alunos assistiam às aulas de instrumentos, paralelamente às disciplinas obrigatórias como Teoria Musical, Solfejo e Leitura Métrica, Harmonia e História da Música. Nesse quadro, todos os cursos estariam subordinados à Prática de Canto Coral (Lei nº 275, 24/08/1965). A obrigatoriedade dessa prática mostra a importância dada a essa atividade no CMJF, possivelmente, não só pela influência do canto orfeônico na formação de alguns de seus professores, como também por força da existência do Coral João Gomes Júnior, que tinha como expoentes Dirson Costa e Cleomar Feitoza, os idealizadores dessa instituição.

Os conteúdos trabalhados nas aulas teóricas, ao que tudo indica, estavam de acordo com o que cada professor determinava para ser estudado, a exemplo de Luiz Bacellar, professor de História da Música, que ensinava em suas aulas:

organologia, ou organografia, música oriental também. Falei sobre a música indiana [...]. Não cheguei, por exemplo, a lecionar música moderna, a partir da criação da harmonia. Lecionei, principalmente, a música oriental, a indiana, a japonesa, a chinesa, [além da] invenção dos instrumentos, do sistema de notação [musical], da pentatônica e dos modos musicais (Luiz Bacellar, C1, p. 334).

Esses dados mostram que, provavelmente, as práticas de ensino desenvolvidas no recém criado CMJF se moldavam mais a partir da formação musical do professor, de acordo com as suas preferências e vivências, do que no modelo proposto oficialmente, calcado na Escola Nacional de Música do Rio de

Janeiro. Como parte dessas práticas pedagógico-musicais, a seguir, serão relatados os primeiros resultados das apresentações musicais realizadas por professores e alunos do Conservatório.

3.6 APRESENTAÇÕES MUSICAIS

O resultado das práticas pedagógico-musicais desenvolvidas no CMJF se dava, para a sociedade daquela época, por meio de apresentações das produções musicais de seus alunos e professores, que aconteciam no final de cada semestre. Esses eventos acabavam por proporcionar uma “troca de informações entre as classes [de aula]. Aí você formava pequenos conjuntos, duetos, quartetos, trios...” (Pedro Sampaio, C2, p. 131-132). Para o aluno participar dessas apresentações, teria de estudar e aprimorar uma peça musical indicada pelo professor. A execução dessas peças, algumas vezes, era considerada como avaliação, conforme narra Cleomar Feitoza:

Essa [música] aqui você pode aprimorar, porque essa vai ser a sua peça de estudo para a apresentação. Então, cada um trabalhava as músicas que eram dadas para eles. Mas, preparavam sempre a peça-chave que seria o teste deles de avaliação. (Cleomar Feitoza, C1, p. 144-145).

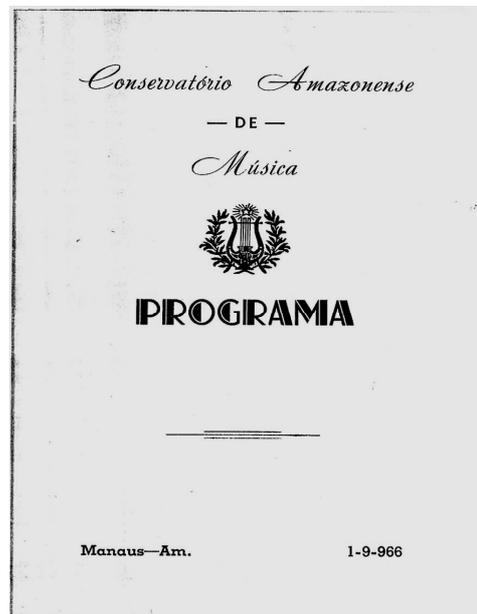
Essas apresentações eram divulgadas através dos jornais da cidade e de convites impressos para as pessoas prestigiarem o evento. De acordo com Cleomar Feitoza (C1, p. 147-148), “os pais iam assistir [...], gostavam de ver o filho ali brilhando, tocando, a filha já cantando, ou tocando um violino”.

O primeiro concerto público realizado por alunos e professores do CMJF ocorreu no dia 1º de setembro de 1966, um evento considerado pela imprensa local como a “demonstração de progresso no aprendizado dos alunos do Conservatório” (Jornal¹⁵, 01/09/1966). Cabe ressaltar que essa instituição começou suas atividades no início do ano 1966 (ofício 3/66, 01/03/1966). Isso implica dizer que, em pouco tempo de existência, pôde apresentar os primeiros resultados do seu trabalho com os alunos.

Na ocasião, conforme o mesmo Jornal, de 01 de setembro de 1966, participaram do primeiro concertos alunos “iniciantes no estudo instrumental”, bem

¹⁵ Cópia de um jornal cedido por um dos entrevistados somente com o registro de sua data.

como aqueles que já ingressaram na instituição com “considerável cabedal de conhecimentos”. O programa foi dividido em três partes, com apresentações das alunas de piano das professoras Jerusa Mustafa e Ivete Freire Ibiapina, de um aluno e uma aluna de violino da professora Alina Machado de Vasconcelos, e de um aluno de clarinete do professor Zenildo Nascimento (ver figura 5).



I PARTE — PIANO	III PARTE — PIANO
<ol style="list-style-type: none"> 1 — A. Rebêllo: Coração de Ouro — Cristina de Castro Lima (Profa. Marieta Pedrosa) 2 — Beethoven: Valsa — Eliane Oliveira 3 — — Luciana Monteiro 4 — A. Rebêllo: Desafio — Neila Ma. de Souza 5 — A. Rebêllo: Vitória Régia — Juliê Mustafa Barbosa 6 — Rebêllo: Lundú do titio Jôca — Sara L. Foinquinos 7 — Ludovic: Galope (4 mãos) — Profa. Jerusa Mustáffa e Lúcia Sampaio <p style="text-align: center;">Alunas da Profa. Jesusa Mustáffa</p>	<p style="text-align: center;"><u>Alunas da Profa. Ivete Freire Ibiapina</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1 — Massenet: Aragonaise — Nália Ma. Melo Rodrigues 2 — Chopin: Mazurka — Mary Jane Alves da Silva 3 — Durand: 1.ª Valsa — Elizabeth Ma. Machado dos Santos 4 — Burgmüller: Os sinos da manhã — Gláucia A. de Oliveira 5 — Præezonka: Tarantela — Eliana Cunha Motta 6 — Paderenski: Minueto — Joyce dos Santos Martins 7 — A. Rebêllo: Lundú Amazonense - Olenka de Menezes 8 — A. Rebêllo: Valsa Amazônica n.º 1 — Ruth Cunha Motta 9 — F. Donizetti: Uma festa na Cacoeirinha — Marineuza Abecassis 10 — Maximino Corrêa: Travessuras — Lourdes Lima Daou 11 — Joaquim Franco: Marcha (4 mãos — arranjo Profa. Ivete Ibiapina) — Marineuza Ibiapina Abecassis e Graça Maria Loureiro Ibiapina.
II PARTE	
<p>a) VIOLINO — Profa. Alina Machado de Vasconcelos</p> <ol style="list-style-type: none"> 1 — J. Lambert Ribeiro: Melodia — José Alberto Soares 2 — J. Lambert Ribeiro: Romance — Creuza Maciel <p style="text-align: center;">Acompanhamento: Profa. Alina de Vasconcelos</p> <p>b) CLARINETE — Prof. Zenildo Nascimento</p> <ol style="list-style-type: none"> 1 — Tschalkowski: Apenas um Coração Solitário — Dirson Straus Costa 2 — Liszt: Sonho de Amor — Dirson Straus Costa <p style="text-align: center;">Acompanhamento: Profa. Jerusa Mustáffa.</p>	
	<p>Manaus, 1 de setembro de 1966</p>

Figura 5 – Programa de concerto de alunos do CMJF, 01 de setembro de 1966. Acervo particular de Ivete Ibiapina.

As peças apresentadas confirmam a linha do chamado repertório erudito, desenvolvido no programa do CMJF:

...além de clássicos obrigatórios em qualquer concerto (Chopin, Liszt, Massenet e outros), peças de autores nacionais e, dentre estes – o que é de especial significado – autores amazonenses autênticos, como Arnaldo Rebello (diversas obras, inclusive “Desafio”) Donizetti (“Uma Festa na Canhoeirinha”), Maximino Corrêa (“Travessuras”) e o próprio Joaquim Franco. Deste, as jovens e talentosas pianistas Graça Maria Ibiapina e Marineuza Abecassis, executarão “Marcha”, com arranjos da professora Ivete Ibiapina (Jornal(?), 01/09/1966).

Conforme as informações do jornal acima descritas, o CMJF, além de trabalhar com repertório desenvolvido por músicos europeus, que era comum em instituições desse gênero na época, trabalhou ainda com arranjos e composições criadas por músicos amazonenses, o que denota a valorização da produção musical local. Pedro Sampaio (C2, p. 151) lembra que o repertório trabalhado envolvia “autores amazonenses, autores brasileiros e autores internacionais, a única restrição: só tocar música erudita!”.

Uma das apresentações marcantes para a sociedade manauara, segundo um jornal local, foi um concerto realizado em maio de 1967, no Teatro Amazonas, com a participação do Coral João Gomes Júnior, ao lado da Orquestra Sinfônica do Amazonas¹⁶, sob a direção do maestro Dirson Costa, com a participação de alguns dos professores do CMJF. De acordo ainda com o referido jornal, esse concerto “foi um dos mais belos fazendo renascer assim a música clássica em nossa capital”. O programa dessa noite constou da apresentação da ópera “O Barbeiro de Sevilha”, entre outras obras musicais (Jornal do Comércio, maio de 1967).

Outro concerto de destaque realizou-se no dia 18 de dezembro de 1968, provavelmente, o último apresentado pelo Conservatório antes de sua transferência da esfera do Governo para a Universidade do Amazonas. Esse evento foi organizado por professores do Conservatório, com apresentações de alunos de violino e piano (O Jornal, 18/12/1968).

¹⁶ Essa orquestra foi organizada dentro do CMJF pelo maestro Dirson Costa. Constituída, a princípio, por professores do Conservatório, além de músicos da Polícia Militar e do Grupamento de Elementos da Fronteira, tinha cerca de trinta e dois componentes (Jornal do Comércio 13/11/1966). Após a paralisação de suas atividades por alguns anos, por falta de verbas, retoma suas atividades em 1971, como Orquestra Sinfônica do Teatro Amazonas, ainda sob a direção de Dirson Costa, tendo como integrantes músicos vinculados à Secretaria de Educação, à Polícia Militar e professores contratados no período em que o Conservatório passou para o âmbito da Universidade, entre outros (O Jornal, nov/1971). Ainda no ano de 1971, a orquestra, juntamente com o Coral da Universidade, criado também por Dirson Costa, apresentou no Teatro Amazonas o repertório “As Bodas de Fígaro” de Mozart, o “Romance”, de Ribinstein e a “Sinfonia da Selva”, de Luis Caetano [...] mas o “Mercado Pesa”, de Ketelby (Jornal do Comércio 21/01/1971). A trajetória dessa orquestra é marcada por constantes paralisações de suas atividades.

Apresentações públicas como essas mostram que o CMJF, através dos grupos musicais formados e de audições de seus alunos, conseguiu, de certa forma, por em prática um dos objetivos pelos qual fora criado, o de promover o desenvolvimento musical na cidade. É importante ressaltar que, apesar das dificuldades enfrentadas pelo recém criado Conservatório, como espaço físico limitado, reduzido número de professores graduados e falta de alunos com os conhecimentos necessários para cursar nível superior em música, ainda assim, pôde dar início às suas atividades como instituição de ensino musical.

4 O CONSERVATÓRIO DE MÚSICA JOAQUIM FRANCO NA UNIVERSIDADE DO AMAZONAS

4.1 PROCESSO DE TRANSFERÊNCIA

O Conservatório de Música Joaquim Franco permaneceu pouco tempo na esfera do Governo do Estado. Logo no final de 1968 foi transferido para a Fundação Universidade do Amazonas (FUA)¹⁷, ou seja, para a própria Universidade do Amazonas (UA). Porém, esse processo inicia-se no ano de 1966, como pode ser observado em uma nota de jornal: “...o Regimento Interno do ‘Joaquim Franco’, já está em mãos do Reitor Jauary Marinho, para processamento da anexação do Conservatório à Universidade do Amazonas” (Jornal do Comércio, 13/11/1966).

As razões que levaram tanto o Governo como a Universidade a concordarem com essa transferência têm em comum o entendimento de que o Conservatório poderia, dentro do ambiente acadêmico, garantir a continuidade de sua existência, e ter ainda as condições necessárias para a realização dos objetivos pelos quais foi inicialmente criado: promover o desenvolvimento musical na cidade e proporcionar formação profissional de músicos, especialmente em nível superior.

O fato de haver certa descrença de continuidade das atividades do CMJF, em função de mudança de governo, levou o seu diretor, Dirson Costa, a crer que somente a “Universidade faria a proteção do Conservatório, manteria essa escola de música funcionando, como lembra Aidalina Costa,” (C2, p. 28). Ressalta ainda que ele conseguira convencer o reitor da Universidade do Amazonas a abarcar essa escola de música como uma de suas unidades acadêmicas, por acreditar que

... zelaria pela música, como as grandes Universidades brasileiras, porque todas têm a sua orquestra sinfônica, um coral sinfônico, uma produção musical. A USP tem orquestra sinfônica. Era essa a intenção, era essa a certeza de que a Universidade do Amazonas [faria o mesmo], inclusive, o reitor também tinha essa certeza [...], porque era a chance da Universidade do Amazonas ter a sua orquestra, já que incorporaria tudo: professores, alunos, tudo... Tanto que ficou lá, nesse local, na Joaquim Nabuco (Aidalina Costa, C2, p. 29).

¹⁷ De acordo com Brito (2009), a Fundação Universidade do Amazonas foi criada através da Lei nº 4.096-A em 12 de junho de 1962. Em seu Art. 3º ficou estabelecido que essa Fundação teria por objetivo “criar e manter a Universidade do Amazonas” (p. 59-60). Portanto, a partir desta Lei, foi criada a Universidade do Amazonas, sucessora da antiga Escola Universitária Livre de Manáos (p. 76).

A perspectiva da Universidade do Amazonas em ter seu coro e orquestra sinfônica, através do CMJF, daria mais amplitude ao seu papel de divulgar e desenvolver ações artísticas para o esperado “desenvolvimento cultural” da cidade. Isso fez com que crescesse o interesse dos dirigentes por essa adesão.

Dirson Costa encaminha um ofício ao governador do Estado, ao lhe sugerir a incorporação do Conservatório para o âmbito da Universidade do Amazonas. Nesse documento, esclarece que, apesar das “dificuldades de ordem material, técnica e humana, no tempo presente [na época], não se pode obscurecer o alto valor de um centro de estudo musical, que tem como fim primordial, elevar o padrão de cultura do povo” (Ofício, nº 19/67, 24/04/1967), além de ressaltar que se pretendia oferecer o curso de graduação em música. Assim, conforme Aidalina Costa (C2, p. 29), o governador resolveu aceitar “por causa dessa possibilidade [...], Manaus vai se desenvolver na área musical, porque agora passa do Estado para a Universidade”.

Fica evidente aqui a manifestação do pensamento de um grupo de pessoas no sentido de manter o CMJF como uma instituição pública e vislumbrar a possibilidade de cumprir o papel determinado em sua lei de estruturação, o de proporcionar formação musical superior.

Uma outra explicação possível para que o governo do Estado e a Universidade do Amazonas viessem a concordar com o processo de transferência do CMJF parece envolver, conforme os relatos orais, decisões de ordem político-administrativa. Pedro Sampaio e Cleomar Feitoza mencionam em suas entrevistas que a Universidade do Amazonas estava recebendo recursos financeiros da Zona Franca de Manaus (ZFM)¹⁸, “para ser aplicado em um setor cultural” na própria Universidade (Cleomar Feitoza, C1, p. 126). Com esses recursos, essa instituição “então abraça o Conservatório” (Pedro Sampaio, C2, p. 137).

Esses relatos apontam que a transferência do CMJF para a Universidade não contou apenas com a vontade particular das autoridades competentes para esse processo, sendo, também, uma decisão de cunho político que envolvia recursos financeiros para essa negociação, como em todo empreendimento dessa natureza.

¹⁸ “A criação da Zona Franca de Manaus, através da Lei nº 3.173, de 6 de junho de 1958, promulgada pelo Presidente da República, Juscelino Kubitschek, assinala uma nova etapa de desenvolvimento econômico, social e educativo para a Região Amazônica” (BRITO, 2009, p. 58). Quanto às verbas destinadas da ZFM para a Universidade do Amazonas na época, são apresentadas apenas as informações mencionadas nos relatos orais de Pedro Sampaio e Cleomar Feitoza. Não foram encontradas nos documentos levantados informações de caráter oficial para este trabalho pesquisa.

O Decreto-Lei nº 1292, de 30 de dezembro de 1968, trata da transferência do patrimônio móvel e imóvel do CMJF, como doação à Fundação Universidade do Amazonas. Dentre as considerações apresentadas na referida Lei, o Poder Executivo do governo deveria transferir o CMJF ou à Fundação Cultural do Amazonas ou à Fundação da Universidade do Amazonas. De acordo com a comissão constituída pela Secretaria de Educação e Cultura, da época, decidiu-se que o Conservatório seria transferido para a FUA, sob a condição de o mesmo “fazer funcionar, dentro de 1 (um) ano, uma escola superior de música” (Decreto-Lei nº 1292, 30/12/1968). Fica evidente nos termos dessa Lei de transferência que, além do compromisso em proporcionar formação superior, essa instituição universitária teria um prazo mínimo para a sua implementação.

Mesmo com a passagem do CMJF para a esfera da Universidade do Amazonas, Dirson Costa continuou como seu diretor. Sua permanência nesse cargo, de acordo com uma nota de jornal, deveu-se ao fato de ser um “nome reconhecido com a capacidade indispensável ao exercício da função. [...] um dos que jamais desprezou o sonho de ver um dia o Conservatório funcionar como escola de nível superior” (A Notícia, set/1970).

Tal transferência, segundo a imprensa local, representou para o CMJF, assim como para os jovens amazonenses,

... uma conquista das mais gratas, principalmente porque, daquele dia em diante, aquela unidade [CMJF] poderá proporcionar formação, em grau superior, àqueles que, desde o berço, trouxeram o dom de seguir a atividade que proporcionou nomes como Chopin, Beethoven, Liszt e outros grandes nomes. Será, segundo as próprias palavras do diretor do Conservatório, o início de uma nova etapa que irá representar, para o nosso Estado, um passo de gigante na intelectualização do povo. (O Jornal, 16 de agosto 1970).

...acontecimento auspicioso para uma expressiva legião de homens e mulheres dotados de vocações artísticas. A rigor, também representava a concretização de um antigo e ardente desejo de outra grande parcela de jovens e veteranos diletantes da música. Estão todos eles, agora, festejando essa conquista, pois chegou-se a duvidar que tal acontecimento pudesse se efetivar a curto prazo, tais as dificuldades que o rondaram durante quase dois anos de estudos, pesquisas e debates pertinentes ao processo de viabilidade (A Notícia, set/1970).

Essas notas de jornais mostram a expectativa de que o CMJF, na esfera da Universidade, poderia proporcionar um ensino de música que se esperava dessa instituição desde o momento de sua implementação. Um ensino, por um lado, voltado para formação de músicos profissionais e, por outro, capaz de proporcionar

um desenvolvimento musical na cidade, que permitiria, assim, a “intelectualização do povo”.

A partir do final do ano de 1968, após a publicação do decreto de oficialização de transferência, o Conservatório de Música Joaquim Franco interrompeu suas atividades em função dos ajustes de contratação de professores e da reforma de suas bases físicas. Assim, Dirson Costa destaca, em um jornal local da época, que “a tarefa foi muito dura. Foi necessário arrumar a casa para começar a trabalhar” (O Jornal, 16/08/1970).

