

# Nas rotinas do cotidiano: educação musical em Belém do Pará na primeira metade do século XX<sup>1</sup>

IN THE ROUTINES OF EVERYDAY LIFE: MUSIC EDUCATION IN BELEM IN THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

**LIA BRAGA VIEIRA** Universidade Federal do Pará (UFPA) ▶ [lia41braga@yahoo.com.br](mailto:lia41braga@yahoo.com.br)

## resumo

Este artigo consiste em investigação no campo da educação musical, em interface com a musicologia, a história e a sociologia, sobre modos de apropriação – aqui entendidos como práticas de educação musical – relacionados a práticas musicais de gêneros “populares” veiculadas por partituras que circularam no dia a dia de Belém do Pará, na primeira metade do século XX. A investigação também se apoiou em jornais e revistas como fontes históricas locais daquele mesmo período. Os resultados alcançados permitem entendimento sobre pedagogias locais de apropriação musical e discernimentos que marcaram hierarquias musicais e, por conseguinte, hierarquias sociais que representam e que, por sua vez, as ratificam. As conclusões devem contribuir para um olhar mais aguçado sobre a construção histórica da atual situação da educação musical local, e melhor fundamentar tomadas de decisão.

**PALAVRAS-CHAVE:** práticas de educação musical, práticas musicais, fontes escritas

## abstract

This article consists of research in the field of music education, interfaces with musicology, history and sociology, the study of modes of ownership – here understood as practices of music education – related practices of musical genres “popular” music that conveyed by circulated on the day of Belém do Pará, in the first half of the twentieth century. The research also relied on newspapers and magazines such as local historical sources of the same period. The results obtained allow pedagogies understanding of music and local ownership hierarchy musical insights that marked and therefore social hierarchy which represents and, in turn, to confirm. The findings should contribute to a more pointed on the historical construction of the current state of music education site, and better support decision making.

**KEYWORDS:** practices of music education, music ces, written sources

1. Este artigo consiste em recorte da pesquisa de pós-doutoramento intitulada *Educação musical em Belém do Pará na primeira metade do século XX: um estudo a partir de indícios e sinais*. Supervisão da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Jusamara Vieira Souza, Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011-2012. Pesquisa apoiada pela Capes/Procad NF-21/2009 – PPGArtes/ Ufpa e pela Bolsa Estadual de Pós-Graduação da Universidade do Estado do Pará (Ueapa).

## introdução

Quando me propus ao estudo sobre a educação musical realizada em Belém do Pará durante as primeiras décadas do século XX, a partir da apreensão de práticas musicais em partituras editadas naquele período, compreendi a necessidade de desenvolver uma abordagem teórico-metodológica interdisciplinar.

Assim, a investigação das partituras foi fundamentada nos três eixos de análise de documentos escritos, propostos pelo historiador Roger Chartier (1998, 2007, 2009): texto, suporte material e leitura. Para a discussão dos resultados de tal análise, emergiram noções como “apropriação musical” e “pedagogia social” cuja compreensão, ainda inicial, busquei em Chartier (1998, 2007, 2009) e, muito especialmente, no sociólogo Pierre Bourdieu (1989, 2008). O musicólogo Vicente Salles (1969, 1971, 1985, 1995, 2007) apoiou o estudo quanto aos fatos que remetem à história da música local, cujas rotinas do cotidiano foram interpretadas à luz de Michel de Certeau (2011).

Certamente, tal perspectiva interdisciplinar demonstra a complexidade de estudos na área da educação musical, na medida em que esta é compreendida como “uma manifestação” que “comporta uma multiplicidade de variáveis, organizadas numa intrincada rede de relações” (Souza, 1996, p. 15):

Por exemplo: pelo fato da Educação Musical tratar das relações entre indivíduos e músicas, ela divide necessariamente o seu objeto de estudo com outras áreas chamadas “humanas” ou “sociais” [...]. Por tratar, também, dos processos de apropriação e transmissão de música ela requer um empreendimento reflexivo em relação às implicações músico-históricas, estético-musicais, músico-psicológicas, sócio-musicais, etnomusicológicas, teórico-musicais e acústicas [...]. (Souza, 1996, p. 15).

Aqui, o entendimento é da educação musical como prática social; portanto, um fato social que deve ser estudado no contexto de sua produção sociocultural (Souza, 2004), isto é, no âmbito das relações sociais onde se constituíram seus processos de apropriação e transmissão, as suas pedagogias e os seus significados.

Devo esclarecer que, além de escritos de Jusamara Souza (1996, 2000, 2004), nos quais são discutidos os “imbricamentos” da educação musical com outras áreas, com destaque à sociologia, em especial na perspectiva do cotidiano, também encontrei fundamentos para uma perspectiva interdisciplinar na dissertação de Nisiane Silva (2002) e na tese de Luciane Garbosa (2003) quanto ao diálogo entre a educação musical e a história cultural. Por fim, em pesquisa anterior (Vieira, 2001), iniciei a construção de uma colaboração entre a educação musical, a sociologia e a musicologia, relação que venho buscando aprofundar e que marca este artigo.

## apropriação musical

As práticas musicais que me proponho a tratar neste artigo se situam na primeira metade do século XX e estão sinalizadas em partituras que circularam em Belém do Pará, àquela época. Percebo essas partituras como documentos de uma história musical local situada em um “passado”, que pode ajudar a entender a história musical do “presente” e construir caminhos para as superações necessárias. Isso porque “tudo o que existe encontra-se no fluxo incessante dos acontecimentos”, que o homem tenta organizar no tempo – presente, passado e futuro (Elias, 1998, p. 31). Nesse âmbito, o interesse desta pesquisa no passado “está em esclarecer o presente; [uma vez que] o passado é atingido a partir do presente”, nas palavras de Jacques Le Goff (2003, p. 13) sobre o que ele denomina de “método regressivo” de Marc Bloch.

Le Goff chama atenção quanto ao uso de documentos escritos como testemunhos da história. Para o autor, não se trata de “um material bruto, objetivo e inocente, mas exprime o

poder da sociedade do passado sobre a memória e o futuro”; nesse sentido, o documento ora omite fatos permitindo seu esquecimento e silenciamento, ora registra informações favorecendo sua preservação e difusão, e assim revela mobilizações por interesses de classes, grupos e indivíduos que detêm poder para manipulação da memória de uma sociedade (Le Goff, p. 9-10, 422). O autor recomenda “desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção” (Le Goff, 2003, p. 538). Isso seria uma tarefa do “diálogo claro entre o presente e o documento”, que faria dele “uma construção permanente” (Karnal; Tatsch, 2011, p. 12).

De fato, por meio do estudo das partituras como documentos que registram práticas musicais na Belém da primeira metade do século XX busco entender as condições de sua produção, prováveis determinantes das decisões em uma rede de relações na qual destaco o compositor e o editor, cujas escolhas se fundaram em visões, posições na rede de relações sociomusicais, interesses, contextos, que resultaram nos textos musicais. Este é um dos eixos que Roger Chartier (1998, 2007, 2009) propõe para a análise de documentos escritos, que esta pesquisa toma como referência. Além da análise do texto musical, a orientação de Chartier abrange o estudo da apresentação do suporte material, ou seja, a aparência do documento escrito, que fornece indícios quanto aos seus espaços de circulação e aos seus usos. Portanto, esses dois eixos são, a princípio, os determinantes das práticas musicais, ou, nos termos do autor, das leituras, terceiro eixo proposto por Chartier. Isso porque as decisões do compositor e do editor sobre o texto musical, assim como a apresentação material da partitura são fatores que circunscrevem seu uso musical e social e, como efeito, antecipam quem são as pessoas a quem se destinam as práticas musicais que eles anunciam e, por conseguinte, como e onde se dá seu acesso.

No entanto, se, por meio da partitura, o compositor e o editor agem induzindo a seleção do leitor e do seu comportamento, não posso omitir a possibilidade de este também agir sobre o texto, modificando-o em sua prática; de outro modo, eu o estaria considerando passivo diante das partituras. Esse raciocínio parece ser anunciado pela dupla identificação do leitor como “intérprete” e “ouvinte”. O intérprete é o leitor que executa o texto musical, com uma margem para que ele acrescente à obra o seu ponto de vista. Quanto ao ouvinte, este se relaciona com o texto musical mediado pelo intérprete: são os seus ouvidos que recebem as informações. Suas experiências musicais e a sua capacidade de concentração serão determinantes para a sua leitura auditiva. São situações de apropriação como essas, reveladas nas práticas de leitura, que interessam a este estudo.