O Conservatório, como unidade acadêmica, reabriu suas portas para os procedimentos de matrícula no ano de 1970 (A Notícia, de 1970), mas suas efetivas atividades de ensino foram retomadas somente a partir do segundo semestre de 1971 (Ofício, 23/04/1973).

Tão logo passaram os primeiros momentos de expectativa e, depois, de consolidação da transferência do CMJF para a Universidade do Amazonas, não retardou a chegada de problemas a serem resolvidos, sendo um deles a contratação de professores.

4.2 CONTRATAÇÃO DE PROFESSORES

Em sua nova fase, na esfera da Universidade do Amazonas, o CMJF precisou rever novamente o seu corpo de professores, uma vez que, na época de sua transferência, os docentes ainda se encontravam sob a responsabilidade do governo do Estado (Lei nº 1292, 30/12/1968).

Como uma unidade acadêmica universitária, e com responsabilidade de oferecer um curso superior de música, fazia-se necessária a contratação de professores com titulação de graduação nessa área. Nem todos os professores contratados, na sua fase inicial de existência, ainda sob a égide do governo do Estado, atendiam a tal exigência. Nesse sentido, Cleomar Feitoza lembra que o Reitor, na época, “disse que não poderia aproveitar o pessoal, porque nem todos eram graduados em nível superior em música” (C1, 129).

Contratar professores com titulação de graduação em música passou a ser uma tarefa não muito fácil para a Universidade do Amazonas. Nelson Eddy recorda que “era uma época do professor não ter título, era mais uma coisa meio *honoris causa*, assim, pelo reconhecimento da pessoa! Então, a Universidade aceitava [...],

naquele tempo ainda dava. O professor não tinha o diploma naquele instrumento, mas era um músico experiente...” (C1, p. 315-316). Destaca, ainda, que os professores eram aceitos mais pela competência do que pela titulação,

porque, [em geral], as pessoas naquele tempo, eram as que estudavam com o professor que vinha da Europa, com o professor não sei de onde, que eram talentosas, e mantinham os alunos, por isso eram aceitos. Pela titulação, não teria ninguém, ninguém seria aceito, que era uma injustiça muito grande! Sei que a lei é lei, mas tem muita gente boa, sem título (Nelson Eddy, C1, p. 22).

Apesar de ser mencionado nesse relato que os professores, sem titulação de graduação em música, eram aceitos pela Universidade por *honoris causa*, a princípio, muitos foram submetidos a uma prova prática de instrumento. Um exemplo claro, lembra Jerusa Mustafa, foi o do professor Pedro Madeira, que “fez teste de violino e ficou no Conservatório” (C1, p. 79). A professora Jerusa Mustafa também precisou passar por uma prova prática de piano, tendo em sua banca uma professora do Rio de Janeiro:

...para passar para a Universidade, mesmo sendo um nível médio¹⁹, tinha que fazer um teste bem rigoroso. Então, ela me chamou para sentar-me ao piano, colocou uma música seiscentista, do século dezessete, de mil e seiscentos, de Haydn [...]. Então, eu comecei a tocar. Muito difícilima, de primeira vista, de *primeira vista*! Não tinha essa história de levar nada para casa [risos]. Ela: “Muito bem, muito bem!”, ficou satisfeita. Passou a minha nota para a Reitoria da época, o Dr. Áderson Dutra, que era o Reitor, ele me nomeou como auxiliar do ensino e comecei a lecionar na Universidade (Jerusa Mustafa, C1, p. 56-57).

Jerusa Mustafa (C1, p. 49) lembra que alguns professores, por diferentes razões, decidiram por não continuar no CMJF nessa nova fase, a exemplo da professora Ivete Ibiapina que resolveu se dedicar mais para sua escola particular de piano.

Cleomar Feitoza (C1, p. 129-130), uma das responsáveis pela criação do CMJF, permaneceu somente por alguns anos na instituição. Um dos motivos de sua saída do CMJF foi a situação do Coral João Gomes Júnior nessa nova fase, sob a esfera da UA, quando perdeu seu espaço em função da criação do Coral da Universidade, posteriormente, Coral Universitário.

¹⁹ O nível médio corresponde a uma das categorias funcionais dentro da Universidade do Amazonas, na época (Relatório anual, 1977).

Muito contrariada, me afastei um pouco. Ainda levava o Coral para alguns ensaios, mas depois vi que não valia a pena. Não era o que a gente queria, eu iria perder o Coral, como eu quase perdi. Resolvi juntar a turminha, e abandonei a Universidade. (Cleomar Feitoza, C1, p. 135).

Esses relatos deixam transparecer que a passagem do CMJF para o âmbito da UA acarretou mudanças significativas em sua dinâmica de funcionamento, o que resultou na permanência ou na saída de professores, que faziam parte do primeiro corpo docente da instituição, em sua fase de implementação.

A partir de 1970, a UA passa também a contratar professores vindos de outros estados do país. Nessa época, passaram a fazer parte do corpo docente de música Emanuel Coelho Maciel, de Belo Horizonte, formado pelo Conservatório de Canto Orfeônico, para dirigir o curso de violino, e Marysa Dulce Magalhães Solenidade Mercaldo Neder, formada pelo Conservatório Brasileiro de Música²⁰, do Rio de Janeiro, para coordenar o curso de piano (A Notícia, set/ 1970).



Figura 6 – Prof. Emanuel Coelho Maciel (à esquerda), diretor Dirson Félix da Costa (ao centro) e um professor (?) do CMJF. Fonte: Jornal *A Notícia*, 16 de agosto de 1970. Acervo particular de Ivete Ibiapina.

Diante do problema da contratação de professores, Dirson Costa solicita ao reitor da UA autorização para viajar a outros estados da federação, em busca de profissionais da área da música com a habilitação exigida por essa instituição. Assim sendo, seu pedido foi aceito “dada a inexistência, em Manaus, de professores legalmente habilitados para o exercício do magistério superior”. Desse modo, Dirson Costa foi autorizado a viajar “às cidades do Recife, em Pernambuco, e Salvador, na

²⁰ Hoje, Conservatório Brasileiro de Música-Centro Universitário.

Bahia, a fim de seleccionar quatro (4) professôres instrumentistas para o Conservatório” (Portaria, nº 193/71, 14/07/1971).

Como resultado dessa ação, o corpo docente do CMJF ficou assim constituído, conforme registra o jornal *A Crítica*:

Dirson Costa, diretor; Nelson Eddy (cearense), violino-viola; Helena Rodrigues (baiana), flauta transversal e Bloch; Carlos Rodrigues [de Carvalho] (baiano), oboé; Luís Caetano [da Silva] (pernambucano), fagote e Severino Ninô de Araújo (paraibano), clarinete e sax. De Manaus mesmo: Jerusa Mustafa, piano; Pedro Araújo Madeira [Júnior], violino e Lilá Borges de Sá, teoria musical (*A Crítica*, 20/09/1971).

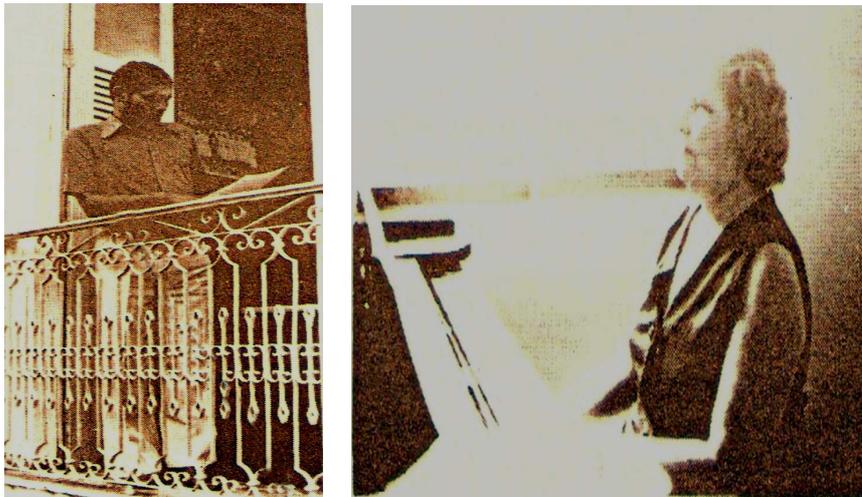


Figura 7 – Professores do CMJF: Severino Ninô de Araújo (à esquerda) e Jerusa Mustafa (à direita). Parte do folder de aniversário de cinco anos do Coral Universitário. Por volta do ano de 1977. Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM.



Figura 8 – Prof. Pedro Araújo Madeira e aluna, na aula de violino no CMJF. Fonte: Jornal *A Notícia*, por volta do ano de 1974. Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM.

Dentre os professores contratados, a partir da viagem que Dirson Costa realizara pelo nordeste, alguns não possuíam a graduação em música. Do que foi possível recordar, Nivaldo Santiago mencionou apenas o nome de Nelson Eddy e Dirson Costa como professores que tinham um diploma de nível superior, na época (C1, p. 201). No ano de 1972, a convite do reitor Áderson Dutra da UA, Nivaldo Santiago, oriundo de Belém do Pará, somou-se a esse corpo docente, e assumiu as disciplinas de história da música, leitura musical, e percepção musical (Nivaldo Santiago, C1, p.21; p. 217).

Sobre a contratação de professores, Adalberto Holanda, um ex-aluno, comenta que essa era uma dificuldade constante enfrentada no CMJF, especialmente, nas décadas de 1970 a 1980, porque “ninguém queria vir para Manaus”. Acredita que esse fato se dava em função das propostas salariais oferecidas pela Universidade, por não corresponderem às expectativas dos professores convidados (C2, p. 96).

Como a dificuldade em se contratar professores era uma constante, Nivaldo Santiago recorda que não havia mais seleção de professores, “porque não tinha o que se selecionar, o que havia era a necessidade urgente, absurda, de trazer alguém para ensinar”. Enfatiza que os procedimentos adotados para a contratação de professores não se configuravam como “um concurso; as pessoas provavam que eram capazes, mostravam algum título, algum diploma, e eram contratadas [...] O que se exigia eram disposição e a disponibilidade para trabalhar naquele Conservatório” (Nivaldo Santiago, C1, p. 213-214).

No transcorrer de sua trajetória, mesmo com todas as dificuldades em relação à contratação de professores, o CMJF teve em seu corpo docente também a presença de professores estrangeiros, a exemplo de Jacques Von Fransunkiewicz²¹ (contrabaixo), Luiz Cuevas, do Uruguai (flauta) e George Geszti, da Hungria (piano e musicalização), conforme mencionado pelos colaboradores desta pesquisa.

²¹ Pelos documentos levantados e pelos relatos orais, não foi possível encontrar informações que indicassem a nacionalidade desse professor.

4.3 INGRESSO DO ALUNO NO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA JOAQUIM FRANCO NA ESFERA DA UNIVERSIDADE

Os documentos consultados e os relatos mostram que sempre houve, em toda a trajetória do CMJF, uma intensa procura por vagas em seus cursos. Indicam também que não havia um sistema de reservas para os cursos, “era de quem chegasse, de quem conseguisse a vaga” (Socorro Santiago, C1, p. 237). Nivaldo Santiago lembra que os alunos:

....corriam para lá, tinha fila [...], pagavam uma taxa e se inscreviam. Em uma ocasião, eu cheguei lá, no Conservatório, tinha uma multidão na frente da casa, de gente interessada em freqüentar a escola, eu fiquei até assustado! Chegamos a ter mais de duzentos alunos numa casa pequena daquela (Nivaldo Santiago, C1, p. 237).

Esse relato mostra que havia uma procura intensa por vagas no CMJF, porém revela a cobrança de taxa de inscrição, um aspecto contrário ao que se esperava dessa instituição pública no momento de sua implantação: um ensino de música totalmente gratuito. No entanto, apesar da cobrança dessa taxa, o Conservatório continuava atraindo pessoas para seus cursos.

A entrada de alunos no CMJF, na esfera da UA, dava-se de várias formas. Numa delas, os candidatos passavam por um processo de seleção de caráter mais classificatório do que seletivo. Adalberto Holanda (C2, p. 89) recorda que os professores “não faziam teste, eles faziam uma coisa, assim, só para ver a tua percepção musical. A gente estudava mesmo já na aula de teoria”. Comenta, ainda, que o aluno efetivava sua “inscrição e pronto, já começava a estudar, dependendo da vaga” nos cursos. Também acontecia o ingresso de alunos oriundos dos cursos de música oferecidos durante o período de férias escolares (Aidalina Costa, C2, p. 44).

Esse processo de entrada no CMJF se manteve desde a sua criação, pelo fato de estar inserido em um contexto em que os candidatos não apresentavam uma preparação musical adequada para ingresso em um curso superior de música.

O que ajudou a despertar o interesse das pessoas para estudar música, especialmente no CMJF, foi o resultado advindo de ações realizadas, no âmbito da música, por grupos locais da época. Conforme Nelson Eddy, por sua iniciativa foi formado um coro no Teatro Amazonas, para um evento de Natal, com apoio de um radialista da cidade (C1, p. 23). A partir desse coro, muitos dos seus integrantes se

interessaram em estudar música, vindos, posteriormente, a se tornarem alunos do CMJF (C1, p. 41). Roberto Oliveira também destaca que foi através de um curso de violão, realizado em uma praça da cidade, que acabou sendo indicado para estudar no CMJF.

Na realidade, a minha chegada ao Conservatório foi porque eu fiz um Curso de violão na Praça da Polícia, aos domingos, que era coordenado pelo Moacir Andrade, que é artista plástico. E quando terminou o Curso, eu me destaquei, eu e o Messias, que era o meu colega de violão. Desse curso, eu fui indicado para o Conservatório, para estudar violão (Roberto Oliveira, C.2, p. 68).

Pelos dados apresentados acima, o CMJF foi uma instituição que se apresentava como uma oportunidade para aqueles interessados em estudar música, o que, provavelmente, justificaria a grande procura das pessoas por seus cursos. A esse respeito, Márcio Páscoa (C2, p.12) rememora “que todo mundo que gostava de música, naquela época, procurava o Conservatório, tivesse ou não o professor para ensinar”.

4.4 ESTRUTURA ORGANIZACIONAL E CURSOS

4.4.1 Estabelecimento dos primeiros cursos

O CMJF, sob a esfera da UA, passou a ter, a partir de 1970, o compromisso de oferecer, no prazo máximo de um ano, o curso superior em música, de acordo com o que preconizava a sua Lei de transferência. No entanto, para que o Conservatório implementasse, de fato, ações de uma unidade acadêmica, tornava-se necessário preparar, prioritariamente, os candidatos para ingressarem na graduação em música. Para tanto, foram elaborados planos com o intuito de dar, a princípio, cursos e disciplinas em caráter intensivo, voltados a preparar, durante dois anos, alunos para ingressar no curso superior em música (A Notícia, set/1970).

É possível perceber que, apesar do CMJF, na época, ter um corpo docente em que a maioria não possuía titulação superior em música e, por outro lado, ter uma clientela que não estava devidamente preparada para ingressar em um curso de graduação na área, ainda assim, manteve-se o compromisso da instituição em oferecer um curso superior, mesmo sem condições reais de efetivá-lo.

Os cursos e disciplinas que se planejaram oferecer, durante os dois anos de preparação do aluno para o nível superior, eram os “cursos de violino, piano, iniciação musical, canto coral, viola e violoncelo, além das disciplinas Teoria Musical e Prática de Som” (A Notícia, set/1970), os quais se mantiveram semelhantes aos desenvolvidos pelo CMJF em sua fase de implementação pelo governo. Esses planos foram pensados ainda no ano de 1970, no período de matrícula de alunos e, ao mesmo tempo, de contratação de novos professores, de reforma em seu prédio e de compra de instrumentos musicais, entre outras providências (O Jornal, 16/08/1970).

O CMJF iniciou suas atividades letivas no mês de setembro de 1971. As aulas ministradas nesse período foram consideradas, ainda, como estágio preparatório, “visando principalmente a coletar os resultados dessa fase embrionária de ensino, para aperfeiçoar o seu funcionamento regular” (Ofício 34/73, 25/04/1973). Apesar de ser unidade acadêmica da Universidade, o Conservatório abriu suas portas tanto para o público adulto como também para crianças (A Crítica, 20/09/1971).

Com base nos resultados obtidos nesse período letivo – setembro a dezembro de 1971, considerado como um curso preparatório e, a partir de uma análise metódica da proposta de ensino do CMJF, Dirson Costa, ao lado dos outros professores dessa instituição, constataram a sua inviabilidade em função do que eles se propunham a ensinar. Seria necessário um tempo maior de preparação do aluno para cursar um nível superior em música. Mediante esse fato, Dirson Costa comunica ao reitor da Universidade do Amazonas, Áderson Pereira Dutra, que

...sòmente após cerca de quatro ou cinco anos é que será possível fazer funcionar um curso de graduação nesta Unidade, porém este dependerá fundamentalmente das bases e alicerces que se venha de pronto a implantar, principalmente quando constata-se que não existe em Manaus nenhuma escola de ensinamento musical em nível primário e médio, razão por que este Conservatório – embora seja um Centro de estudo de nível superior – é obrigado a manter tais estudos” (Ofício 72/12, 25/01/1972).

É possível notar que, em meio às expectativas geradas durante o processo de transferência do CMJF para a Universidade do Amazonas, um fator preponderante parece ter recebido pouca atenção: o nível de conhecimento musical dos alunos que iriam frequentar o curso superior a ser oferecido pelo Conservatório.

Nessa tramitação, Dirson Costa e os professores realizaram um estudo de diferentes programas de ensino de renomadas escolas de música nacionais, e, com base no campo prático, compararam esses programas com os resultados de

funcionamento experimental do ano de 1971, quando foram elaborados os seguintes cursos a serem mantidos pelo CMJF a partir do ano de 1972:

- a) Curso Livre – com duração de um a seis anos, cujo ingresso independe de teste seletivo, para crianças entre seis a doze anos, de idade. O programa deste curso, dada as suas peculiaridades especiais, está ainda em elaboração.
- b) Curso Técnico e de Educadores Musicais – com duração de cinco anos, dividido em dez séries, cujo ingresso está condicionado à idade mínima de treze anos e classificação em Concurso de Habilitação...
- c) Quanto ao Curso de Graduação, tal será objeto de orientação competente, no devido tempo, razão por que entendemos, salvo melhor juízo, serem dispensáveis quaisquer considerações a respeito. (Ofício 72/28, 24/02/1972).

Torna-se evidente que o diretor e os professores do CMJF procuraram direcionar o ensino de música na instituição a partir da realidade local, com a criação de estratégias para a formação de alunos. Deu-se, assim, a criação de um curso de caráter técnico, voltado à educação musical. Para Socorro Santiago, essa foi uma forma do CMJF “satisfazer as exigências da estrutura [acadêmica] que estava montada. Eles criaram esse Curso Técnico e de Educadores Musicais, aproveitando a qualificação dos professores que eles tinham lá”. Com base em um documento da época, a ela apresentado no momento de sua entrevista²², ainda teceu o seguinte comentário a respeito desse curso: “Então, aqui nós temos, por exemplo, o programa de violoncelo, de oboé. Aqui estou vendo canto, clarinete, fagote. As disciplinas para as quais havia professor, eles abriam [cursos]” (Socorro Santiago, C1, p. 248).

Com a criação do Curso Técnico e de Educadores Musicais, novos objetivos foram elaborados, pois esse curso destinava-se a

ministrar os conhecimentos básicos de música, a iniciação da cultura artístico-musical; a estabelecer os primeiros contatos dos alunos com os instrumentos musicais e orientá-los quanto aos seus timbres e suas finalidades; ao início da prática do instrumento; a formar educadores de música para o ensino médio e a preparar alunos para ingresso no Curso de Graduação (Portaria nº 06/73, 27/04/1973).