As práticas musicais se constroem num mundo social: são, portanto, práticas sociais (Souza, 2004). Manifestadas nas relações sociais do cotidiano, revelam saberes e fazeres e ao mesmo tempo lugares de transmissão e de aprendizado, sendo essa a condição de sua difusão. Quando têm seu lugar somente na memória, seus efeitos aí se perpetuam, tal como as práticas musicais das partituras cuja educação musical ora investigo.

**pedagogia  
social<sup>2</sup>**

2. A expressão-título deste tópico foi pensada a partir de discussões estabelecidas nas sessões de supervisão com a Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Jusamara Souza e no Grupo Cotidiano, do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS.

As práticas revelam pedagogias da vida em sociedade por meio das quais são desenvolvidas e das quais fazem parte as pedagogias de apropriação de saberes e fazeres musicais do cotidiano. Seus praticantes, ao mesmo tempo transmissores e aprendizes, não parecem se dar conta de sua construção ou de como esta é realizada no interior das relações sociais, e tendem a vivê-las como se fossem naturais, imutáveis, inquestionáveis.

As práticas e suas pedagogias são marcadas por valores que mediam as relações sociais, onde se constroem as hierarquias percebidas nas classificações e desclassificações de práticas, de grupos de praticantes e de suas posições, que desenham um campo social cujas relações são de poder (Bourdieu, 1989, 2008). É nesse sentido que este estudo encontra a sua importância: ao buscar compreender as expectativas do editor e do compositor sobre os modos de apropriação dos leitores (intérpretes e ouvintes) e, sobretudo, ao tentar apreender as reações desses leitores enquanto seus modos de apropriação, a investigação possibilita a desnaturalização das práticas, isto é, a superação do desconhecimento<sup>3</sup> das bases das relações sociais onde elas foram construídas, como efeito da visibilidade de suas apropriações, das pedagogias que as fundamentam e do seu sentido social. Esse desvelamento pode ajudar a perceber e entender a hierarquização no processo de construção da atual realidade do ensino da música em Belém, a partir da compreensão do desenho desse campo de educação musical local, onde as principais posições, que são as posições credenciadas pelo diploma escolar, estão ocupadas pelas práticas da música erudita, difundidas por instituições públicas belenenses de ensino musical.

O estudo sobre a instituição das práticas musicais eruditas de raízes europeias foi realizado em pesquisa anterior (Vieira, 2001), que apreendeu e analisou estratégias relacionadas a fatores políticos, econômicos e culturais numa sociedade que se constituía em Belém entre os séculos XVII e XIX; tais estratégias encontraram ambiente especialmente propício ao final do século XIX, quando foi possível instalar instituições que garantissem a perenidade de práticas musicais eruditas europeias na cidade. No século XX, essas práticas e suas instituições ainda existem, e suas “atualizações” têm se revelado táticas de preservação, ainda que isso pareça contraditório. Mas tais práticas nunca foram exclusivas na sociedade local; havia e há outras. Esta pesquisa aborda práticas musicais que, consideradas “populares”, estão fora das instituições especializadas no ensino da música erudita.

## as fontes

Aqui, as fontes escritas são o meio para chegar às práticas de educação musical que os seus usos sinalizam. Elas constituem as partituras que foram editadas e comercializadas pela firma paraense Empório Musical, do *luthier*, pianista, compositor, editor e comerciante Abílio Antônio da Fonseca (Porto, Portugal, 04/04/1879 – Belém do Pará, 01/10/1934), assim identificado por Salles (2007). As partituras editadas pelo Empório Musical somam 27 peças e estão entre as 1284 partituras avulsas, algumas manuscritas, outras impressas, que cataloguei entre os anos de 2002 e 2006, no acervo “Vicente Salles” da Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará. Embora houvesse partituras do século XIX, detive-me às da primeira metade do século XX. Esse período é relevante para o estudo de práticas musicais locais não escolares, em vista de o Instituto Carlos Gomes, conservatório público local criado em 1895 e ainda hoje em

3. *Méconnaissance*, no sentido aplicado por Pierre Bourdieu em sua teoria da violência simbólica.

atividade, ter sofrido interrupção em seu funcionamento, precisamente entre os anos de 1908 e 1928 (Salles, 1995). Foram, portanto, duas décadas em que a cidade não contou com o principal estabelecimento de difusão do ensino escolar da música erudita, deixando um espaço que pode ter sido ocupado por outras práticas pedagógicas, inclusive as não escolares.

As partituras investigadas compreendem, em sua maioria, peças de gênero “popular”, danças de salão como: *schottisch*, valsa, maxixe, choro, samba, marcha, cateretê, *fox-trot*, *ragtime*, *one step*, *two step*. Elas me chamaram a atenção em face da possibilidade de alcançar, por meio delas, algum conhecimento sobre os processos de transmissão e de aprendizagem daquela época, fosse para a sua execução, fosse para a sua audição. Daí a pergunta-problema deste estudo: qual aprendizado se dava por meio dessas músicas? As primeiras tentativas de respondê-la foram desenvolvidas num recorte da investigação apresentado em texto intitulado *Música em Belém do Pará: um estudo sobre fontes escritas* (Vieira, 2011). Nele, desenvolvi algumas análises, a partir das informações que pude depreender do próprio documento, abrangendo os eixos propostos por Chartier (1998, 2007, 2009): texto, suporte material e leitura.

Nas partituras editadas pelo Empório Musical, a explicitação na capa de aspectos como gênero musical, instrumento(s) e/ou voz, desenhos figurativos e até mesmo dedicatórias deixam indicações quanto à prática musical, ao espaço social e a quem se destinam essas publicações. Assim, observando o texto musical no interior da partitura, os elementos musicais impressos e os omitidos confirmam o que é anunciado pela capa da publicação. Por exemplo, na Figura 1 a seguir, da partitura da peça O garoto, de Diva Ponce de Leão, a capa apresenta um casal dançando, com uma jazz-band ao fundo; há uma dedicatória ao “Jazz-Band City Club”, o gênero assinalado é o fox-trot e o instrumento é o piano.

**expectativas  
sobre os  
praticantes e  
suas práticas  
de leitura:  
primeiras  
análises**



FIGURA 1  
Capa da partitura de  
*O garoto*, de Diva Ponce  
de Leão.

No interior da partitura, códigos musicais confirmam as expectativas musicais antecipadas por elementos extramusical impressos na capa. Desse modo, a extensão das notas ultrapassa cinco oitavas, explorando em oitavas e acordes as sonoridades graves e agudas que bem podem lembrar as alturas e os timbres de outros instrumentos de uma *jazz-band*. A música está na tonalidade de fá maior, com cromatismos em face da sonoridade do gênero. O compasso é binário simples, em 2/2, indicando andamento movido.

A peça apresenta uma introdução seguida de duas seções (A-B), com *Da Capo*, finalizando na primeira seção (A). O ritmo demarca essas seções. Na primeira, concentrada na primeira página, há predomínio de tempo de semínima alternado com pares de colcheias, como se estas fossem marcações da percussão ou dos metais; na segunda parte, na segunda página, predominam as síncopas. O fato de a música estar impressa em duas páginas facilita a sua visualização como um todo. Além do “D.C.”, há sinais de repetição em ambas as páginas, de modo a permitir várias repetições até que se decida ir ao compasso do “Para Fim”, como acontece em gêneros dançantes.

FIGURA 2

Primeira página do  
“miolo” da partitura de  
O garoto.

FIGURA 3

Segunda página do  
“miolo” da partitura de  
O garoto.