A partir do referido curso, constata-se a ampliação dos objetivos do CMJF que se estendem, principalmente, à formação de professores para atuarem nas escolas

²² No momento da entrevista, apresentei à professora Socorro Santiago o Programa da 1ª série do Curso Técnico e de Educadores Musicais. Em tal programa não consta nenhuma referência da data em que foi elaborado.

regulares, permanecendo como meta inicial a preparação dos alunos, com vistas ao curso superior em música.

O currículo do Curso Técnico e de Educadores Musicais estava organizado com as seguintes disciplinas: Introdução à Cultura Musical; Percepção; Canto ou Instrumento; Coral; Música de Câmera; Piano Suplementar; Prática de Regência e Coral; Estruturação; História da Música; Integração; Didática (Documento oficial, sem data). Para as aulas de instrumentos, esperava-se ministrar clarinete, oboé, piano, viola, violino e violoncelo (Ofício, 72/32, 03/03/1972).

O Curso Técnico e de Educadores Musicais, para Nivaldo Santiago, seguia “mais ou menos” a

linha do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, preparando professores para fazer música na escola. Não era para ser grandes músicos. Era para saber como fazer música, ensinar a cantar, ensinar a ler um pouco de música, fazer um repertório escolar de nível (Nivaldo Santiago, C1, 246).

Para ingressar no Curso Técnico e de Educadores Musicais, o candidato teria que se submeter ao Concurso de Habilitação que constava de prova escrita de conhecimentos gerais e de aptidão musical. Estariam isentos da prova teórica os alunos que já possuíam o ginásial completo²³, porém, todos teriam que fazer a prova de aptidão musical (Resolução nº 01/74, 01/04/1974).

4.4.2 Criação do Departamento de Música: ampliação dos objetivos do ensino de música no Conservatório de Música Joaquim Franco

Ainda no ano de 1972, foi criado pelo Conselho Universitário da UA o Departamento de Música (DM), vinculado ao antigo Instituto de Letras e Artes dessa Universidade. O CMJF estaria subordinado “à administração e responsabilidade” desse novo órgão (Ofício, 34/73, 25/04/1973). O DM passaria, então, a orientar as atividades do CMJF no que se refere ao “ensino e à pesquisa, visando à formação, em níveis médio e superior, nas atividades de execução, interpretação e criação musical e ao desenvolvimento e divulgação da cultura artístico-musical” (Portaria nº 06/73, 27/04/1973).

²³ Hoje, corresponde às séries finais do ensino fundamental – 6ª a 9ª.

Conforme Nivaldo Santiago, o DM foi criado dentro da UA com a intenção de dar o suporte necessário ao curso superior de música que se pretendia oferecer no futuro. No entanto, em sua visão, o DM foi perdendo sua finalidade com o passar dos anos por não conseguir cumprir com o papel pelo qual foi idealizado, pela falta de recursos humanos e de materiais. Ressalta, ainda, que a função do DM, por vezes, confundia-se com a do próprio CMJF, o mesmo acontecia de forma inversa, pelo acúmulo do cargo de direção de ambos os setores²⁴. Talvez isso justifique o porquê de nos documentos consultados aparecer o nome de uma só pessoa ora como chefe do DM, ora como diretor do CMJF no mesmo período.

Esse novo setor da Universidade tinha como objetivo formar, através do CMJF:

instrumentistas, educadores, compositores, regentes, cantores e professores de música, devendo, para tanto, realizar estudos sobre as manifestações artístico-musicais, nacionais e estrangeiras, com o intuito de desenvolver uma arte vinculada à realidade brasileira (Portaria nº 06/73, 27/04/1973).

A partir da criação do DM, conforme o documento acima citado, os objetivos propostos inicialmente pela instituição, quanto à formação de músicos, foram ampliados em relação às possibilidades de sua atuação profissional na área musical, indo além da intenção de se formar somente instrumentistas e professores. Além disso, houve mudanças significativas em termos das concepções sobre o ensino de música desenvolvido no Conservatório, que se estenderam para as várias “manifestações artístico-musicais”, principalmente brasileiras. Esse alargamento de objetivos e concepções ocorreu ainda em meio à falta de professores que pudessem atender a todas essas novas perspectivas programadas a partir de então.

Assumiu a chefia do Departamento de Música, na época, Nivaldo Santiago que, nessa altura, desenvolvia atividades como professor de História da Música, dentre outras disciplinas (Nivaldo Santiago, C1, p. 217). O DM passou a funcionar nas dependências do CMJF, tendo ainda como seu diretor Dirson Costa.

A partir do ano de 1972, a estrutura organizacional e curricular do CMJF começou a entrar em um processo de constantes transformações. As atividades desenvolvidas pelo Conservatório, no decorrer desse mesmo ano, conforme um ofício da época, tiveram a “finalidade de conscientizar a juventude para a arte

²⁴ Informação prestada por Nivaldo Santiago em momento posterior à sua entrevista.

musical, esforço êsse refletido através dos inúmeros concertos de Conjunto de Câmara e das audições do Coral Universitário” (Ofício 34/73, 25/04/1973).

Como chefe do DM, Nivaldo Santiago lembra que procurou “mudar um pouco, não a estrutura [acadêmica] que estava montada, porque não podia mexer, mas acrescentar uma coisa a mais para preparar para [essa] estrutura”. Menciona que organizou com os professores uma grade curricular que, na sua concepção, “não era nem uma grade curricular, era um novo espelho de matérias que se poderia ministrar para [o] tipo de clientela [do CMJF]” (C1, p. 229).

Segundo Nivaldo Santiago (C1, p. 263), suas propostas para o ensino de música no CMJF foram aceitas pelo diretor Dirson Costa. Ressalta que esse maestro era “muito flexível, uma pessoa muito cordata, aceitou as mudanças”.

Nivaldo Santiago (C1, p. 229) lembra que propôs uma “mudança devagar no trabalho didático e pedagógico para receber os alunos que iam para lá [o CMJF], para começar a música do ponto zero. Alfabetização mesmo visando um futuro... Aí, sim, um curso superior”. Nesse quadro, o curso Livre de Música passou a ser o de Iniciação Musical, voltado para a formação musical da criança. A respeito desse novo curso, teceu em um ofício da época o seguinte comentário:

Mantemos vários cursos de preparação para profissionais de nível médio da música, mas percebemos em tempo que muito mais importante será um trabalho de musicalização da criança, com muito maiores perspectivas de se descobrir e desenvolver vocações reais, com vistas à preparação da mão de obra musical tão importante no desenvolvimento cultural (Ofício 62/73, 05/07/1973).

Esse ofício transmite a necessidade de um trabalho de musicalização voltado especialmente para a criança, no sentido não só de vislumbrar suas “vocações reais”, mas também de preparar futuros músicos profissionais no âmbito do tão ensejado “desenvolvimento cultural”. Essa ideia de formação profissional, na área de música, ligada ao incremento da vida cultural da cidade acaba por reforçar os primeiros ideais pelos quais o CMJF foi implementado no ano de 1965. Contudo, o ensino para crianças, já existente nessa instituição, ganhou novos horizontes nos aspectos didáticos e pedagógicos, com vistas a dar uma base sólida de educação musical que tivesse condições de formar músicos profissionais com uma preparação adequada para enfrentar, posteriormente, um curso superior de música, como Nivaldo Santiago deixou entrever em seu relato oral.

No ano de 1973, Nelson Eddy (C1, p. 2) entrou em contato com a Embaixada da Alemanha para solicitar uma coleção do instrumental Orff que seria utilizado no curso de Iniciação Musical. O pedido, então, foi oficializado por Nivaldo Santiago. No entanto, o governo alemão fez a doação do referido material à Universidade do Amazonas somente no ano seguinte, quando foi dado início ao curso voltado para as crianças (Ofício n.º 07/74, 14/01/1974).

4.4.3 Criação de instrumentos para acompanhamento didático-pedagógico

Entre os planos referentes aos trabalhos didático-pedagógicos para orientar o andamento das atividades de ensino do CMJF, Nivaldo Santiago comenta que elaborou um mapa pedagógico para acompanhamento do desempenho escolar do aluno. Enfatiza que esse mapa servia para se “aquilatar a musicalidade de cada aluno, e até que ponto estava sendo desenvolvida” (C1, p. 202; p. 231). Essa ação indica mudanças nos procedimentos didáticos até então adotados nessa instituição em relação ao rendimento escolar do aluno. Esses procedimentos passaram a ser orientados a partir de critérios padronizados através desse mapa pedagógico, que antes, provavelmente, acontecia por iniciativa de cada professor.

Esse instrumento de acompanhamento do desempenho do aluno recebeu a denominação de “Ficha de Avaliação da Aprendizagem”. Seria preenchida por cada professor durante as aulas de instrumento (Portaria n.º 72/31, 31/08/72). Os itens a serem observados pelos docentes seriam: musicalidade, ouvido, ritmo, atenção, concentração, posição no instrumento, assiduidade, participação nas atividades do departamento e relacionamento com o professor e colegas (ver figura 6).

Em 1974, eu desisti do Conservatório, porque [...] não estava conseguindo, como me havia sido prometido, um orçamento que me facilitasse a execução de alguma coisa na área da música, além do ensino, e tentar levar professores para lá. [...] Porque a gente que faz arte, [...], acha que todo o mundo está entendendo o que é que você está sentindo e pensando, e não está, sobretudo, os burocratas. A Reitoria tem seus problemas. Eu teria que ter tido paciência para suportar aquela carência, e, quem sabe?... eu tivesse conseguido algumas facilidades, depois, para levar adiante o trabalho. Não consegui. [...] Eu não podia ficar me limitando a ser um diretor de uma escola tão precária, tão necessitada de pessoal e de material, de recursos pedagógicos, recursos técnicos (Nivaldo Santiago, C1, p. 204-205).

Nivaldo Santiago, em seu relato, deixa transparecer sua intenção em dar prosseguimento às mudanças que vinha implementando em relação aos procedimentos didáticos e pedagógicos. No entanto, mostra, ainda, que implementar mudanças nesse sentido parecia não ser uma tarefa simples, diante das limitações enfrentadas pelo CMJF, na época, especialmente em termos financeiros, levando-o a deixar a instituição.

Com a saída de Nivaldo Santiago, Nelson Eddy assumiu a chefia do DM, ainda com Dirson Costa no cargo de diretor do CMJF. Ao assumir essa função, procurou também implementar mudanças nas propostas pedagógico-musicais para orientar os trabalhos de ensino do Conservatório:

...aos pouquinhos, a gente foi tentando modificar, com a experiência da Bahia, em Salvador, com Koellreutter, e com todas aquelas pessoas que mudaram ali, a Bahia. Então, a gente ia levando alguma coisa para lá, por exemplo, o método do Widmer, da Bahia, Smetack... Eram professores suíços que se aclimataram por lá. E, assim, a gente ia fazendo mudanças no programa, ia construindo um currículo diferente [...]. Então, era assim, eram experiências vindas de fora. (Nelson Eddy, C1, p. 21).

Em sua fala, Nelson Eddy mostra que o CMJF, como instituição, estava aberto à inclusão de outros formatos de ensino e outras concepções e práticas pedagógicas, advindas da experiência e da formação dos professores que por ali passaram. Menciona, ainda, nomes de alguns professores que atuavam na Escola de Música da Bahia. Vale aqui ressaltar que, entre as atividades musicais desenvolvidas por essa instituição, nos anos de 1960 e de 1970, Oliveira (2001, p. 28) destaca um trabalho de música, orientado principalmente por Ernest Widmer, voltado para a composição. As propostas eram “centradas no processo criativo e na apreciação crítica de obras musicais relevantes para a formação musical, tomando como ponto de partida as experiências anteriores dos alunos”.

Mesmo antes de Nelson Eddy assumir a chefia do DM, o professor Walter Smetak, da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, já havia ministrado o curso intensivo de “Iniciação ao Som Contemporâneo”, no período de férias escolares, nos meses de janeiro e fevereiro no ano de 1972, no CMJF. Além de ministrar esse curso, também prestou “assessoramento aos professores, na elaboração de diversos programas dos cursos mantidos [pelo CMJF]”, realizou apreciação crítico-técnica sobre trabalho desenvolvido pelo Conjunto de Câmara e, ainda, ministrou palestras públicas sobre música (Ofício 72/11, 25/01/1972). A vinda do referido professor, nesses meses, aconteceu por influência do próprio Nelson Eddy, de acordo com informações prestadas por ele após os momentos de entrevistas.

Na administração de Nelson Eddy, como foi possível observar em seu relato, o CMJF passou a adotar novas concepções e práticas de ensino que estavam então sendo desenvolvidas por professores em outros estados. Desse modo, contribuiu com mudanças em relação às concepções pedagógico-musicais que até então vinham sendo desenvolvidas nessa instituição.

4.4.4 Novas abordagens no ensino de música no Conservatório de Música Joaquim Franco

Foi ainda na gestão de Nelson Eddy que o CMJF recebeu o Instrumental Orff, doado pela Embaixada da Alemanha. Para o desenvolvimento do trabalho com esse instrumental, no curso de iniciação musical estruturado em 1973, como já mencionado, foi contratada a professora Marlene de Freitas Machado, formada pelo Instituto Villa-Lobos do Rio de Janeiro (Ofício 07/74, 14/01/1974).



Figura 10 – Alunos do CMJF na aula de Musicalização com a professora Marlene de Freitas Machado. Fonte: Jornal *A Notícia*, por volta do ano de 1974. Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM.

O problema enfrentado por Nivaldo Santiago, que o levou a sair do CMJF, se manteve. Mesmo com as renovações pedagógicas e com a inserção de novas metodologias de ensino, Nelson Eddy rememora que nem sempre a Universidade dava apoio efetivo aos trabalhos de música desenvolvidos no CMJF. Acredita que, muitas vezes, isso acontecia pela falta de um entendimento real sobre a importância da educação musical.

Era uma época muito difícil de construção, de tentativa de apoio e nem sempre a gente tinha uma resposta boa da Universidade [...]. Não é que fosse má vontade, é porque as coisas eram muito complexas. O Reitor..., às vezes, as autoridades da Universidade não entendiam a importância da educação musical, e os efeitos benéficos (Nelson Eddy, C1, p. 4-5).

À falta de apoio por parte da Universidade, somou-se mais um desafio a ser superado pela chefia do DM. Foi a saída de Dirson Costa do CMJF em 1975 (Portaria, nº 603/75, 26/09/1975), que se encontrava em vias de se aposentar desde o ano de 1974 (Ofício nº 34/74, 04/04/1974), um músico que teve papel primordial desde o processo de implementação dessa instituição, como mencionado anteriormente.

Cabe ressaltar que, como diretor do CMJF, Dirson Costa comentou, bem posteriormente, as dificuldades dessa época, em um jornal da cidade: “Essa é uma fase da qual não gosto de falar muito. Vincular o Conservatório à Universidade foi o meu maior erro. Os reitores que se sucederam desde então jamais deram um apoio efetivo para as atividades do Conservatório”. Apesar de sua crítica em relação à Universidade do Amazonas, pela falta de apoio efetivo, ressaltou a importância do CMJF na formação de músicos amazonenses, lembrando que alguns deles puderam atuar, satisfatoriamente, como profissionais, fora da cidade de Manaus (Amazonas em Tempo, 14/07/1990).

Por volta do ano de 1976, ainda na gestão de Nelson Eddy, o ensino de música no CMJF passou a ser orientado também pelo Método Kodály, como resultado da contratação do professor George Geszti. Conforme o próprio Eddy (C1, p. 3), ele era “um grande pianista e um excelente professor de educação musical. [...], e estava musicalizando a juventude”.



Figura 11 – Professor George Geszti. Parte do folder de aniversário de cinco anos do Coral Universitário. Por volta do ano de 1977. Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM.

Nelson Eddy, ao reconhecer que George Geszti considerava o tempo de aula de cinquenta minutos insuficiente para desenvolver o seu trabalho, lembra que lhe deu, nesse sentido, liberdade de ação:

Professor, o senhor faz o que o senhor quiser. O senhor [pode] dar aulas aqui, dar aulas em casa, onde o senhor quiser. No quintal, na rua, mas que aconteça... Então, ele ficou feliz da vida, feliz da vida. Ele fez um grande, um grande trabalho! Eu deixei ele mesmo solto, sem nenhum aperto. Os alunos adoraram. Naquela época, foi assim [...]. Eram jovens numa idade de dezoito, dezenove anos, que ele musicalizava (Nelson Eddy, c1, p. 18).

Os relatos de Nelson Eddy indicam que, mais uma vez, o CMJF estava aberto a novas concepções e práticas pedagógico-musicais, nesse caso, aquelas provenientes do método Kodály, como também da ministração de aulas fora de um horário de aula estabelecido pela instituição e fora do espaço físico da sala de aula.

Sobre o trabalho desenvolvido pelo professor Geszti fora do horário de aula e, até mesmo, do espaço físico do próprio conservatório, Aidalina Costa, sua ex-aluna, rememora:

A gente ia para a casa do professor [...], ele tinha piano, tinha tudo dentro da casa dele [...]. Assim, a casa do Geszti era a extensão do Conservatório. [...] ele dava aulas na casa dele para a gente, porque ele dizia que o jovem amazonense era tão ávido por aprender, tão talentoso e tão interessado. Ele nunca se importou em ensinar. Então, a gente estava, [no Conservatório], em aula de harmonia, por exemplo, aí acabava o horário da aula, acabava o horário de funcionamento do Conservatório, a gente ia para a casa dele continuar a aula lá (Aidalina Costa, C2, p. 45-46).

Em sua prática pedagógica, Geszti desenvolvia atividades utilizando, na maioria das vezes, músicas do folclore brasileiro. Segundo Nelson Eddy (C1, p. 17): “O que mais ele usava era o nosso folclore, na base da educação do método Kodály. Ele aprendeu mais de cinquenta canções folclóricas”. Dessa forma, Geszti procurou adaptar sua prática de ensino à realidade em que se encontrava na época.

Em relação ao curso de musicalização desenvolvido no CMJF, em diferentes momentos de sua trajetória, Nelson Eddy lembra que alguns professores “acabavam usando o método Orff, outros o método Kodály, e outros, o Willems para fazer musicalização” (Nelson Eddy, C1, p. 300). Paralelamente à musicalização, continuavam funcionando os cursos de teoria musical, piano, violino, clarinete, oboé, contrabaixo e ainda o Curso Técnico e de Educadores Musicais, entre outros (A Notícia, 07/10/1976).

No ano de 1977, conforme documentos levantados, Nivaldo Santiago retornou ao CMJF como professor e, em novembro de 1978, reassumiu a direção dessa instituição, uma vez que, Nelson Eddy, no ano seguinte, foi cursar mestrado nos Estados Unidos. Além da função de diretor, Nivaldo Santiago ficou com a responsabilidade de conduzir novamente o Coral Universitário.

As mudanças nas práticas pedagógicas continuaram presentes no CMJF, com a inclusão de outros cursos de música e, ainda, com contratação de docentes, a exemplo da professora Abigail Rodrigues, que praticava o método Pace, um trabalho voltado para a ideia de ensino de piano em grupo, uma proposta diferenciada daquela que vinha sendo desenvolvida, a de ensino individual de piano. Sua contratação, para Nivaldo Santiago (C1, p. 207), foi intencional e oportuna, pois havia “uma carência de professor e ela chegou na hora certa, porque atendia, de cada vez, quatro alunos”.

Ela colocava quatro alunos em frente ao piano. Dois na região aguda, e dois na região grave, e fazia eles trabalharem. Depois invertia, eles iam se revezando, de modo que os meninos saiam dali com uma idéia fantástica, não só da sonoridade do piano, mas da música, da gama de sons da música (Nivaldo Santiago, C1, p. 207).