Quanto à sua leitura, o texto musical indica a necessidade explícita de executantes que conheçam o código musical ocidental convencional e, implicitamente, a técnica pianista de execução de oitavas e acordes com agilidade, além do *swing*; ou seja, dentre esses elementos, o código musical é o único explicitado na partitura, não sendo possível dizer o mesmo sobre a técnica instrumental e o *swing*, porque eles não estão “declarados”; só são perceptíveis na prática e só podem ser apreendidos pela observação, audição, treino, imitando, repetindo, sentindo. Há outros elementos que também não estão explicitados nessa partitura e que só na experiência são incorporados, porque são traduzíveis em música a partir da experiência do músico. Por exemplo, o andamento e os sinais de nuances de andamento e intensidade. O compositor e o editor não publicaram tais indicações porque não eram necessárias, em face de o músico que dominava seu *métier* conhecer o andamento de cada gênero, além do quê, sendo música dançante, o músico experiente saberia sobre a necessidade de manter o mesmo andamento e a mesma intensidade, do contrário confundiria os dançarinos.

Por fim, está sinalizada, ainda na capa dessa partitura, a relação entre gênero musical e grupo social, oferecendo indícios de que aí é veiculado um conteúdo de apropriação que não era apenas musical, uma vez que as práticas, sendo sociais, sempre estão associadas a valores sociais, constituindo-se representações que permitem perceber relações entre escolhas musicais e pertencimentos sociais (Bourdieu, 2008). Flagra-se, assim, prática editorial que refletia e também colaborava, por meio de suportes impressos, que eram as partituras, para um modo de perceber, pensar e estruturar a sociedade local daquela época. A relação entre práticas musicais e valores e grupos sociais se torna ainda mais explícita na Figura 4 a seguir, que apresenta a capa da peça *Sapéca o samba!...*, composta por Julia das Neves Carvalho, em que o samba é relacionado a um grupo étnico-racial, uma forma de vestir, de se comportar musical e socialmente.

FIGURA 4  
 Capa da partitura de  
*Sapéca o samba!...*, de  
 Julia das Neves Carvalho.





Devo destacar que as revistas listadas surgiram em um período em que em todo o Brasil houve um “surto – que se prolongaria por décadas – das chamadas revistas ilustradas ou de variedades”, e apresentam algumas das diversas seções que Tânia de Luca (2010, p. 121) menciona: “acontecimentos sociais, crônicas, poesias, fatos curiosos [da cidade], do país e do mundo, instantâneos da vida urbana, humor, conselhos médicos [e sentimentais], moda e regras de etiqueta, notas policiais, jogos charadas e literatura para crianças”. Apesar de eu não ter tido acesso a todos os exemplares do jornal e revistas listados, cuja periodicidade variava entre diária, semanal e quinzenal, achei que seria importante mantê-los nesta análise, ainda que incompletos em sua seriação, como tentativa de abranger o máximo possível de décadas da primeira metade do século XX.

Nas notícias veiculadas por essas publicações, em formas de comentários, registros em colunas sociais e anúncios comerciais, busco reconstituir, no cotidiano social de Belém, as rotinas musicais e suas apropriações, para melhor entender o anunciado pelas partituras impressas.

Notícias veiculadas nos jornais e periódicos da Belém da primeira metade do século XX registram práticas musicais que abrangem os já mencionados gêneros “populares”, mas também repertórios de concertos e músicas da tradição oral, entre os anos de 1912 e 1937.

Encontrei notícias sobre as práticas musicais “populares” no jornal *A Capital*, do dia 17 de novembro de 1912, que registra o sucesso da revista burlasca *Fandango e maxixe*, apresentada no Bar Paraense. Músicas “populares” também aparecem em anúncio do mês de dezembro de 1937, quando a revista *Guajarina* faz a propaganda da publicação semanal de seu suplemento de “modinhas novas”. Em 18 de outubro de 1930, esse “Magazine Semanal Ilustrado” já anunciava o nº 201 daquele suplemento, do qual listava: *A cadeirinha do cattete; Yôyô, Yáyá; É só do que há; Um samba n’ areia; Me dêxa, seu Freitas*. Em 16 de maio de 1931, o nº 51 da *Guajarina*, além do anúncio de “vasto repertório de MODINHAS em suplementos, de 200 réis publicados de 15 em 15 dias”, também fazia a propaganda do 4º volume de *O Trovador* com as “últimas novidades em modinhas, sambas, fox-trots etc.”, à venda na editora de mesmo nome da revista.