Marly Carvalho, uma ex-professora também de piano do CMJF, comenta que aderiu a essa metodologia de ensino por influência de Abigail Rodrigues, e, assim, passou a trabalhar ao seu lado. Lembra, ainda, como eram desenvolvidas essas aulas:

... nós trabalhávamos, já naquela época, com a música descritiva e a gente trabalhava muito o piano em grupo. [...] eu pegava uma partitura e fazia todo aquele trabalho de corpo mesmo, o ritmo, depois toda a parte melódica, até que tudo tivesse muito dentro deles, assimilado, aí depois, nós íamos para o instrumento, então vários exercícios a gente fazia nesse sistema (Marly Carvalho, C1, p. 354).

Ainda conforme Marly Carvalho (C1, p. 364-365), as aulas de piano em grupo proporcionavam um encontro no qual uma turma de alunos tocava para a outra ouvir e, desse modo, eles “iam se acostumando a tocar uns para os outros”. Em sua concepção, esse trabalho era importante na preparação dos alunos para as apresentações em público, pois “eles não levavam aquele impacto tão grande, porque já estavam acostumados a tocar uns para os outros”. Para ela, essa prática de ensino coletivo de piano obteve bons resultados e boa aceitação das crianças: “a gente via que a criançada gostava” (Marly Carvalho, C1, p. 354).

Apesar dos resultados alcançados nas aulas de piano em grupo, realizadas através do Método Pace, alguns alunos davam preferência ao ensino individual desse e de outros instrumentos. Sobre esse aspecto, Márcio Páscoa, um ex-aluno do CMJF que passou pela experiência de estudar piano e flauta de forma coletiva e individual, comenta o seguinte: “eu achava que rendia mais, e que sentia mais simpatia, inclusive, por repertórios e instrumentos, quando tive o atendimento individual lá” (Márcio Páscoa, C2, p. 6).

4.4.5 Aulas de teoria musical e a prática de instrumentos

Apesar de o CMJF ser uma instituição receptiva às novas concepções e práticas pedagógico-musicais, mantinha-se, também, ao longo de sua existência, um pensamento de ensino de música em que a teoria musical deveria anteceder a prática do estudo do instrumento. A esse respeito, Roberto Oliveira lembra que os professores “davam muita ênfase para a teoria”. O aluno teria que, primeiramente, “saber muita teoria, para poder pegar no instrumento”. Ainda destacou em sua narrativa: “Comigo foi assim, eu estudei por três meses teoria, depois eu fui para o instrumento, [o contrabaixo]”. Sobre esse aspecto, Nivaldo Santiago salienta o seguinte:

Eu me lembro que a gente dizia que tinha um tempo para aprender teoria e solfejo, e depois é que ele [o aluno] pegava o instrumento. Isso facilitava

muito para o professor. Imagina começar a tocar piano sem ler música, não dá. [...] Isso era muito discutido lá. Eles obrigavam, era obrigatória a frequência, a ir naquilo que se chamava Teoria da Música, por um “x” tempo, aí passava para o instrumento. Era normal, eu acho que era até bom, porque não teria como fazer diferente (Nivaldo Santiago, C1, p. 257).

Em relação aos conteúdos desenvolvidos nas aulas de teoria musical, Nelson Eddy comenta que “tentava explicar tudo, até o processo de composição, os elementos que o compositor usou para chegar naquela obra” (C1, p. 27). Nesse sentido, Adalberto Holanda (C2, p. 98), na época seu aluno, rememora como esse professor analisava as sinfonias em suas aulas, tentando explicar o processo de composição de determinadas obras. Após suas explicações, passava exercícios para os alunos fazerem análise musical.

Nas aulas de teoria musical eram trabalhados também aspectos práticos, como “divisão musical, ditados que eles ofereciam para os alunos. Era obrigatório, tinha que fazer ditado” (Jerusa Mustafa, C1, p. 81). Sobre esse mesmo aspecto, Roberto Oliveira lembra que, nessas aulas, aprendia “divisão, leitura [de partituras], posição das notas, intervalos”, entre outros conteúdos (Roberto Oliveira, C1, p. 72).

Com a base considerada necessária adquirida na disciplina Teoria Musical, os alunos passavam a ter aulas de instrumentos, voltadas para a preparação e execução de um repertório a ser tocado. Nessas aulas, “os professores usavam os métodos vigentes na época, eram métodos que incluíam exercícios, estudos e peças, peças já consagradas, que o aluno tocava” (Nivaldo Santiago, C1, p. 257). Assim, o aluno deveria executar, a princípio, uma série de exercícios rítmicos e melódicos, com a finalidade de aprimorar sua técnica no instrumento, para, depois, poder executar uma peça musical.

Roberto Oliveira (C2, p. 72) lembra que, nas aulas de contrabaixo, seu professor entregava as partituras, mas, primeiramente, passava “uns exercícios nos livros que trouxe em alemão, só para a divisão [rítmica]. Era toda uma linha inteira, assim, com as figuras [musicais] e com a divisão”. Após esse processo, “estudava a peça” musical selecionada pelo professor. Ainda a respeito das aulas de instrumento, Márcio Páscoa comenta:

O repertório constava fortemente de estudos para instrumento, desenvolver a técnica, fundamentos técnicos. No caso da flauta, a sonoridade, a articulação, o ataque, dinâmicas e tudo. A partir daí sim, é que se pegava trechos mais complicados, onde havia esse, vamos dizer, assim, a demanda por essas dificuldades a vencer. Depois é que passávamos uma peça inteira. E isso acontecia, [...] numa seqüência progressiva. Foi

também, por essa altura, que senti a necessidade por indicação de um método [de flauta] (Márcio Páscoa, C2, p. 6-7).

A prática pedagógico-musical desenvolvida nas aulas de instrumentos, ao que tudo indica, era determinada pelos professores, que priorizavam a execução de um repertório. Nesse sentido, Nivaldo Santiago (C2, p. 258) lembra: “na realidade, eram aulas que a gente transmitia e o aluno executava. A gente dizia o que era, e ele decorava [as peças]. Não havia muita habilidade da parte da gente não, o sistema era aquele mesmo, infelizmente era isso que a gente fazia”.

Nivaldo Santiago (C1, p. 203) comenta que organizou, com o apoio dos professores, um curso intensivo de “leitura da música para pessoas adultas”. A finalidade era a de facilitar ao aluno dessa faixa etária o acesso ao aprendizado de instrumentos musicais. Como resultado desse curso, muitos alunos estavam preparados “para começar a aprender instrumentos, fazer música, fazer canto”.

Organizou, ainda, um curso de Percepção Musical “em forma de laboratório, do qual participavam todos os professores” (Nivaldo Santiago, C1, p. 230). Nessas aulas, cada professor “dava uma intervenção aqui, outra acolá, os alunos solfejavam, liam, batiam o ritmo. Um ia para o instrumento e tocava uma peça. Enfim, era uma coisa muito viva, nada de ‘decoreba’, que cansasse” (idem, p. 254). Na concepção de Nivaldo Santiago (C1, p. 203), não se poderia ensinar música “como no século dezanove. Não podia mais, não dava mais. Para se ouvir uma música de Stravinsky, não dava para você ensinar ao menino uma teoria que era vigente no século dezanove, século dezoito. Então, comecei a mexer um pouco nisso aí”.

Outro projeto que Nivaldo Santiago (C2, p. 205) tentou implantar no CMJF foi um laboratório de música eletrônica, “que era uma coisa que estava em moda na época”. Porém, não conseguiu apoio financeiro para a sua execução.

Em relação às práticas de improvisação, de produção de arranjos e de composição, ao que parece, não eram uma constante no ensino e na aprendizagem de música no CMJF. Na visão de Jerusa Mustafa não se praticava tais atividades “porque os alunos não tinham base para escrever, para compor” (Jerusa Mustafa, C1, p. 87). Mesmo não havendo essa base teórica, alguns professores do CMJF solicitavam aos alunos que fizessem arranjos musicais. Adalberto Holanda contou sua experiência nesse sentido:

Eu fazia arranjos, mas eram arranjos para o grupo de câmara. Por exemplo, o professor Clésio [dos Santos], ele queria que todo mundo tocasse. Ele tinha um grupo de alunos adiantados, e tinha aqueles que estavam começando, mas que já dava para tocar alguma coisa. Ele falava: “Ó, então, tu faz um arranjo para o terceiro violino”, por exemplo. [...] Mas aí eu perguntava do Nivaldo, do Nelson, [...] quando dava um problema: “Professor como é que faz aqui? “Como é que fica...?”, “Como é que faz o acabamento com as notas?”, “Que nota fica melhor?”. Assim, me ajudava nesse sentido. Mas não tinha aula de arranjo mesmo no Conservatório, não tinha, era mais de perguntar mesmo dele [...]. Não tinha curso de arranjo, era mais no ouvido mesmo, na experiência, e de perguntar (Adalberto Holanda, C2, p. 103-104).

Outros professores chegaram a promover um concurso de composição musical. Márcio Páscoa lembra que participou desse evento juntamente com alguns de seus colegas, concorrendo a um prêmio. Porém, levanta uma questão: “Como um concurso de composição, se não havia um curso de composição?”. Em sua concepção, “era verdadeiramente instintiva a produção daquelas pessoas” (Márcio Páscoa, C2, p. 16-17).

4.5 PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA JOAQUIM FRANCO EM SETOR DE ARTES

4.5.1 O Conservatório de Música Joaquim Franco como órgão de extensão universitária

Foi na gestão de Nivaldo Santiago, provavelmente, a partir dos anos de 1978 ou 1979²⁵, que o CMJF tomou outra dimensão, ao deixar de ser uma unidade acadêmica, para se tornar uma unidade de caráter extensionista na universidade. Nesse sentido, Nivaldo Santiago esclarece que

...as dificuldades eram enormes para manter uma estrutura funcional burocrática de nível acadêmico, para manter um curso que não chegava a ser nem de nível técnico, porque não dava. Aí, eu propus uma transformação que foi aceita imediatamente pelos professores, e começamos da estaca zero (Nivaldo Santiago, C1, p. 202).

²⁵ Os documentos consultados não apresentam nenhuma data em relação à mudança ocorrida na estrutura de funcionamento do CMJF. Os relatos orais dão apenas pistas de que tal fato tenha ocorrido, possivelmente, por volta de 1978 ou 1979.

Assim, destaca em sua narrativa que o Conservatório “passou a ser um apêndice da extensão universitária, perfeitamente dentro da estrutura universitária, sem ferir as normas acadêmicas, ou a estrutura acadêmica” (Nivaldo Santiago, C1, p. 202).

Foi dada continuidade ao ensino da música, contudo, sem a obrigatoriedade de oferecer, no próprio CMJF, um curso de graduação na área. Os alunos que frequentavam o Conservatório “aprendiam a ler música, a tocar um instrumento, [...] o básico, era isso, era o que precisava para depois alguém galgar o curso superior de música” (Nivaldo Santiago, C1, p. 225).

Com essa mudança na estrutura de funcionamento do CMJF, de unidade acadêmica para a oferta de cursos em caráter de extensão universitária, Nivaldo Santiago conta:

...trabalhou-se muito, a gente começou, então, a anunciar os cursos de música, piano, violino, teoria musical. Eu detestava essa palavra [expressão – teoria musical], mas eu acabei endossando para não mexer muito com o pensamento de gente, numa altura [em] que o trabalho e o aprendizado da música estavam numa outra concepção, muito mais ampla, muito mais de acordo com a música que se fazia, que era a música chamada contemporânea. Mas eu tive que, de certo modo, me adaptar para não perder aquela oportunidade de se ter uma escola, no futuro, como se deveria ser. Foi muito bom, foi um trabalho interessante (Nivaldo Santiago, C1, p. 202).

Os dados acima mostram que o CMJF procurava, a cada etapa de sua trajetória, buscar meios que pudessem assegurar a sua própria existência, como também garantir um ensino de música que serviria como base de preparação para se ter, no futuro, o curso superior de música, almejado desde sua implementação como Conservatório.

Assim que chegou a propor e a executar mudanças nos trabalhos do CMJF, Nivaldo Santiago (C1, p. 202) conta que conseguiu, juntamente com os professores, “montar, então, uma ideia, um conceito de ensino e aprendizagem da música, naquele padrão que seria de [nível] médio”. Nesse quadro, os cursos de extensão se voltaram, principalmente, à “iniciação para crianças e jovens, e cursos de nível médio, de nível técnico” (C1, p. 220).

Aproximadamente em 1979, o CMJF passou a oferecer o seu primeiro curso livre de violão, ministrado, a princípio, no período de férias escolares, pelo professor

Adelson Santos. A metodologia de ensino desenvolvida nesse curso de violão²⁶ partia de sua própria experiência e formação na área de música, como pode ser observado em sua narrativa:

[O meu] primeiro processo de educação musical foi pela chamada escola de esquina de rua, de troca de experiência. De um camarada que toca na esquina, [...]. Aí, quando eu fiz a faculdade, eu peguei e montei um projeto pedagógico, que era a mistura do violão de esquina de rua, com o violão formal, da educação formal, porque eu peguei muitas aulas com professores eruditos, lá no Rio de Janeiro, de violão. (Adelson Santos, C2, p. 17).

A inclusão do curso de violão no CMJF, mais uma vez, vem demonstrar que os dirigentes dessa instituição pareciam receptivos a novas concepções e práticas de ensino e de aprendizagem de música.

4.5.2 Criação do Setor de Artes e do curso de Educação Artística

Por volta do ano de 1978 ou 1979, os documentos levantados não fazem mais referência ao DM, somente ao CMJF. Isso sugere que, possivelmente por essa época, o DM tenha sido extinto. Também por volta desse mesmo período, conforme os documentos e relatos, o CMJF passou a oferecer, além dos cursos de música, atividades de ensino que envolviam outras modalidades na área das artes, como dança e artes plásticas. O curso de dança, por exemplo, foi implementado a partir da chegada da professora Maria do Céu de Souza Sampaio, conhecida como Lia Sampaio, que também contribuiu com uma nova concepção e prática de ensino de música e das artes, nessa instituição, por meio da atividade intitulada Música e Movimento²⁷, que já era praticada por ela também na Bahia, cujo público-alvo eram crianças (Nivaldo Santiago, C1, p. 223).

Em meados de 1979, Nivaldo Santiago (C1, p. 285) lembra que deu início a um trabalho de música no município de Coari, um projeto vinculado ao programa de

²⁶ O professor Adelson Santos ministrava apenas cursos de férias, porque, a partir de 1979, foi para o Rio de Janeiro cursar a graduação em música. O curso de violão passou a ser oferecido regularmente no CMJF após seu retorno definitivo para Manaus. Como resultado de sua metodologia desenvolvida no curso de violão, publicou os seguintes livros: “Método de Violão para Ritmo e Harmonia” (1987 – 3ª edição 1996); “Método de Violão para Solo” (1995); “Arte da Harmonia” (1996); “Composição e Arranjos – Princípios Básicos” (2005).

²⁷ Como resultado do trabalho desenvolvido no curso de Música e Movimento, Lia Sampaio publicou o livro intitulado “Música e Movimento, expressão e criatividade”, que hoje se encontra em sua 3ª edição, publicado em 2005, pela Color Graf – Artes Gráficas de Manaus.

interiorização da UA. Cabia ao Conservatório promover a musicalização para as crianças e formação musical para os professores que atuavam nas escolas regulares no referido município.

naquele tempo em Coari, no interior [do Amazonas], as professoras tinham uma voz mais educada, tinham uma sensibilidade mais preparada para a música, e sabiam um pouco mais de música, ou seja, mais sobre música. E eu tive uma grande surpresa quando eu reuni as professoras lá, e eu facilmente preparei umas canções, e dei noções de leitura musical para elas, com uma facilidade enorme. Criei uma bandinha rítmica com as crianças, a maior brincadeira do mundo. As crianças reagiam muito bem (Nivaldo Santiago, C1, p. 285).

Ainda em meados de 1979, a UA começou a implementar o Setor de Artes. Conforme Nivaldo Santiago, em relato posterior à sua entrevista, tal Setor tinha como finalidade ampliar e dar apoio às modalidades de artes que já estavam sendo desenvolvidas em cursos de extensão pela própria Universidade e pelo CMJF. Mencionava-se a criação desse Setor em ofício já no ano de 1977 (Portaria, nº 6/77, 26/04/1977). Esse novo órgão começou a funcionar “de fato e não de direito. A gente foi fazendo a reformulação dos cursos, e de todo um processo didático, enquanto a gente batalhava para as coisas acontecerem em termos de documentação e estruturação” (Socorro Santiago, C1, p. 240). Pelos relatos orais, aos poucos, as atividades do CMJF passaram a ser orientadas pelo Setor de Artes.

Em função dos cursos de música e de artes já existentes no CMJF e a franca expansão no Setor de Artes, foi criado, em 1980, o Curso de Educação Artística com duas modalidades: música e desenho. Segundo Nivaldo Santiago (C1, p. 218), a criação desse Curso só foi possível porque no Conservatório havia professores “para a música, e um pouco para o desenho”. Destaca que esse foi um caminho que vislumbrou como “um começo de conversa para ter no futuro um curso de música formal como se pleiteara anos antes”. Mais uma vez, fica evidente que, por trás das ações das pessoas que faziam parte do Conservatório, havia sempre um pensamento e uma visão de se preparar meios e caminhos que servissem de base para o futuro, ou seja, para a concretização do curso superior de música.

A criação do Curso de Educação Artística possibilitou aos professores do CMJF, com apenas o nível técnico em música, uma oportunidade de graduação nessa área. Alguns desses docentes, após concluir sua graduação, passaram a dar aulas no próprio Curso de Educação Artística, como ocorreu com a professora Marly Carvalho (C1, p. 346): “fiz o Curso de Educação Artística em Manaus”.

Por volta de 1981, Nelson Eddy retorna dos Estados Unidos e volta a trabalhar no CMJF no Curso de Educação Artística. Nessa época, o Conservatório continuava com o problema da falta de professores. Nivaldo Santiago lembra que precisava de professores para as aulas de instrumentos de sopro. Resolveu, então, procurar a Banda da Aeronáutica. Conseguiu, na época, dois professores: um deles, Sebastião Lima, possivelmente professor de trombone ou trompa, e o outro, Clésio dos Santos Marcelo, professor de trompete e leitura musical. Esses músicos “usavam as horas livres da Aeronáutica na Universidade” (Nivaldo Santiago, C1, p. 207).

Com a entrada desses docentes, Nivaldo Santiago reconhece que o ensino de música, desenvolvido por eles na Banda da Aeronáutica, diferenciava-se daquele praticado pelos professores no Conservatório:

É claro que aí era um problema. Porque havia um choque, digamos, de didática e pedagogia. A música que eles ensinavam, que era teoria da música tradicional das bandas de música brasileiras, e que aprendiam muito bem, eram diferentes daquela pedagogia vinda do Método Kodály, do Método Pace. Mas, não houve briga não. A gente conseguiu conciliar, e vários jovens que frequentaram as aulas desses dois [professores], são músicos profissionais pelo país a fora, vários deles. (Nivaldo Santiago, C1, p. 207).

Esse relato evidencia a co-existência de diferentes concepções e práticas pedagógico-musicais que perpassavam o ensino de música no CMJF em diferentes momentos de sua trajetória.

Jacqueline Vita de Menezes, oriunda de Porto Alegre/RS, foi contratada para lecionar no Curso de Educação Artística, em meados de 1984. Porém, ela teve de ministrar também aulas de musicalização e de piano como cursos de extensão no Conservatório.

Conforme Socorro Santiago (C1, p. 243), a partir da criação do Curso de Educação Artística, foi feito um acordo, de caráter informal, com os professores para que dividissem seu tempo entre o curso de graduação e os cursos do CMJF. No entanto, lembra que alguns professores não levaram adiante esse acordo, por optarem em lecionar somente no curso superior. Destaca, ainda, que o CMJF, por certo tempo, foi um espaço que serviu de oportunidade para os alunos do Curso de Educação Artística realizarem o estágio exigido pelo curso.

Entre as atividades que o CMJF desenvolveu no ano de 1983, constam no relatório anual desse ano, os cursos regulares de Violino, Violão, Iniciação Musical,

Piano, Música e Movimento, Dança, Flauta e Saxofone; e os Cursos Especiais, em forma de “Seminário Integrado de Música em convênio com a FUNARTE [Fundação Nacional de Artes]”, que abrangia os cursos de Flauta, Violoncelo, Trompa e Fagote. Outra atividade mencionada foi a realização do III Seminário de Educação Musical, com participação de professores da rede oficial e particular de ensino, além de inúmeros concertos e audições realizadas por professores e alunos, pelo Coral Universitário e pelo Núcleo de Dança Contemporânea (NUDAC). Esse último grupo foi instalado, no referido ano, pela professora Lia Sampaio e pelo maestro Nivaldo Santiago (Relatório anual/1983 apud Ofício, nº 001/84, 30/01/1984).

Nesse mesmo relatório referente ao ano de 1983, “além dos Cursos de nível médio, o Conservatório de Música assumiu a responsabilidade quanto às disciplinas específicas do Curso de Educação Artística”: Seminário de Integração Artística, Formas de Expressão e Comunicação Artística II (Música e Artes Cênicas), Percepção Musical I, Estruturação Musical I, Canto Coral I, Regência Coral I, Evolução da Música e Prática Instrumental, sendo que esse último curso funcionava como um curso integrado de Flauta doce, Violão e Piano (Relatório anual/1983 apud Ofício, nº 001/84, 30/01/1984).

Segundo consta no relatório de 1983, esse foi um momento crítico da vida do CMJF, pois a instituição contava com cerca de

248 alunos matriculados, apesar da falta de divulgação, é um número bastante expressivo se considerarmos as exigências que se impõem aos cursos de instrumentos, com aulas para pequenas turmas e/ou até individuais e a existência de apenas 7 professores nesta casa, contando com a professora de Dança e o que subscreve este documento. Some-se ao acúmulo de trabalho as 8 turmas do Curso de Educação Artística, sob a responsabilidade desta Escola. Paralelamente à falta de professores para suprir o quadro geral de disciplinas lutamos contra a insuficiência de espaço físico... (Relatório anual/1983 apud Ofício, nº 001/84, 30/01/1984).

Ainda conforme o relatório acima citado, o acúmulo de várias atividades de ensino e a falta de um número maior de professores, somados à falta de espaço físico adequado para atender a quantidade de alunos e cursos, trouxeram como resultado a saída de muitos alunos (Relatório anual/1983 apud Ofício, nº 001/84, 30/01/1984). As dificuldades, no entanto, não impediram que o CMJF se mantivesse como uma instituição pública de ensino de música.

4.5.3 Transformação oficial do Conservatório de Música Joaquim Franco em Setor de Artes

Uma comissão constituída pela Reitoria da UA, em 1985, formada por professores do CMJF e da própria Universidade, reuniu-se para discutir questões relacionadas ao Setor de Artes e ao Curso de Educação Artística. Entre outras ponderações, apresentou em um relatório que o CMJF

...jamais contou com as condições necessárias ao seu funcionamento pleno, em termos de recursos humanos, equipamentos e espaço físico. Apesar de precariamente instalado e de não usufruir do reconhecimento dessa Universidade, esse Conservatório tem sido responsável pela existência de um movimento artístico cultural na cidade de Manaus e no Estado do Amazonas com repercussão, inclusive em outros Estados da União. Deve-se considerar também que a ação do Conservatório de Música ensejou a implantação do Curso de Educação Artística em 1980, nesta Universidade (Relatório, nov/1985)

A partir dessa ponderação em relação ao CMJF, que, nessa altura, já desenvolvia atividades em diversas modalidades na área de arte, como mencionado acima, a comissão propôs a transformação do Conservatório em “Escola de Artes”. A finalidade era a de proporcionar “formação profissional em nível médio” e de oferecer aos alunos do Curso de Educação Artística a “oportunidade de contar com um espaço para a prática permanente, exigida por este tipo de ensino” (Relatório, nov/1985). Conforme a comissão, a “Escola de Artes” deveria abranger:

os Cursos Livres já existentes e em funcionamento nas áreas de Música, Dança, e Artes Plásticas; os Núcleos de atividades que também já funcionam no Conservatório que são o Coral Universitário e o Núcleo Universitário de Dança Contemporânea; os novos Núcleos que deverão ser criados para as artes dramática, plástica e cinematográfica; e Cursos Técnicos a serem implantados sistematicamente, de acordo com o que dispõe a Lei 5692/71: Preparatório, Ciclo Fundamental e Ciclo Técnico. A estrutura desta Escola compreenderá a Coordenação de Cursos (Livres e regulares) e Coordenação de Núcleos (Relatório, nov/1985).

Apesar das propostas encaminhadas pela referida comissão à Reitoria da UA, o CMJF, no ano de 1987, foi transformado em Setor de Artes²⁸ e não em Escola de Artes como havia sido reivindicado. Esse novo órgão de extensão universitária da UA incorporou as funções do CMJF como consta em seu Regime Interno: “As

²⁸ O Setor de Artes foi criado pela Portaria nº 025/87, de 8 de janeiro de 1987, com alterações dadas pela Portaria nº 894/84, de 29 de maio de 1987.

atividades do Conservatório de Música passam a ser absorvidas pelas atribuições das Divisões integrantes do Setor de Artes, competindo, além de outras, servir de suporte ao curso de Licenciatura em Educação Artística” (Regime Interno/Setor de Artes, Art. 2º, Parágrafo único, anexo da Resolução nº 024/87, 24/09/1987).

Sobre o ensino e a aprendizagem de música, a partir do momento em que o CMJF passou a ser Setor de Artes, Nivaldo Santiago (C1, p. 262) lembra: “toda a metodologia foi alterada, o conceito de trabalho com música foi absolutamente modificado. Foi aceito aquilo que a gente queria, que a gente propunha, porque achava que era melhor para o tempo”.

Nivaldo Santiago (C1, p. 209, 219, 242) rememora ainda que a transformação do CMJF em Setor de Artes não foi aceita, a princípio, por alguns alunos e professores, pois queriam a continuidade dessa instituição como um conservatório. No entanto, conta que esse foi o momento propício para essa mudança, pois pôde contar com o apoio da Universidade “para abrir um caminho mais realista”. Em sua visão, era preciso “fazer alguma coisa pelas artes na cidade”.

Durante o processo de mudança de Conservatório para Setor de Artes, essa instituição funcionou em diferentes locais, como conta Nivaldo Santiago: “foi, assim, um alargamento de ideias, de possibilidades, os espaços eram outros, mudamos [para] várias casas...” (C1, p.22).

No ano de 1992, o Setor de Artes foi transformado em Centro de Artes, funcionando em dois prédios no centro da cidade, com a denominação de Centro de Artes Hahnemann Barcelar da Universidade Federal do Amazonas.

4.6 PRODUÇÃO MUSICAL

4.6.1. Conjuntos instrumentais

O Conservatório de Música Joaquim Franco tinha como um de seus objetivos proporcionar um “desenvolvimento musical” para a sociedade local. Mesmo com sua trajetória perpassada de lutas para manter o ensino da música, criou grupos instrumentais, como duetos, trios e quartetos formados por alunos e professores de diferentes instrumentos, coros, a exemplo do Coral Universitário e, ainda, o “Conjunto de Câmara”, que retratavam a produção musical de seus alunos e professores (ver figuras 6, 7, 8 e 9).

No Conservatório de Música organizaram-se conjuntos instrumentais, como trios de piano, violino e flauta; conjunto de Câmara e de flauta doce todos compostos de discentes, que se apresentaram com ótimos resultados no encerramento do ano letivo, que teve lugar no Auditório Alberto Rangel, [...] assim como também em casas de ensino e emissoras de televisão. Na área do Departamento, o Coral Universitário do Amazonas, apresentou-se em audições do próprio Departamento e em solenidade para as quais foi convidado (Relatório anual de 1974, 16/01/1975).



Figura 12 – Maestro Nelson Eddy (violino) e Nivaldo Santiago (piano). Aproximadamente, entre os anos de 1970 a 1980. Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM.

O CMJF promovia, todos os anos, o seu recital de encerramento com a participação de professores e alunos, os quais apresentavam o repertório trabalhado nas aulas. Adalberto Holanda (C2, p. 113) conta que “...todo o final de ano tinha que apresentar uma peça, ou aluno com aluno, ou aluno com o professor, ou o Conjunto de Câmara, onde você tocava”.



Figura 13 – Alunos do CMJF, em meados dos anos 1980. Fotografias do acervo particular de um ex-aluno do Conservatório, cedidas a Adalberto Holanda.



Figura 14 – Alunos do CMJF, em 1983. Fotografias do acervo particular de um ex-aluno do Conservatório, cedidas a Adalberto Holanda.

A participação dos alunos nessas apresentações públicas, muitas vezes, dependia de cada professor. Por exemplo, Neuza Prado, conforme Adalberto Holanda (C2, p. 115), colocou “todo o mundo para tocar, fez grupos, fez duo de flauta-piano, violino-piano, fez quartetos de cordas [...]. Era uma pianista legal!”. Mas tocavam nos recitais, geralmente, os alunos mais adiantados. Nesse sentido, Socorro Santiago comentou:

...a professora tinha, digamos, cinco alunos de piano, mas só dois tinham condições de tocar em público, ela só colocava aqueles dois, e os outros ficavam sem se apresentar [...]. Quando eu fui para lá, eu achei que era injusto uns irem para o público, e os outro não, todos estavam na mesma escola de artes, foi quando eu propus da gente fazer uma peça [musical], com apresentação em dezembro, aí fizemos uma peça de natal (Socorro Santiago, C2, p. 261).

Esses recitais eram realizados em auditórios como o do SESI, da Escola Técnica Federal do Amazonas²⁹ e, especialmente, do Teatro Amazonas, o principal local de apresentações culturais da época.

...quando era assim um volume grande de produção do Coral, com alunos tocando, professores tocando, e que pretendia levar um grande público, a gente conseguia o Teatro Amazonas. Não é que fosse difícil, era um pouco difícil, porque o Teatro implicava em despesas, às vezes, a gente conseguia gratuidade para a utilização (Nivaldo Santiago, C1, p. 275).

O repertório executado nesses eventos públicos estava de acordo com o que cada aluno aprendia nas aulas de instrumentos, com o predomínio da música erudita. Nelson Eddy (C1, p. 45) ressalta que os professores, na escolha das músicas para as apresentações, enfrentavam certas dificuldades com alguns pais de

²⁹ Hoje, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas (IFAM).

alunos, pois desejavam que seus filhos tocassem 'Danúbio Azul', 'La Violetera', 'Pour Elise' antes do tempo. Essas eram as músicas mais conhecidas pelas pessoas. 'Quinta sinfonia de Beethoven' para tocar no piano, coisas assim" (Nelson Eddy, C1, p. 45).

Havia também um programa da Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) que a Universidade assumiu em Manaus, chamado "Rede Nacional de Música", no qual a participação dos grupos do Conservatório era efetiva (Nivaldo Santiago, C1, p. 278).

ALUNOS PARTICIPANTES DAS AUDIÇÕES

01. Adalberto Holanda Cardoso (violão)
02. Adelaide Elita Carneiro Lira (piano)
03. Aidalina do N. Silva (flauta doce e piano)
04. Alba Mourão Corrêa (piano)
05. Alcileide Lopes da Costa (flauta doce)
06. Alice Farias de Araújo (piano e flauta doce)
07. Ana Assunta da Silva Escóssio (piano)
08. Ana Lúcia de Carvalho Cruz (piano)
09. Celina Almeida de Andrade (piano)
10. Chang Yen-Yin (piano e flauta doce)
11. Elizabeth Maria Urizzi Martins (piano)
12. Eneida Cauper da Silva (flauta doce)
13. Josenil de Almeida Cruz (flauta transversal)
14. Joyce dos Santos Martins (piano)
15. Maria Nildete Amaral da Silva (obôé, flauta doce e canto)
16. Marilene T. Levinthal (piano e flauta doce)
17. Natácha Fink de Andrade (piano)
18. Paula Angela de Almeida Andrade (piano)
19. Raimundo Nilton Amaral da Silva (violino)
20. Raquel Granjeiro de Carvalho (piano)
21. Raquel Vieira da Souza (piano)
22. Rita de Cássia Seabra da Silva (flauta doce)
23. Rosaly de Assis Aie (piano)
24. Rozimara T. Levinthal (flauta transversal e flauta doce)
25. Sandra Maria Vieira Duarte (flauta doce contralto)
26. Silvânia de Carvalho Moraes (flauta doce)

PROFESSORES

George Geszli (piano e orientação geral)
Nelson Eddy (violino)
Jacques von Frassunkiewicz (contrabaixo)
Marly Corrêa de Carvalho (piano)

UNIVERSIDADE DO AMAZONAS

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA

AUDIÇÃO ANUAL DE ALUNOS

Dia 23 de outubro de 1978 — 19:30 horas

TEATRO AMAZONAS — MANAUS

Figura 15 – Programa de concerto de alunos do CMJF, 23 de outubro de 1978 (primeira parte). Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM.

I AUDIÇÃO

MOZART
Così fan tutte (Abertura) . Alba, Rosaly (piano a 4 mãos)

J. S. BACH
Minueto Aidalina (piano)
Minueto Natácha (piano)
Minueto Marilene (piano)
Musette Raquel Carvalho (piano)
Solfeggietto Adelaide (piano)

Ária da Suite n.º 3 Rozimara (flauta), Nilton (violino),
Prof. Nelson (violino), Prof. Jacques
(contrabaixo), Adalberto (violão),
Alice (piano)

J. Ch. BACH
Sonata em sol maior Rozimara, Rita (flautas-doces), Joyce
(piano), Prof. Jacques (contrabaixo)

CORELLI
Sonata I Aidalina (flauta doce), Alice (piano)

SAMARTINI
Sonata em F# maior Rozimara (flauta), Prof. Nelson (violino),
(1.º mov.) Prof. Jacques (contrabaixo)
Prof.ª Marly (piano)

VIVALDI
Largo Nilton (violino), Rosaly (piano)

PURCELL
Primavera Marilene, Alice, Chang Yen-Yin, Sandra
(flautas-doces), Nildete (canto).

TELEMANN
Sonata em sol maior Prof. Jacques (contrabaixo)
Rozimara (flauta), Nilton (violino),
Nildete (obôé), Prof. Geszli (piano),
Prof. Jacques (contrabaixo)

— 2.ª Parte —

SCHUBERT
Danças Escocesas Marilene (piano)
Scherzo Adelaide (piano)
Improviso Joyce (piano)

Momento Musical, Alice, Aidalina, Chang Yen-Yin e
Minueto, Valsa e Marilene (flautas-doces e piano);
Serenata Nildete, Sandra e Eneida (flautas-
doces), Paula (piano)

Adagio "do Octeto" Rozimara (flauta), Nilton (violino),
Rosaly (piano), Prof. Jacques
(contrabaixo)

DEBUSSY
Pequeno Pastor Rosaly (piano)
Gradius ad Parnassum Alba (piano)

KABALEVSKY
Préluído Ana Lúcia (piano)
Toccattina Chang Yen-Yin (piano)

KATCHATURIAN
Andantino Celina (piano)

RIMSKY-KORSAKOFF
Canção da Índia Chang Yen-Yin, Alice (flautas-doces),
Nilton (violino), Elizabeth Urizzi
(piano), Prof. Jacques (contrabaixo)

BARTOK
Canção do Vagabundo Raquel Vieira (piano)
Canções Húngaras Alcileide (flauta-doces),
Raquel Carvalho (piano)

MIKROKOSMOS Pianistas e Flautistas (diversas)

— 3.ª Parte

VIRGINIA FIUZA
Marcha, soldadinho Ana Assunta (piano)

MARIA LUIZA PRIOLLI
Canção da manhã Raquel Carvalho (piano)

GUERRA-PEIXE
Seresta Celina (piano)
Acheché Natácha (piano)
Valsa Aidalina (piano)

MAHLE
A cigana e o corneteiro Nilton (violino), Rosaly (piano)

ARNALDO REBELLO
Desafio à maneira
do Amazonas Adelaide (piano)

HAZARETH
Brajelero Joyce (piano)

VILLA-LOBOS
Garibaldi foi à missa Natácha (piano)
Pobrezinha sertaneja Marilene (piano)
A maré encheu Rosaly (piano)

Figura 16 – Programa de concerto de alunos do CMJF, 23 de outubro de 1978 (segunda parte). Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM.

4.6.2 “Conjunto de Câmara”

Entre os grupos musicais formados no CMJF, o que se destacou na cidade, conforme os documentos consultados, fora o “Conjunto de Câmara”. Teve sua estréia em 19 de dezembro de 1971, no Teatro Amazonas, tendo como seus primeiros componentes os professores do próprio Conservatório. Através das apresentações de concertos, o grupo tinha como “principal finalidade estimular a aprendizagem da Música em nosso Estado” (Ofício 72/19, 06/10/1972). Posteriormente, os alunos do conservatório tomaram parte também desse grupo (Programa de concerto, 22/11/1975).



Figura 17 – Jornal A Notícia, 6 de dezembro de 1971. Acervo Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM.

O repertório executado pelo “Conjunto de Câmara” era, muitas vezes, arranjado especialmente para o grupo que se tinha na época.

Então, a gente fazia arranjo de obras, que a gente considerava importantes para mostrar para o público, mas arranjadas para aquele grupo que tinha ali: eu no violino, o Caetano no clarinete, ou no fagote, o Carlinhos no oboé, Então, a gente fazia trio, quartetos com o que tinha, mas sempre avisando para o público, que aquilo ali era um arranjo, não era a obra que foi pensada pelo compositor, o público sabia o que estava ouvindo, não estava enganado (Nelson Eddy, C1, p. 3; p. 20-21),

Esse relato mostra o esforço dos professores em criar um grupo, que se empenhava para manter-se atuante na cidade, levando a música erudita para os palcos da cidade na época.

No ano de 1972, o coro participou de um projeto de divulgação musical realizado pelo CMJF e pela Fundação Cultural do Estado do Amazonas, que, na época, havia criado uma pequena orquestra.

...o Conservatório de Música da Universidade do Amazonas e a Fundação Cultural do Estado deram início a um maravilhoso programa de difusão cultural, cujo objetivo precípua é o de levar a boa música a todas as classes sociais da comunidade, entendendo-se aqui como boa música, não apenas a erudita, mas, de um modo geral, toda aquela realmente digna de levar esse epíteto... (A Notícia, 10/05/1972).

Ainda no ano de 1972, o Coral da Universidade recebeu a denominação de Coral Universitário, na direção de Nivaldo Santiago, com a participação unicamente de universitários. Nivaldo Santiago lembra que, após um comentário sobre uma das apresentações desse coral, pode perceber, mais ainda, a importância das atividades de caráter extensionista desenvolvidas pelo CMJF.

...e quando terminou, eu me lembro de que essa audição foi na Escola Técnica, ele, [o reitor], chegou para mim, impressionado, e disse: Como é que você reuniu alunos de tantas Faculdades, e nós nunca conseguimos fazer isso? Eu disse: Professor, é a música que faz, e não sou eu. Eu só sou um instrumento. E ele: Pois, que coisa admirável! E a partir dali, eu também comecei a olhar, eu próprio, que já embora soubesse teoricamente, comecei a olhar, comecei a observar a nossa atividade no Conservatório, que depois foi do Setor de Artes, com muito mais responsabilidade, com muito mais interesse para que as coisas não falhassem. E esse interesse gerava dificuldades, lógico, uns são mais interessados e outros não... (Nivaldo Santiago, C1, p. 274).