Segundo Salles (1971, p. 87), a editora *Guajarina*, que surgiu em Belém em 1914 por iniciativa do gráfico pernambucano Francisco Lopes, supria o mercado com duas naturezas de publicações: a “literatura sertaneja” ou “cordel” e o “cancioneiro urbano e seresteiro, conforme o modelo carioca”, alcançando destaque no Pará e no Brasil “pelo volume de letras editadas” (Salles, 2007, p. 153). Essas informações dão indícios de grande circulação desses gêneros “populares” em Belém, portanto, parte do cotidiano musical da cidade.

Os periódicos de Belém da primeira metade do século XX também permitem que hoje se saiba em que espaços sociais essas práticas eram vividas. *A Semana*, volume 2, nº 97, de 07 de fevereiro de 1920, publicou detalhadamente o programa de um baile “à phantasia” no Amazonia-Club:

*Overture* – marcha: *Fall in line*.

1ª parte – valsa: *Casta Suzana*; one step: *Radim dance*; fox trot: *For me and my girl*; tango: *Seu Amaro que?*; rag-time: *A slippery place*; samba carioca: *A Bahia é boa terra*; two step: *O suco*; fox-trot: *Las campanas*; catêrê: *Nhô Jusa*.

2ª parte – valsa, *Geraldine*; rag-time: *The African 400*; samba carioca: *Confessa meu bem!...*; one step: *[?]*; rag-time: *Hungarian*; two-step: *Que quer mais?*; catêrê: *Nhá Maruca*; one-step: *My Mother’s eyes*; samba carnavalesco: *Os Paladinos*.  
Final – *Zé Pereira*.

## **músicas “populares” e seus espaços sociais de circulação**

Aquele periódico e as revistas *Guajarina* e *Belém Nova* registraram bailes promovidos por clubes e associações locais, com programação semelhante e citam conjuntos que a executavam, destacando as bandas de jazz City Club – a mesma à qual foi dedicado o fox *O garoto*, de Diva Ponce de Leão (ver Figura 1) – e Los Creolos e a Orchestra de Clemente Sousa.<sup>5</sup> Salles (2007, p. 168) também cita o “jazz-band” Escumilhas, com o qual “a novidade se espalhou nas camadas populares”, esclarecendo que esses conjuntos iniciaram suas atividades na década de 1920, entrando em declínio nos anos de 1940, a exemplo do que aconteceu em todo o Brasil.

O circuito dos gêneros “populares” envolvia o espaço do “arraial”, sempre ligado às festas anuais de algum santo. Em Belém, o principal arraial acontecia por ocasião dos festejos de Nossa Senhora de Nazaré. A programação incluía apresentações de teatro de revista, como o já mencionado *Fandango e maxixe*. *Belém Nova* registrou várias apresentações de várias peças do teatro de revista entre os anos de 1924 e 1929 e, do mesmo modo, a *Guajarina* o fez em 1930. *O one step O foguetão*, de Bongo Ponte (Altemiro Cascaes da Ponte e Sousa, Belém do Pará, 1874–1935), editado pelo Empório Musical, é um trecho da revista *Fogo na cangica*, assim como outras partituras avulsas do acervo “Vicente Salles” são trechos de revistas, que podem ter sido apresentadas em espaços improvisados no próprio arraial ou em teatros permanentes, como parecem ter sido o Variedades, o Moderno e o Ideal.

Também os coretos, ocupados por bandas de música, eram espaços de circulação dessas músicas “populares”, e os salões das residências grã-finas que davam chás e festas dançantes com orquestra, assim como as casas mais modestas também, como é noticiado em *A Semana* e na *Belém Nova*.

A ampla circulação dessas práticas musicais permite entender por que nas capas das partituras editadas pelo Empório Musical são identificados os gêneros das músicas que elas veiculam: tratava-se de “chamariz” para atrair o consumidor a comprar a música da moda, que todos tinham ouvido em alguma situação do cotidiano social de então. Tal circulação também deve ter influenciado nas escolhas dos autores, levando-os a optar por compor peças para as quais havia demanda. Desse modo, editor e compositores colaboravam para a formação de uma cultura musical local naquela primeira metade do século XX, em sintonia com os modismos que o rádio, o disco e o cinema, já bastante difundidos, espalhavam pelo resto do país, e que em Belém eram disseminados também nos teatros, coretos e arraiais.