Figura 20 – Ensaio do Coral Universitário em uma das salas do CMJF. Sem a indicação da data. Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM.

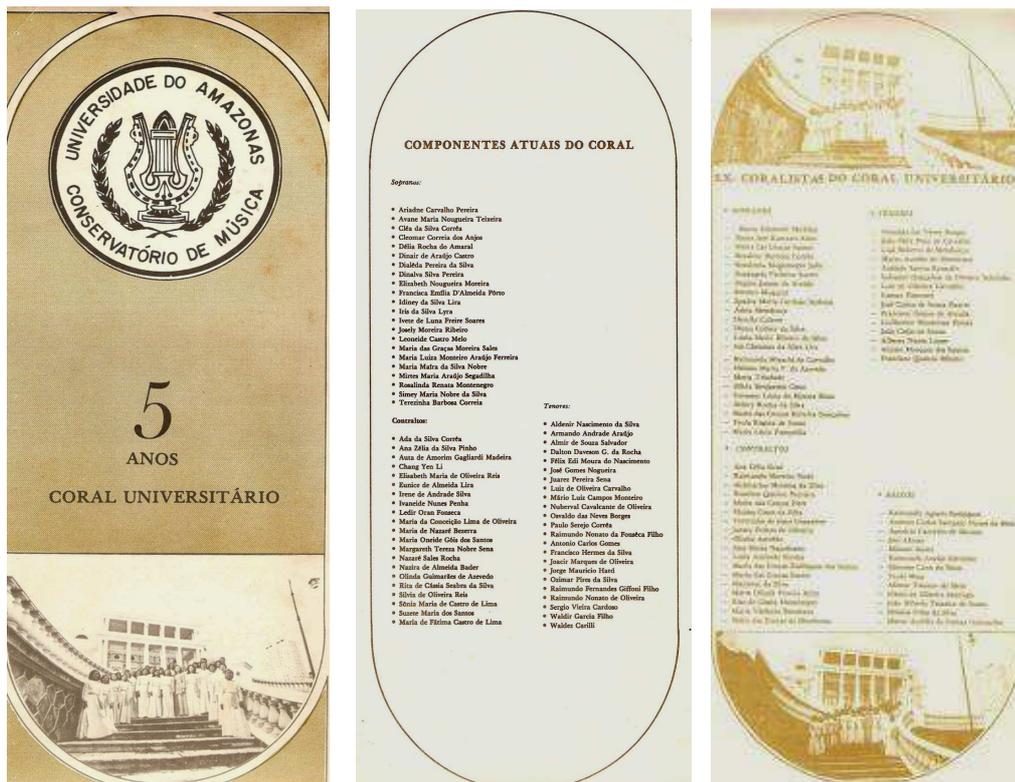


Figura 21 – Parte do folder de aniversário de cinco anos do Coral Universitário. Por volta do ano de 1977. Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM.



Figura 22 – Maestro Nivaldo Santiago e o Coral Universitário, aproximadamente, em meados de 1980. Acervo particular de Nivaldo Santiago.

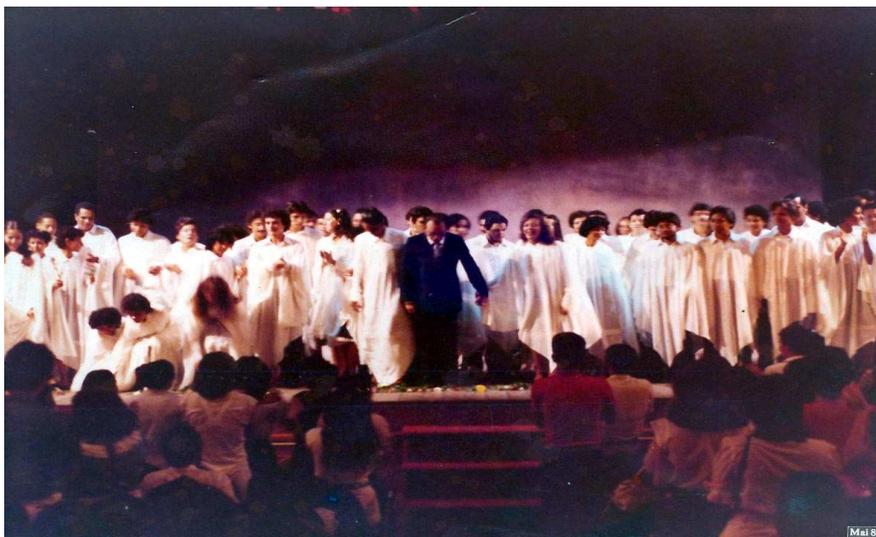


Figura 23 – Maestro Nivaldo Santiago e o Coral Universitário no Teatro Amazonas, maio de 1983. Acervo particular de Nivaldo Santiago.

Nelson Eddy, que também foi regente do Coral Universitário (C1, p. 318), relata que esse coro “era uma espécie de ferramenta para levar o nome do Conservatório por aí”. O coro participou de eventos desenvolvidos na cidade de Manaus e em outros estados do país, como Belém e Porto Alegre. No ano de 1975, sob a regência de Nelson Eddy, participou do 3º Festival de Coros do Rio Grande do Sul, na cidade de Porto Alegre (ver figura 24), onde conquistou vários prêmios como melhor regência, melhor intérprete de música brasileira, melhor intérprete de Negro Spiritual e coral mais simpático (Nelson Eddy, C1, p. 326). Recebeu também convites para se apresentar em El Salvador, México e Estados Unidos, entre outros (A Notícia, 16/08/1975). Participou, ainda, de programações promovidas por canais de televisão local (A Notícia, 24/12/1974).



Figura 24 – Maestro Nelson Eddy e o Coral Universitário no 3º Festival Internacional de Coros do Rio Grande do Sul, na cidade de Porto Alegre, em 1975. Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM.

de setembro de 1975

PÁGINA 3 — 2.º CADERNO

CORAL DA UA NO FESTIVAL DE PORTO ALEGRE



Os temas que serão cantados são os seguintes: "Tambá-Tajá", de Waldemar Henriques; "Boto do Rio" de Índio do Brasil; "Foi Boto Sinhá" de Waldemar Henriques e "Caboca do Tarumã", de Pedro Amorim. Os arranjos foram feitos pelos mestros Dirson Costa e Nivaldo Santiago.

INTERIOR E FALTAS

Para os componentes do coral, em sua grande maioria estudantes da UA, "o grande problema para a viagem será o não abono das faltas". Eles estiveram com o reitor Aderson Dutra que ficou de estudar a questão com os chefes de departamentos.

Em Porto Alegre já estão previstas apresentações na TV Guaíba e no estádio "Beira-Rio", existindo convites também para que o grupo se apresente nas cidades de Gramado e Santa Maria, no interior gaúcho.

A última apresentação do coral da Universidade do Amazonas, antes da viagem, será dia 30, no Teatro Amazonas, com ingressos pagos e o traje exigido será o esporte.

Composto por 40 elementos, entre tenores, barítonos, baixos e o maestro Nelson Eddy, segue dia sete para Porto Alegre, o Coral da Universidade do Amazonas, que vai participar na capital gaúcha do III Festival Internacional dos Corais, promoção do governo do Estado do Rio Grande do Sul.

Peça ordem, seguirão sete "baixos", seis "tenores", 12 "contraltos", 14 sopranos e o maestro Nelson Eddy, que estarão representando com músicas estilmamente regionais, a cultura popular e erudita amazônica.

para que tudo saia "bem".

CONVITES

Ele diz que o coral da Universidade do Amazonas tem convites para excursionar em países da América Central e nos Estados Unidos e México "o que financeiramente seria uma boa pedida mas a participação no festival de outubro no Rio Grande do Sul é mais importante porque chamamos que a música amazônica deve ser difundida e conhecida primeiro entre os brasileiros para depois então ser levada ao estrangeiro".

IMPORTANTE

— É de importância fundamental a nossa ida para o festival gaúcho, principalmente porque será a primeira vez que um grupo coral amazonense estará em um encontro de caráter internacional, disse o mestre Eddy, ressaltando "o incentivo que todos os elementos e instituições procurados vem dando para a viagem, seja doando passagens ou mesmo fornecendo condições

Figura 25 – Jornal (?), 17 de setembro de 1975. Acervo do Centro de Artes Hahnemann Bacelar da UFAM.



Figura 26 – Maestro Nelson Eddy e o Coral Universitário na cidade Belém do Pará, por volta de 1976 ou 1977. Acervo particular de Nelson Eddy.

Pelos dados acima citados, o Coral Universitário parece ter correspondido à expectativa inicial da imprensa local, quando do momento da aula inaugural do CMJF, de que essa instituição, por meio de sua produção musical, pudesse promover o desenvolvimento cultural e musical e, assim, divulgar o Amazonas em outras cidades.

O repertório trabalhado pelo Coral Universitário, conforme um noticiário local, abrangia músicas desde a Idade Média até a música contemporânea. Registra, ainda, que Nelson Eddy procurava “dinamizar e divulgar mais a música brasileira nos planos erudito, folclore e popular, [e] divulgar também a música amazônica, [além de] músicas estrangeiras e sacras” (A Notícia, 16/08/1975). Sobre o desenvolvimento desse repertório, Nelson Eddy (C1, p. 7) destaca: “E eu tinha aquela preocupação de procurar um repertório valorizando um repertório brasileiro, mostrando as músicas nossas e como elas são derivadas de todo aquele pessoal grande que a gente conhece: Bach, Beethoven”.

Na concepção de Nelson Eddy, o repertório trabalhado no Coral Universitário deveria contribuir com a formação musical do público. Porém, comenta que os integrantes desse coro tinham um pensamento diferente do seu.

...porque as pessoas queriam as músicas que arrancam aplausos, e eu queria: “Olha, gente, aplausos não enchem a barriga de ninguém, não enchem barriga. Vamos fazer música pensando na formação do público [...]. Sempre aquela atitude negativa de querer fazer as coisas... Essa paixão pela música popular entre aspás. A música popular, mas o pior tipo de música popular. Porque a música popular é rica, tem seu sentido, tem sua ocasião. Então, uma das primeiras que eu coloquei lá foi “Samba em Prelúdio”, do Vinícius de Moraes, [...], mostrando o arranjo perfeito, o contraponto. Enquanto um grupo cantava em samba, o outro grupo fazia o prelúdio, mostrando a tradição que veio de Bach, lá atrás, dos nossos barrocos. Mas não estavam muito interessados nisso não, as pessoas só queriam ganhar aplausos, só (Nelson Eddy, C1, p. 7-8).

O Coral Universitário, pelo que já foi citado, teve sua importância na trajetória do CMJF. Ao desenvolver um repertório musical diversificado, apresentando-se em vários locais e ocasiões diferentes, obteve o reconhecimento do público ao levar o seu trabalho pela cidade e fora dela. Nivaldo Santiago conta que as apresentações do CMJF foram muito divulgadas pela imprensa local.

Eu acho que a gente não [tinha] dificuldades com divulgação, enfim, pelo contrário, toda hora eles chamavam a gente para ir na televisão. O Coral se apresentava, os alunos... Chegavam lá filmavam. Era uma movimentação! Esse aspecto aí foi muito positivo em Manaus. E a gente até agradecia muito o pessoal da imprensa. E depois eu passei a escrever nos jornais também. Então, isso foi bom, e eu acho que ajudou (Nivaldo Santiago, C1, p. 277-278).

Pelos dados aqui apresentados, é possível perceber que os concertos, os duos, os trios parecem ter sido os meios encontrados pelo CMJF para propiciar aquilo que seus dirigentes e professores denominam de “desenvolvimento cultural”.

Apesar de não ter sido o “desenvolvimento musical” anunciado nos jornais e mencionado nos relatos, em que se esperava, por exemplo, que essa instituição tivesse sua própria orquestra sinfônica, quando do momento da passagem do CMJF para o âmbito da Universidade, mesmo assim, conseguiu, por meio de atividades musicais e de ensino, uma repercussão em nível local, nacional e internacional.

4.7 DESTINO DOS EGRESSOS

Apesar do interesse dos alunos pelos cursos de música do CMJF, o mercado de trabalho nessa área, na época, ainda era muito limitado na cidade de Manaus. Tal fato, possivelmente, influenciou as perspectivas profissionais dos alunos como músicos. Nesse sentido, Nivaldo Santiago (C1, p. 222) lembra que:

...naquela altura, em Manaus, ninguém vislumbrava na música um futuro para ninguém. Mas, na realidade, ninguém olhava para a música como uma possibilidade de profissão, portanto, o horizonte [profissional] era muito limitado. (Nivaldo Santiago, C1, p. 222).

Esse fato também é relatado por Adalberto Holanda, quando faz um comparativo das oportunidades de atuação profissional dos músicos daquela época com as encontradas atualmente em Manaus.

Hoje em dia, o cara estuda para fazer um vestibular na UEA [Universidade do Estado do Amazonas], porque tem uma possibilidade de ganhar cinco mil reais na Orquestra, na Filarmônica. Tem um monte de orquestra pela cidade: a Orquestra Experimental, a Orquestra da Prefeitura. Então, tem um objetivo profissional para aquilo, na época, não. (Adalberto Holanda, C2, p. 105).

Adalberto Holanda (C2, p. 106) apresentou ainda, como exemplo, o caso de uma ex-aluna de flauta do CMJF, que recebeu, inclusive, por meio de um jornal da cidade, o reconhecimento de George Geszti como “uma pessoa genial”, mas que optou pela carreira profissional em medicina.

Aidalina Costa, outra ex-aluna de George Geszti, que se formou em medicina, revela que a importância do ensino de música na formação de uma pessoa, vai além da questão de ser ou não um profissional da música. Esclarece que, na concepção de seu professor Geszti, “viver com a música é ser profissional da música”, mas, para ela, “viver com a música é ter a música na sua vida, não necessariamente profissionalmente” (Aidalina Costa, C2, p. 55).

Apesar de alguns alunos optarem em seguir outra profissão, outros se tornaram músicos profissionais. O ensino e a aprendizagem de música desenvolvidos no CMJF serviram de base para aqueles que, posteriormente, foram estudar e trabalhar como músicos em outros estados e países, principalmente, na atuação com a música popular, apesar de esse tipo de repertório não ser o foco do Conservatório. Pedro Sampaio (C2, p. 155-156) rememora: “a maioria seguiu o rumo da música popular, poucos seguiram a música erudita, e ainda alguns outros, como eu, ficaram em cima do muro, fazendo ambos os caminhos”.

Tem uma pessoa que ficou importante, assim, como músico no Rio de Janeiro, o Tito Freitas. [...] Tocou com a Heleninha Braga, [...] com a Elza Soares, [...] Outra pessoa que ficou conhecida é o Adriano Giffoni, fez o disco da Gal Costa, do Gilberto Gil, do Djavan. (Adalberto Holanda, C2, p. 116-118)

Tem a Alice [Farias de Araújo], que mora em Brasília, tem o Chico, que toca trompa, tocou na orquestra, o próprio Elson Johnson, que foi para lá depois, que estudou um tempo lá também. [...] O Nilton [Raimundo Nilton Amaral da Silva], que está nos Estados Unidos. São pessoas que tiveram uma formação no Conservatório, assim, de música erudita. Tem cara que foi para orquestra. Tem o Jerônimo que estudou lá um tempo, que está em Brasília, que morou na Austrália, tocou lá na orquestra da Austrália. Tem muita gente, dessa época, que estudou lá, no Conservatório. (Adalberto Holanda, C2, p. 92)

Alguns dos alunos que foram estudar música fora de Manaus retornaram para a cidade e atuaram como profissionais no próprio CMJF. Um exemplo é o da ex-aluna Natacha Fink de Andrade, que era “uma menininha quando ingressou no Conservatório [...], entrou no Setor de Artes, fez graduação, parece, que no Rio, e voltou para lá, [no Setor de Artes], como professora e diretora. Quer dizer, ela viu a trajetória” do CMJF (Nivaldo Santiago, C1, p. 241).

4.8 IMPORTÂNCIA E PAPEL DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA JOAQUIM FRANCO NA CONCEPÇÃO DOS COLABORADORES DA PESQUISA

A importância do Conservatório de Música Joaquim Franco, para a maioria dos entrevistados, reside no fato de ser uma instituição que, embora tenha passado por vários momentos difíceis e, ainda, de transformações ao longo de sua trajetória, serviu de base, conforme seus relatos, para o que está acontecendo hoje em Manaus no âmbito da música. Nesse sentido, Socorro Santiago comenta:

Eu acho que teve um papel importante, não me compete dizer se foi muito bom, se foi ruim. O caminho poderia ter sido talvez outro, mas quem somos nós para determinar os caminhos? Então, o caminho foi esse. Como hoje a gente sabe que a prática musical em Manaus é florescente, eu acredito que ele foi aquela estaca que foi plantada, e que teve vários momentos de cuidado de jardineiro. Ora o jardineiro estava indo muito bem botando adubo, ora tirara um pouco da água, ora deixara as pedras tomarem conta, mas ele foi valente, progrediu, transformou-se. E ninguém, talvez, pode negar que o que exista de música, hoje, é oriundo daquela semente, daquele princípio ali, essa é a minha visão (Socorro Santiago, C1, p. 263).

Aidalina Costa (C2, p. 31) também afirma que o movimento musical existente hoje na cidade, vem desde a implementação do CMJF, como resultado de um processo de trabalho de anos. Ressalta, ainda, que “sempre se teve a intenção de se fazer o desenvolvimento da música erudita em Manaus, e o Conservatório é esse embrião”. Na visão de Marly Carvalho (C1, p. 351), essa escola de música foi uma “semente colocada na hora certa, no lugar certo, e sempre vêm os frutos”. Para Nivaldo Santiago (C1, p. 351), se essa “estaca não tivesse sido plantada para os alunos, [...] talvez, a gente não tivesse outras oportunidades que teve” na área musical.

Como instituição, o CMJF teve sua importância por conseguir superar, durante sua trajetória, dificuldades como falta de espaço físico adequado para o desenvolvimento de suas atividades e de carência de pessoal, como lembra Nivaldo Santiago (C1, p. 274). Ele ressalta, ainda, com certa emoção, a “garra do pessoal que trabalhava ali, no Conservatório”. Nesse aspecto, Marly Carvalho (C1, p. 363) rememora que, apesar das carências existentes, especialmente em relação à casa que abrigava essa instituição, que “era bastante improvisada ali, nem por isso se deixava de fazer um bom trabalho”.

Para Adalberto Holanda (C2, p. 118-119), o CMJF, por ser, na época, “a única escola, ficou marcado na vida de quem estudou lá”. Acredita, ainda, que a instituição **exerceu** um papel preponderante nesse momento da cidade, por ser uma escola que dava ao aluno a oportunidade de estudar instrumentos diversificados, além de proporcionar a abertura de um “maior contato com o professor”, de poder conversar com eles mais vezes, até mesmo fora da sala de aula.

Também para Pedro Sampaio, o CMJF teve papel importante na formação musical de seus alunos:

por sua importância como instituição, como formação, como instrumento de estímulo ao mundo da música, [sendo] fundamental para aquela geração que não tinha muita possibilidade. Uns, porque não tinham acesso à escola particular; outros, porque tiveram a oportunidade de experimentar e, com

isso, descobrir que caminhos iam tomar na música (Pedro Sampaio, C2, p. 155).

O CMJF foi uma instituição que proporcionou conhecimentos básicos de música para alunos que desejavam se tornar profissionais nessa área, inclusive, para aquele que “aproveitou e foi embora [para outras cidades], que está trabalhando com música hoje em dia” (Adalberto Holanda, C2, p. 11). No entanto, o Conservatório exerceu também papel fundamental para os alunos que optaram em seguir uma outra carreira profissional. Esse aspecto pode ser notado no relato de Aidalina Costa, ao destacar que uma instituição como esta “é importante para o desenvolvimento de uma sociedade, porque o Conservatório fez a médica que eu sou hoje (Aidalina Costa, C2, p. 57).

A importância do CMJF para o desenvolvimento do aluno como músico e, principalmente, como pessoa, foi observada também por Pedro Sampaio:

...não foi só formação musical, mas a formação humanística mesmo. Não formou o músico, formou a pessoa, ajudou a formar pessoas. [...] eu acho que aquilo foi uma super escola para nossa formação, não nos deixou ser apenas um virtuose [...]. Durante muito tempo eu levei essa festa do menino prodígio, do virtuoso. Eu aprendi essa questão de que você não é apenas o que os seus dedos fazem, mas o que a sua alma transmite. O instrumento passa a ser uma extensão de você, e não uma máquina de [competição(?)]. [...] isso eu aprendi com esses professores, em particular, com a Ivete Ibiapina... (Pedro Sampaio, C2, p. 156-157).

Apesar do CMJF não conseguir oferecer o curso superior, pôde contribuir para a criação do Curso de Educação Artística, que hoje é o Curso de Licenciatura em Música da UFAM. Vale lembrar que esse curso superior de música foi muito esperado desde a implementação do Conservatório no ano de 1965. Nivaldo Santiago se mostrou agradecido em falar a respeito da trajetória do Conservatório.

...eu acho que eu estou até lhe agradecendo por ter a oportunidade de lhe dizer alguma coisa. Para quem eu ia dizer? É, dizer alguma coisa para uma ex-aluna de um Curso [de Educação Artística] que foi tão massacrado no início, e que começou lá no Conservatório, esta é a maior vitória de alguém nesse mundo! [emoção]. Acredite nisso. Desculpe a minha emoção. Mas vê você, como alguém que se graduou naquela escola, que foi o ápice de tudo o que a gente sonhou, pelo amor de Deus, se tem coisa melhor do que isso? Dinheiro não paga esse momento. Sua presença aqui, hoje, para mim, é a coisa melhor que tem na minha vida musical. [...] Hoje, você aqui é um testemunho claro, vivo, de que a gente estava certo [emoção]. (Nivaldo Santiago, C1, p. 266).

Pelos relatos acima, fica evidente que a trajetória construída pelo CMJF ao longo dos anos e o ensino de música nele desenvolvido não se constituem como uma história que se encontra estagnada no passado, mas que, diante dos acontecimentos do presente, se encontram em constante processo de reconstrução, e reflexão de seu significado, a partir do olhar individual de seus atores em conexão com o coletivo (DELGADO, 2006, p. 16).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa, procurei investigar o processo de criação e a trajetória do Conservatório de Música Joaquim Franco. Busquei, dessa forma, responder às questões: Quais pessoas estavam envolvidas no processo de sua criação e implementação? Que decisões pedagógico-musicais e administrativas foram tomadas para/na trajetória da instituição? Quais foram as estratégias desenvolvidas para se manter na Universidade? Que transformações pedagógico-musicais e estruturais ocorreram? Como essas transformações são avaliadas?

O CMJF foi analisado, no presente trabalho, como uma instituição educativa. De acordo com Nóvoa (1995), Garay (1998) e Magalhães (1999a; 1999b), as instituições, especialmente as educativas, constituem-se a partir dos pensamentos e das ações de seus próprios atores, sendo um espaço de inter-relações de diferentes sujeitos.

Para o desenvolvimento desta pesquisa, adotei a metodologia de história oral, em consonância com os conceitos e orientações apresentados, principalmente, nos estudos de Vidigal (1996), Alberti (2004; 2005) e Delgado (2006). Participaram como colaboradores, por meio de entrevistas, nove ex-professores e cinco ex-alunos do CMJF, com idades entre 40 a 82 anos. Além das fontes orais, utilizei também fontes documentais, como leis, decretos-lei, ofícios, relatórios, programas de concerto, jornais locais da época, entre outras.

Ao dar início a esta pesquisa, tinha a intenção de trabalhar com fontes iconográficas, mas em função do escasso material encontrado e pela qualidade de alguns deles, essas fontes, em sua maioria, serviram mais para ajudar na aproximação com os colaboradores, a despertar sua memória a respeito de informações sobre o tema estudado, do que como fonte documental para análise. No entanto, ressalto que essas fontes precisam ser estudadas e aprofundadas em futuras pesquisas.

Considero importante registrar que uma das dificuldades enfrentadas para a realização desta pesquisa refere-se ao acesso a documentos, às más condições e à perda de muitos deles nos arquivos públicos. Os documentos escritos são importantes para a compreensão histórica de uma instituição, o que torna sua preservação necessária, já que os arquivos são fundamentais para se investigar vestígios históricos. Em muitos folders e fotografias levantados durante o processo de construção das fontes documentais para o desenvolvimento desta pesquisa, não

foi possível, por exemplo, encontrar a data da realização de determinados eventos. Assim, diante dessas imprecisões, procurei tomar como base os relatos orais ou as informações obtidas em outros documentos escritos para indicar sua periodicidade. Ressalto que, na condição de educadores musicais, nos deparamos com a necessidade de sermos documentaristas de nossa prática, de preservarmos os vestígios da educação musical, tomando o cuidado, por exemplo, de colar datas em folders, relatórios e fotografias.

Para a realização das entrevistas, além das fotografias, levava também alguns documentos escritos, como recortes de jornais da época, programas de concerto, relatórios, entre outros, com a finalidade de uma aproximação com o entrevistado e de ajudar no processo de recordação de suas lembranças sobre o CMJF.

A metodologia de história oral, como base deste trabalho, proporcionou a oportunidade de conhecer e de compreender a trajetória histórico-pedagógico-musical do Conservatório de Música Joaquim Franco, especialmente, através de relatos de pessoas que nele atuaram, e, assim, puderam expressar “versões” sobre a história dessa instituição, a partir de suas lembranças.

Construir a história do CMJF como uma instituição, tendo como fonte as memórias narradas, a princípio, constituiu um desafio a ser superado, pois se tratava de relatos, por meio de entrevistas, que discorriam sobre acontecimentos, envolvendo diferentes temporalidades. O cruzamento entre as narrativas, os documentos e a literatura contribuiu para uma análise dos dados em que foram considerados aspectos sincrônicos e diacrônicos dessa história.

O CMJF foi criado pelo Governo do Estado do Amazonas, em 1965, por iniciativa de um pequeno núcleo de pessoas. A intenção era dar vida a uma instituição pública de ensino de música, que viesse a formar músicos profissionais e contribuir com o “desenvolvimento cultural e musical” de Manaus. Concebido como uma instituição, teria a incumbência de oferecer curso superior em música. No entanto, iniciou suas atividades de ensino apenas com cursos de nível básico, nos quais participaram crianças, jovens e adultos. Passados três anos de sua implementação, transferiu-se para a Universidade do Amazonas. Mesmo na esfera da referida Universidade, não pode oferecer o curso superior pleiteado.

O CMJF, mesmo atrelado ao modelo conservatorial e tendo, inicialmente, adotado o programa de ensino da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, sempre esteve aberto às novas ideias e práticas pedagógico-musicais. De um lado,

abraçava métodos como Kodály, Orff e Pace, e, de outro, aceitava a didática e a pedagogia advindas das bandas de música. Havia, desse modo, a coexistência de diferentes concepções e práticas, e a convivência de pessoas com distintas experiências de ensino de música. O CMJF não se prendeu a um único modelo pedagógico-musical.

Para alcançar os objetivos pelos quais o CMJF fora criado, seus professores e diretores, conforme os dados levantados, sempre se mostraram flexíveis às diferentes concepções e práticas pedagógico-musicais, principalmente, a partir das experiências e da formação musical dos professores e diretores contratados. No entanto, parece que essa foi uma das estratégias encontradas por seus dirigentes para manter a instituição e seu funcionamento. A aceitação do método Pace, por exemplo, que traz a ideia de ensino do piano em grupo, com a contratação da professora Abigail Rodrigues, retrata não só a inserção de uma nova prática de ensino desse instrumento, mas a oportunidade, também, de contar com um trabalho que viesse a ajudar na superação de dificuldades como a falta de professores e de espaço físico. Nesse processo, é possível perceber a relação entre o individual e o coletivo no seio dessa instituição. O CMJF foi uma instituição constituída, sustentada e modificada pelas ações das pessoas que dela participaram (GARAY, 1998).

As transformações ocorridas na estrutura organizacional e pedagógico-musical do CMJF não partiram de decisões pré-definidas, estanques, mas foram resultado da tomada de decisões de pessoas em contextos específicos, com a intenção de atender àquilo que percebiam como demandas tanto da sociedade quanto da própria Universidade onde estava inserido. Foi dessa maneira que o CMJF adquiriu uma “dimensão própria” como instituição educacional (NÓVOA, 1995, p. 15), ao tomar uma série de decisões pedagógicas e administrativas para se manter como instituição. Por isso mesmo, essa instituição se manteve pelas ações e ideias das pessoas que nela desenvolviam seus trabalhos e acreditavam que esta era a maneira mais viável para consolidar seus objetivos pedagógico-musicais.

Uma das concepções pedagógico-musicais que estava vinculada à implementação do CMJF era a de oferecer o curso superior em música. Esse objetivo se manteve ao longo dos tempos, mas a instituição não pode oferecer tal curso; porém, contribuiu com a criação do Curso de Educação Artística da UFAM, posteriormente, cedendo lugar ao Curso de Licenciatura em Música na própria Universidade. O Conservatório se expandiu, modificou suas ideias, buscou novas

práticas, mantendo-se como "totalidade em construção e organização" permanentes (MAGALHÃES, 1999a, p. 64).

Em relação à produção musical desenvolvida por alunos e professores, o CMJF, como uma instituição perpassada por lutas, conseguiu criar grupos de instrumentistas, em que se formavam duetos, trios, entre outros. Formou, ainda, o Conjunto de Câmara, a princípio, composto apenas por professores, mas que, posteriormente, acolheu também alunos. Ainda instituiu o Coral da Universidade, mais tarde denominado Coral Universitário. Todos esses grupos se apresentavam em eventos abertos ao público. Nesses trabalhos, admitiam-se o chamado repertório erudito, as músicas populares e as regionais, incluindo obras de autores amazonenses. Os concertos, os duos, os trios parecem ter sido o meio encontrado pelo Conservatório para propiciar aquilo que eles denominavam de "desenvolvimento cultural".

O CMJF formou músicos e professores que atuam hoje como profissionais na área musical não só em Manaus, como também em outros estados brasileiros e mesmo em outros países. Também interferiu na formação de pessoas que atualmente não trabalham com música, mas em outros ramos profissionais.

Ao estudar a trajetória do CMJF, foi possível perceber uma ambiguidade em seu processo histórico, pois ela oferece uma dupla história. Há uma história da formação básica em música que se desenvolve na cidade a partir de aulas particulares, que depois vai para o ensino público com a criação do Conservatório pelo Governo do Estado e que, em seguida, passa a pertencer à Universidade do Amazonas. Uma instituição que começa do ensino particular, de modo semelhante ao que aconteceu com os Conservatórios de Uberlândia/MG, de Pelotas/RS e de muitas outras escolas de música no país. Existe, também, uma história de como começou o curso superior de música em Manaus. O CMJF foi uma escola básica de música que já iniciou com a pretensão de chegar ao ensino superior, o que parece ser comum na história dos conservatórios no Brasil.

Outras ambiguidades também aparecem na história do CMJF. Há o exemplo daqueles que tiveram papel fundamental na implementação do Conservatório, se dedicaram para ver o trabalho crescer, mas acabaram por desistir da instituição, quando esta passa a pertencer à Universidade do Amazonas. Nesse processo, algumas diretrizes organizacionais são tomadas, por exemplo, novos critérios para a contratação de professores. Há, ainda, aqueles que decidiram dar continuidade aos trabalhos, persistiram por muito tempo, porém, em um dado momento, resolveram

deixar a instituição por diferentes motivos, por exemplo, o de não ver consolidado muitos dos projetos pedagógico-musicais que gostariam que fossem implementados.

Encontro na presente pesquisa dados semelhantes a outros trabalhos na área de educação musical (CALDAS, 1992; GONÇALVES, 1993; 2007, entre outros), não no sentido de generalizar, mas de destacar temáticas comuns na trajetória de muitos conservatórios, especialmente sobre a história dos cursos superiores de música. São vários os processos semelhantes encontrados. Entre eles, identifico a preocupação de professores de música em organizar uma instituição que possibilitasse a formalização do ensino, abrindo caminhos para a continuação desse estudo em nível básico e superior. Nesse processo de formalização, era comum a contratação de professores não graduados e de docentes que já atuavam no ensino particular de música na cidade.

Outro aspecto comum é a ideia que as pessoas fazem a respeito das instituições musicais como tendo, entre as suas principais funções, o papel de “eivar a cultura” de uma cidade, de “instalar um progresso musical”, através de concertos e apresentações musicais, principalmente, pela execução de um repertório da chamada música erudita.

Entre outras semelhanças, foi possível perceber, também, a ausência de materiais pedagógicos na instituição. Como consequência, muitos professores acabavam por levar seus próprios livros e outros recursos para a ministração de suas aulas. Outro ponto comum a destacar refere-se às condições físicas dos prédios de muitas escolas de música que, em sua maioria, são precárias, levando diretores e professores a improvisar ou adaptar os espaços físicos para o desenvolvimento das atividades escolares.

Ficou evidente, neste estudo, que a implementação do CMJF e sua trajetória como uma instituição de ensino musical partiu muito mais de projetos “pessoais” e “individuais”, do que, propriamente, de uma política de estado. Na história desse Conservatório, como de outras instituições do gênero, a ideia de institucionalizar uma escola de música nasce da iniciativa de um grupo pequeno de pessoas que acredita nesse projeto, que se engaja, que luta e que consegue apoio junto ao estado para a concretização de tal iniciativa.

A permanência do CMJF como instituição de ensino de música até aos dias de hoje, conforme os dados levantados na pesquisa, se deu pelas ideias e ações de seus dirigentes e professores no esforço de tentar, através de diferentes estratégias administrativas e pela aceitação de diferentes abordagens pedagógico-musicais,

cumprir os objetivos pelos quais foi criado, especialmente, implementar um curso superior em música.

Entre as estratégias formuladas e implementadas para garantir a continuidade de existência do CMJF, ao partir da iniciativa dos que nele atuaram, estão a de transformar o Conservatório de uma unidade acadêmica em um órgão de caráter extensionista na Universidade, com ênfase no ensino básico de música, a inclusão de cursos envolvendo outras modalidades artísticas, como dança e artes plásticas, a contratação de professores junto à Banda da Aeronáutica, a flexibilidade em admitir diferentes concepções e práticas pedagógico-musicais e a sua transformação em Setor de Artes. Ressalto, mais uma vez, a busca pela concretização do curso superior de música, que foi alcançada com a criação do Curso de Educação Artística da UFAM, dando lugar ao Curso de Licenciatura em Música na mesma Universidade no ano de 2002, curso que deu oportunidade aos professores do Conservatório de obter a graduação nessa área.

O presente trabalho, portanto, conta um pouco da história da implementação e trajetória do curso superior em música em Manaus/AM, ou, pelo menos, como o CMJF contribuiu para isso. Nesse sentido, os resultados deste trabalho apontam para a necessidade de investigar o processo de incorporação dos conservatórios às universidades e, a partir disso, o surgimento dos cursos superiores de música no Brasil, para se refletir sobre o seu processo de implementação e os resultados educativo-musicais alcançados através de tais iniciativas.

A presente pesquisa traz como contribuição para a área da educação musical, assim como os demais trabalhos citados nesta pesquisa, a possibilidade de ampliar as discussões e as reflexões sobre as trajetórias e as concepções e práticas pedagógico-musicais que nortearam e/ou norteiam o ensino e a aprendizagem de música em conservatórios. Entre os aspectos abordados neste estudo, ficou em evidência que a organização, a estrutura de funcionamento e o trabalho pedagógico-musical de uma instituição educativa tal qual o CMJF dependem dos pensamentos e ações de seus próprios agentes, inseridos em um determinado contexto social.

Esta pesquisa contribuiu com o registro e compreensão da trajetória do CMJF e também com a história da educação musical em Manaus, um tema ainda a ser mais explorado e discutido por pesquisadores. Trouxe à luz os trabalhos desenvolvidos por professores que, com suas concepções e práticas pedagógico-musicais, influenciaram a formação musical de toda uma geração.

Por fim, é relevante que se dê continuidade aos estudos de história de educação musical em Manaus, investigando ainda outros espaços educativos no âmbito do ensino da música.

REFERÊNCIAS

ALBARELLO , Luc; DIGNEFFE, Françoise; HIERNAUX, Jean-Pierre *et al.* **Práticas e Métodos de Investigação em Ciências Sociais**. Lisboa: Gradiva, 1997.

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral**. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

_____. **Ouvir contar: textos em história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da História Oral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas, 1998.

ANTONACCIO, Gaitano Laertes Pereira. **Amazonas – A outra parte da história**. 2ª ed., Manaus: Imprensa Oficial do Amazonas, 2001.

ARROYO, Margarete. Música popular e um Conservatório de Música. **Revista da ABEM**. Porto Alegre: Associação Brasileira de Educação Musical, n.6, , p. 59-67, set. 2001.

ARROYO, Margarete. **Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música**. Porto Alegre: UFRGS, 1999. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

BRITO, Rosa Mendonça. **100 ANOS UFAM**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2009.

BOGDAN, R; BIKLEN, S. **Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos**. Porto: Porto Editora, 1994.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

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

CHARLOT, Bernard. **Da relação com o saber: elementos para uma teoria**. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **História oral: memória, tempo, identidades**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

ESPERIDIÃO, Neide. **Conservatórios: currículos e programas sob novas diretrizes**. São Paulo: UNEPS, 2003. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2003.

FREIRE, Sérgio; BELÉM, Alice; MIRANDA, Rodrigo. **Do conservatório à escola: 80 anos de criação musical em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Educação pianística: o rigor pedagógico dos conservatórios. **Música Hodie**, Vol. 6, n.1, p. 75-96, 2006.

GARAY, Lucía. A questão institucional da educação e as escolas: conceitos e reflexões. In: BUTELMAN, Ida (org.). **Pensando as instituições**: teorias e práticas em educação. Porto Alegre: ArtMed, 1998. p. 109-136.

GATTAZ, André. Lapidando a fala bruta: a textualização em História Oral. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom (org.). **(Re)introduzindo a História Oral no Brasil**, 1996. p. 135-136. Disponível em: <www.grandalf.com.br/gattaz/artigos/artigo02.htm> Acesso em: 29 de mar. 2008.

GATTI Jr., Décio. A história das instituições educacionais: inovações paragrâmicas e temáticas. In: ARAUJO, José Carlos Souza; GATTI Jr., Décio. **Novos temas em história da educação brasileira**: instituições escolares e educação na imprensa. Campinas, SP: Autores Associados; Uberlândia, MG: EDUFU, 2002. p. 3-24. (Coleção memória educação)

GIMENO SACRISTÁN, José. **Poderes Instáveis em Educação**. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999.

GONÇALVES, Lilia Neves. **Educação musical e sociabilidade**: um estudo em espaços de ensinar/aprender música em Uberlândia-MG nas décadas de 1940 a 1960. Porto Alegre: UFRGS, 2007. Tese (Doutorado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

GONÇALVES, Lilia Neves. **Educar pela música**: um estudo sobre a criação e as concepções pedagógico-musicais dos conservatórios estaduais mineiros na década de 50. Porto Alegre: UFRGS, 1993. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1993.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990.