## os praticantes e as possibilidades de leituras

O público que buscava por essas músicas podia adquiri-las se comprasse as publicações das editoras Empório Musical e Guajarina. Mas as publicações dessas casas indicam que esse público se dividia entre os que sabiam e os que não sabiam ler partitura. Isso significa que havia em Belém ensino musical, mas também que nem todos tinham acesso a esse ensino. De fato, como foi mencionado, entre 1895 e 1908 e, depois, a partir de 1928, funcionava o Instituto Carlos Gomes (Salles, 1995). Mas havia também as aulas particulares (Salles, 1969) e cursos de música, alguns sob a responsabilidade de associações e clubes musicais (Salles, 2007), além das bandas

5. Clemente Sousa (1870–1926) compositor e regente paraense, “notabilizou-se sobretudo com conjuntos de ‘pau-e-cordas’ que organizava para sociedades recreativas” (Salles, 2007, p. 320).

de música consideradas “conservatório[s] do povo” (Salles, 1985). Provavelmente, foi o ensino musical ministrado nesses lugares que deu condições para que houvesse instrumentistas para tocar naquelas *jazz-bands* e também para fazer os arranjos musicais para conjuntos, quando a partitura fosse publicada para piano solo, instrumento para o qual foram escritas quase todas as partituras editadas pelo Empório Musical, às quais tive acesso. A capa da partitura do choro para piano *Therezinha*, de A. Penna,<sup>6</sup> dá indícios de algo nesse sentido, quando anuncia: “Grande Sucesso do JAZZ-BAND do CITY-CLUB”, do mesmo modo que *O garoto*, anteriormente citado.

É preciso lembrar que a opção pela composição e publicação de grande quantidade de peças para piano tem relação com a grande difusão desse instrumento em todo o Brasil ainda naquela primeira metade do século XX. Em Belém esse fenômeno já se anunciava em meados do século XIX com o funcionamento das primeiras fábricas e lojas de piano (Salles, 2007). Abílio da Fonseca, proprietário do Empório Musical, era compositor e pianista, e voltou-se a esse filão, provavelmente incentivando os compositores.

Em pesquisa anterior (Vieira, 2001, p. 167), pude flagrar uma situação de como o piano podia fazer parte do cotidiano de algumas famílias, em trecho de entrevista de uma professora de piano, que narrou uma cena por ela vivida diariamente, em casa:

Até hoje, de vez em quando, eu ainda me lembro que às cinco horas da tarde, depois que a minha tia acabava com todos os afazeres da casa, ela ia para o piano, abria-o e tocava. Aquilo era religioso, todas as tardes, às cinco horas, ela se sentava e tocava.

A tia da entrevistada executava valsas, *schottisches*, polcas, quadrilhas, mazurcas e outras peças do gênero “popular”, impressas em um grande álbum. A memória reconstruída sobre a leitura auditiva da entrevistada revelou-se ligada àquele álbum que, passadas cerca de sete décadas, permaneceu na recordação. É importante observar os efeitos dessa cena, no meio familiar, de musicalização pela audição, porém marcada pela presença da partitura, na trajetória de vida da entrevistada: sua tia, tendo percebido seu interesse pelo piano diariamente tocado em casa, encaminhou-a ao estudo do instrumento, no qual ela se iniciou já com alguma empatia e previamente familiarizada (ou alfabetizada) com a sonoridade, com a peculiaridade da “necessidade” da partitura para a execução, a postura, a posição, a movimentação, o que possivelmente a favoreceu, anos depois, na conquista de seu diploma de pianista pelo Instituto Carlos Gomes, onde passou a lecionar, ainda nos anos de 1940. Ali, ainda hoje ela é professora, e organiza há cerca de duas décadas um festival de música brasileira. Mais recentemente, ela incluiu no programa desse festival um espaço para a música “popular” brasileira, emergindo, finalmente, as marcas de origem de uma educação musical invisível (Gomes, 2010).

O episódio descrito, entre outros elementos, acrescenta mais um perfil de leitor, além daquele que executava e/ou fazia arranjos do que estava escrito na partitura e daquele que não podendo ler a partitura podia ao menos ler o texto literário quando se tratava de canção editada pela Guajarina. Esse terceiro perfil corresponde ao do leitor estritamente “ouvinte”, quando se tratava de música instrumental, embora se desse conta da presença da partitura.