JANOTTI, Maria de Lourde M.; ROSA, Zita de Paula. História oral: uma utopia? **Revista Brasileira de História**, vol. 13, n. 25/26, p. 7-15, setembro 1992/agosto 1993. (Memória, História, Historiografia: Dossiê ensino de História).

KIEFER, Nidia Beatriz Nunes. **Prelúdio**: uma proposta de educação Musical (1982-2002). Porto Alegre: UFRGS, 2005. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

KRAEMER, Rudolf-Dieter. Dimensões e funções do conhecimento pedagógico-musical. **Em Pauta**, Porto Alegre, v.11, n. 16/17, p. 50-73, abr/nov. 2000.

LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Prática e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. In: AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da História Oral**. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 15-25.

MAGALHÃES, Justino Pereira. Contributo para a história das instituições educativas: entre a memória e o arquivo. In: FERNADES, Rogério; MAGALHÃES, Justino Pereira (org.). **Para a História do Ensino Liceal em Portugal**: Actas dos Colóquios

do I Centenário da Reforma de Jaime Moniz (1894-1895). Braga. Sociedade Portuguesa de ciências da Educação, 1999a. p. 63-77. Disponível em: <<http://www.histedbr.fae.unicamp.br/contributo.pdf>>. Acesso em: 16 de set. 2007.

_____. Breve apontamento para a História das Instituições Educativas. In: SANFELICE, José Luís; SAVIANI, Demerval LOMBARDI, José Claudinei. **História da educação**: perspectivas para um intercâmbio internacional. Campinas, SP: Autores Associados: HISTEDBR, 1999b. p. 67-72 (Coleção educação contemporânea).

MEIHY, José Calos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História oral**: como fazer, como pensar. São Paulo: Contexto, 2007.

MESQUITA, Otoni Moreira de. **Manaus**: História e Arquitetura – 1852-1910. 3ª ed. Manaus: Editora Valer, Prefeitura de Manaus e Uninorte, 2006.

MOREIRA, Ana Lúcia Iara Gaborim. **Iniciação ao piano para crianças**: um olhar sobre a prática pedagógica em conservatórios da cidade de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.biblioteca.unesp.br/bibliotecadigital/document/?view=3754&filename=moraira_alig_me_ia.pdf&status=a&size=2819340&type=application&subtype=pdf&topic_id=222&extension=pdf&compress=n>. Acesso em: 27 de ago. 2007.

NEVES, Hirlândia. Milon. Educação musical em perspectiva. Manaus: 1965-2001. In: OLIVEIRA, Alda; CAJAZEIRA, Regina. (Org.). **Educação Musical no Brasil**. Salvador: P&A, 2007. p. 345-350.

NOGUEIRA, Isabel Porto. O pianismo da cidade de Pelotas (RS, Brasil) de 1918 a 1968. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 14., 2003, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: 2003. p. 510-517.

NÓVOA, António. Para uma análise das instituições escolares. In: NÓVOA, António **As organizações escolares em análise**. 2. ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, Instituto de Inovação Educacional, 1995, p. 15-46.

OLIVEIRA, Alda; CAJAZEIRA, Regina. **Educação Musical no Brasil**. Salvador: P&A, 2007.

OLIVEIRA, Alda de Jesus. Múltiplos espaços e novas demandas profissionais na educação musical: competências necessárias para desenvolver transações musicais significativas. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 10., 2001, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia: ABEM, 2001. p. 19-40.

PÁSCOA, Márcio Leonel Farias Reis. **A Vida Musical em Manaus na Época da Borracha** (1850-1910). Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas/FUNARTE, 1997.

_____. **Cronologia Lírica de Manaus**. Manaus: Secretaria do Estado do Amazonas; Editora Valer, 2000.

_____. O Ensino da música no Amazonas. **Cadernos da UEA – Música**. Ano I, v.1, n. 1, Manaus: Edições UEA/ Ed.Valer/Governo do Estado do Amazonas, p. 13-26, maio, 2002.

PICHONERI, Dilma Fabri Marão. **Músicos de Orquestra**. Um estudo sobre educação e trabalho no campo das artes. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual de Campinas, 2006. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?view=vtls000380388>>. Acesso em: 27 de ago. 2007.

PONTE, João Pedro da. Concepções dos Professores de Matemática e Processos de Formação. In: PONTE, João Pedro. **Educação matemática**: Temas de investigação. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional, 1992. p. 185-239.

RODRIGUES, Cláudia Maria Leal. **Institucionalizando o ofício de ensinar**: um estudo histórico sobre a educação musical em Porto Alegre (1877-1918). Porto Alegre: UFRGS, 2000. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.

SANTOS, Antonio César de Almeida. **Fontes Oraís**: testemunhos, trajetórias de vida e história, 2005. Disponível em: <www.pr.gov.br/arquivopublico/pdf/palestra_fontes_orais.pdf>. Acesso em: 25 de mar. 2008.

SOUZA, Jusamara. Histórias da Educação Musical no Brasil: à guisa de um prefácio. In: OLIVEIRA, Alda; CAJAZEIRA, Regina. **Educação Musical no Brasil**. Salvador: P&A, 2007.

THOMPSON, Paul. **A voz do passado**: história oral. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

VIDIGAL, Luís. **Os testemunhos orais na escola** – História Oral e projectos pedagógicos. Portugal: Edições ASA, Coleção: Perspectivas Actuais/Educação, 1996.

VIEIRA, Lia Braga. **A construção do professor de música**: o modelo conservatorial na formação e atuação do professor de música em Belém do Pará. Campinas: UNICAMP, 2000. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2000. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000197468>>. Acesso em: 26 de jun. 2009.

WERLE, Flávia Obino Corrêa. História das Instituições Escolares. In: LOMBARDI, José Claudinei; NASCIMENTO, Maria Isabel Moura (org.). **Fontes, história e historiografia da educação**. Campinas, SP: Autores Associados: HISTEDBR; Curitiba, PR: Pontifca Universidade Católica do Paraná (PUCPR); Palmas, PR: Centro Universitário Diocesano do Sudoeste do Paraná (UNICS); Ponta Grossa, PR: Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), 2004. p. 13-35 (Coleção Memória da Educação)

WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez. In: WORCMAN, Karen; PEREIRA, Jesus Vasquez (org.). **História falada**: memória, rede e mudança social. São Paulo: SESC SP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

FONTES

ACERVO DO CENTRO DE ARTES HAHNEMANN BACELAR DA UFAM E ACERVO PARTICULAR

Periódicos

A Crítica. Manaus, 20 set. 1971.

Amazonas em Tempo. Manaus, 14 jul. 1990.

Amazonas em Tempo. Manaus, 01 nov. 1995.

A Notícia. Manaus, 16 agost. 1970.

A Notícia. Manaus, set. 1970.

A Notícia. Manaus, 23 dez. 1970.

A Notícia. Manaus, 06 dez. 1971.

A Notícia. Manaus, 10 mai. 1972.

A Notícia. Manaus, 1974(?).

A Notícia. Manaus, 24 dez. 1974.

A Notícia. Manaus, 16 agot. 1975.

A Notícia. Manaus, 07 out. 1976.

A Notícia. Manaus, 13 jul. 1996.

O Jornal. Manaus, 31 mar. 1965.

O Jornal. Manaus, 18 dez. 1968.

O Jornal. Manaus, 16 agost. 1970.

O Jornal. Manaus, nov. 1971.

Jornal do Comércio. Manaus, 13 nov. 1966.

Jornal do Comércio. Manaus, mai. 1967.

Jornal do Comércio. Manaus, 21 jan. 1971.

Jornal do Comércio. Manaus, 20 mai. 1984.

Jornal (?). Manaus, 1966.

Jornal(?). Manaus, 01 set. 1966.

Jornal (?). 17 set. 1975.

ACERVO DO CENTRO DE ARTES HAHNEMANN BACELAR DA UFAM

Ofícios, Portarias, Regime Interno e Resolução

Ofício 3/66, 01 de março de 1966.

Ofício 13/1967.

Ofício nº 19/67, 24 de abril de 1967.

Ofício 07/74, 14 de janeiro de 1974.

Ofício 72/11, 25 de janeiro de 1972.

Ofício 72/12, 25 de janeiro de 1972.

Ofício 72/28, 24 de fevereiro de 1972.

Ofício, 72/32, 03 de março de 1972.

Ofício 72/19, 06 de outubro de 1972.

Ofício, 23 de abril de 1973.

Ofício 34/73, 25 de abril de 1973.

Ofício 62/73, 05 de julho de 1973.

Ofício nº 07/74, 14 janeiro de 1974.

Ofício nº 34/74, 04 de abril de 1974.

Ofício nº 13/1967, ano 1976.

Ofício, nº 001/84, 30 de janeiro de 1984

Portaria, nº 193/71, 14 de julho de 1971.

Portaria nº 72/31, 31 de agosto de 1972.

Portaria nº 06/73, 27 de abril de 1973.

Portaria, nº 603/75, 26 de setembro de 1975.

Portaria, nº 6/77, 26 de abril de 1977.

Regime Interno/Setor de Artes, anexo da Resolução nº 024/87, 24 de setembro de 1987.

Resolução nº 01/74, 01/04/1974

Folder, Programas de concertos e Relatórios anuais das atividades do CMJF

Folder de aniversário de cinco anos do Coral Universitário de 1977.

Programa de concerto, 01 de setembro de 1966.

Programa de concerto, 22 de novembro de 1975.

Programa de concerto de alunos do CMJF, 23 de outubro de 1978.

Relatório anual de 1983, anexo do Ofício, nº 001/84, 30 de janeiro de 1984.

Relatório anual de 1977.

Relatório anual de 1974, 16 de janeiro de 1975.

Relatório, novembro de 1985.

ACERVO DO DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DO AMAZONAS

Lei Estadual nº 223, 18 jun. 1965.

Lei Estadual nº 275, 24 agost. 1965.

Diário Oficial, 03 jan. 1966.

Decreto-Lei nº 1292, 30 dez 1968.

FONTES ORAIS

Adalberto Holanda Cardoso – entrevista: Manaus/AM, 02/10/08.

Adelson Oliveira dos Santos - entrevista: Manaus/AM, 21/07/08.

Aidalina do Nascimento Costa - entrevista: Manaus/AM 08/08/08.

Cleomar Feitoza – entrevista: Manaus/AM, 30/06/08.

Jerusa Mustafa – entrevistas: Manaus/AM, 20/06/08 e 25/06/08.

Luiz Franco de Sá Huet– Bacellar – entrevista: Manaus/AM, 19/09/08.

Márcio Leonel Farias Reis Páscoa – entrevista: Manaus/AM, 23/07/08.

Marly Corrêa de Carvalho – entrevistas: Manaus/AM, 24/09/08 e 30/09/08.

Nelson Eddy Cunha Moreira de Menezes – entrevista: Porto Alegre/RS, 20/05/08.

Nelson Eddy Cunha Moreira de Menezes e Jacqueline Vita de Menezes – entrevista: Porto Alegre/RS, 24/08/08.

Nivaldo de Oliveira Santiago – entrevista: Bom Despacho/MG, 14/08/08.

Nivaldo de Oliveira Santiago e Maria do Socorro de Farias Santiago – entrevistas: Bom Despacho/MG, 15/08/08 e 16/08/08.

Pedro de Queiroz Sampaio Filho – entrevista: Manaus/AM, 02/10/08.

Roberto Bezerra de Oliveira – entrevista: Manaus/AM, 20/09/08.

APÊNDICE A

ROTEIRO DE ENTREVISTA DO PROFESSOR: UM EXEMPLO

1 Conservatório de música na vida do depoente

Ao pensar sobre o Conservatório de Música Joaquim Franco, o que vem à sua mente?

O(o) Senhor(a) pode-me contar como foi o seu ingresso no Conservatório? Havia alguma seleção? Qual era a sua formação? Qual a sua cidade de origem?

Conte-me como foi sua participação nesse Conservatório.

O que o(a) senhor(a) ensinava? Que atividades desenvolvia? Atuava em outras atividades além das aulas?

2 Conservatório de Música: Implantação e objetivos

O que o(a) senhor(a) sabe sobre a criação e implantação do Conservatório de Música Joaquim Franco? Como se deu esse processo, e quem participou desse processo?

Quais os objetivos do Conservatório de Música Joaquim Franco?

Pode-me sobre o papel do Conservatório de Música Joaquim Franco na vida de seus estudantes e na vida da cidade, na época?

3 Formato e estrutura dos cursos do Conservatório

Quais os cursos de música oferecidos no Conservatório? Como estavam organizados?

Que disciplinas eram trabalhadas em cada um dos cursos?

Qual o tempo de duração desses cursos?

Quais as instituições mantidas pelo conservatório (Coral, orquestra, grupos musicais, entre outros)? Como funcionavam e quem participava?

4 Ensino e aprendizagem de música no Conservatório

Sobre o programa de ensino, havia um programa oficial? Seguia algum modelo de algum conservatório? Quem fez o programa? Era seguido por todos?

Como eram as aulas? Eram individuais ou coletivas? Estavam distribuídas entre teóricas e práticas?

Quais eram as atividades práticas desenvolvidas no conservatório? Envolviam somente execução, ou tinha improvisação, composição e apreciação?

Qual o repertório trabalhado nas aulas? Como e quem escolhia esse repertório?

5 Espaço físico e dia-a-dia no CMJF

Em que prédio funcionava o Conservatório de Música Joaquim Franco? Como era esse espaço? Como estavam distribuídas as atividades do Conservatório nesse espaço?

Como era o dia-a-dia no Conservatório, quais as suas impressões?

Como era a relação entre as pessoas (professor-aluno, direção-professor, por exemplo)?

6 Público alvo

Qual era o público, a clientela atendida, pelo Conservatório?

Para estudar no Conservatório, o aluno passava por algum tipo de seleção? Quais os critérios estabelecidos para a seleção? Como era desenvolvida essa seleção? Quem poderia concorrer à vaga?

Como eram os alunos? Qual o nível dos alunos?
O Conservatório recebia alunos de que faixa etária?
Qual a origem, gênero e classe social desses alunos? Vinham de que cidade?
Quantos alunos estudavam no Conservatório?

7 Repertório trabalhado e concertos e/ou audições

Havia apresentações de alunos e/ou professores?
O(a) senhor(a) participava dos concertos/apresentações? Como eram as apresentações?
Em que locais eram realizadas essas apresentações?
Quem poderia participar dessas apresentações?
Que tipo de repertório era trabalhado para essas apresentações?
Nessas apresentações havia algum tipo de premiação? Havia jurados nesses eventos?
Como era feita a divulgação dessas apresentações junto à comunidade local?
Quem tipo de público comparecia a essas apresentações?

8 Indicação de outros participantes para a entrevista

Quais os ex-professores e os ex-alunos do Conservatório de Música o(a) senhor(a) me indicaria para conversar sobre o Conservatório?

APÊNDICE B

ROTEIRO DE ENTREVISTA DO ALUNO: um exemplo

1 Conservatório de música na vida do depoente

Ao pensar sobre o Conservatório de Música Joaquim Franco, o que vem à sua mente?

O(o) Senhor(a) pode-me contar como foi o seu ingresso no Conservatório? Havia alguma seleção? Qual era a sua formação? Qual a sua cidade de origem?

Conte-me como foi sua participação nesse Conservatório. Participava de que curso?

O que levou o(a) Senhor(a) a estudar nesse Conservatório?

Quem foram os seus professores? O que eles ensinavam e como ensinavam?

2 Conservatório de Música: Implantação e objetivos

O que o(a) senhor(a) sabe sobre a criação e implantação do Conservatório de Música Joaquim Franco? Como se deu esse processo, e quem participou desse processo?

Quais os objetivos do Conservatório de Música Joaquim Franco?

Pode-me sobre o papel do Conservatório de Música Joaquim Franco na vida de seus estudantes e na vida da cidade, na época?

3 Formato e estrutura dos cursos do Conservatório

Quais os cursos de música oferecidos no Conservatório? Como estavam organizados?

Que disciplinas eram trabalhadas em cada um dos cursos?

Qual o tempo de duração desses cursos?

Quais as instituições mantidas pelo conservatório (Coral, orquestra, grupos musicais, entre outros)? Como funcionavam e quem participava?

4 Ensino e aprendizagem de música no Conservatório

Sobre o programa de ensino, havia um programa oficial? Seguia algum modelo de algum conservatório? Quem fez o programa? Era seguido por todos?

Como eram as aulas? Eram individuais ou coletivas? Estavam distribuídas entre teóricas e práticas?

Quais eram as atividades práticas desenvolvidas no conservatório? Envolviam somente execução, ou tinha improvisação, composição e apreciação?

Qual o repertório trabalhado nas aulas? Como e quem escolhia esse repertório?

5 Espaço físico e dia-a-dia no CMJF

Em que prédio funcionava o Conservatório de Música Joaquim Franco? Como era esse espaço? Como estavam distribuídas as atividades do Conservatório nesse espaço?

Como era o dia-a-dia no Conservatório, quais as suas impressões?

Como era a relação entre as pessoas (professor-aluno, direção-professor, por exemplo)?

6 Público alvo

Qual era o público, a clientela atendida, pelo Conservatório?

Para estudar no Conservatório, o aluno passava por algum tipo de seleção? Quais os critérios estabelecidos para a seleção? Como era desenvolvida essa seleção?

Quem poderia concorrer à vaga?

Como eram os alunos? Qual o nível dos alunos?
O Conservatório recebia alunos de que faixa etária?
Qual a origem, gênero e classe social desses alunos? Vinham de que cidade?
Quantos alunos estudavam no Conservatório?

7 Repertório trabalhado e concertos e/ou audições

Havia apresentações de alunos e/ou professores?
O(a) senhor(a) participava dos concertos/apresentações? Como eram as apresentações?
Em que locais eram realizadas essas apresentações?
Quem poderia participar dessas apresentações?
Que tipo de repertório era trabalhado para essas apresentações?
Nessas apresentações havia algum tipo de premiação? Havia jurados nesses eventos?
Como era feita a divulgação dessas apresentações junto à comunidade local?
Quem tipo de público comparecia a essas apresentações?

8 Indicação de outros participantes para a entrevista

Quais os ex-professores e os ex-alunos do Conservatório de Música o(a) senhor(a) me indicaria para conversar sobre o Conservatório?

APÊNDICE C**CARTA DE CESSÃO**

Eu,, brasileiro, carteira de identidade nº, emitida por, residente e domiciliado na Rua, declaro que cedo neste ato, gratuitamente, em caráter universal e definitivo, à, brasileira, carteira de identidade nº emitida por, residente e domiciliado na....., estudante do Programa....., que pesquisa sobre, a totalidade dos meus direitos patrimoniais de autor sobre a entrevista oral prestada no dia , na cidade de, que poderá ser utilizada integralmente ou em partes, após passar por um processo de textualização, no qual serão trabalhados, a partir de sua transcrição literal, alguns elementos próprios da conversa informal, como a supressão de palavras repetidas e de vícios da linguagem oral, expressões usadas incorretamente, de modo a tornar o texto mais claro e compreensível, obedecendo as orientações da escrita formal, para fins de estudos, pesquisas e publicações a partir da presente data, tanto em mídia impressa, como também mídia eletrônica, Internet, CD ROM (“compact-disc”), DVD (“digital vídeo disc”), sem qualquer ônus, em todo o território nacional ou no exterior.

Por esta ser a expressão da minha vontade declaro que autorizo o uso acima descrito sem que nada haja a ser reclamado a título de direitos conexos a minha imagem, som de minha voz, nome e dados biográficos por mim revelados, além de todo e qualquer material entre fotografias e documentos por mim apresentados, e assino a presente autorização.

Manaus, de de 2009

Nome do entrevistado