6. Não foi possível encontrar dados sobre este(a) compositor(a). O musicólogo paraense Vicente Salles tem se empenhado há décadas na pesquisa sobre a biografia de músicos que atuaram no Pará, nem sempre obtendo resultados.

## situações e valores

Certamente, muitos modos de “ler” podem ser percebidos, mas devo destacar mais um, evidenciado nos bailes dos clubes e residências de Belém da primeira metade do século XX: o que manifesta o desenvolvimento da percepção rítmica por meio dos movimentos corporais da dança, evidenciando processos de educação musical presentes em práticas que faziam parte da rotina social.

As revistas registram que as práticas musicais de gêneros “populares” aconteciam em diversas situações naqueles espaços já mencionados, desde recepções, jantares dançantes, bailes e reuniões literário-recreativas a espetáculos de teatro de revista, associados à comemoração, recreação, passatempo e boemia.

A maioria das notícias é de aceitação dessas práticas, indicada pelo sucesso de espetáculos de teatro de revista, que remete a “uma platéia inteira que não cansa de aplaudi-los”, ressaltando que se trata de “um público exigente” identificado como “romeiros de N. S. de Nazareth constantes e certos toda noite” (*Belém Nova*, nº 24, de 25 de outubro de 1924), para assistir aos “Theatros [no arraial de Nazareth] com as suas revistas originaes de títulos interessantes” com “excelente musica”, apontando “bom humor” e aplausos do público (*Guajarina*, nº 28, de 18 de outubro de 1930) que se estendiam a companhias de fora, como informa a legenda de uma foto: “Os sambistas que o Rio nos manda” – “Arthur Costa, o excelente sambista que a Companhia Jararaca trouxe até nós, e que fez enorme sucesso na quadra Nazarethna” (*Guajarina*, nº 162 [nº 6 da nova fase], de dezembro de 1937).

Os elogios da imprensa se estendiam às festas em salões de residências onde, numa, “Conversou-se e dançou-se encantadoramente até à noite” (*A Semana*, volume 3, nº 104, de 21 de março de 1920); noutra, até à madrugada, acontecendo o mesmo nos clubes com registro da animação dos bailes com salões repletos de “magnífico jazz”, em vários números de *A Semana* (1920), *Belém Nova* (1924; 1925; 1926) e *Guajarina* (1931). Os executantes são destacados, como o grupo de “pastoras” do Sport Club que cantaram e dançaram “explendidamente” no palacete de certa residência (*A Semana*, volume 2, nº 100, de 20 de fevereiro de 1920), as orquestras afinadas e “caprichoso” programa com banda que invariavelmente “insuflava ao delírio os pares que circulavam ao som dos foxs e rags” (*Belém Nova*, nº 23, de 4 de outubro de 1924) nos salões dos clubes, conforme *Belém Nova* ainda noticiava em 1926.

Em números de *A Semana* (1920), *Belém Nova* (1924; 1926) e *Guajarina* (1931), comentários sobre essas situações e seus praticantes reportam à “exigência” do público, às “ex<sup>mas</sup> famílias”, “elegância”, “aristocracia”, “requisite”, “alta distinção”, “belas toiles”, “luxo”, com a “presença de senhorinhas da sociedade”, da “fina sociedade”, do “set belemeno”. Quatro senhoras ou “senhorinhas” apresentaram suas impressões sobre as “sensações” que lhes “causavam” uma *jazz-band*, em entrevistas publicadas na sessão “Do coração aos lábios (Confidências reveladoras)”, em números de 1924 da revista *Belém Nova*. Assim se expressaram: “Divina. Lembra-me todos os sons harmoniosos da natureza, um dia de festa no céu...”; “De uma revoada immacercível de harmonias.” (*Belém Nova*, nº 23, de 2 de outubro de 1924); “Ouvindo-a, transporto-me, em suave enlevo, a um mundo de sensações desconhecidas.” (*Belém Nova*, nº 25, de 8 de novembro de 1924); “Bôa. Os seus enlevos, pore, não me athraem, como se estivesse ouvindo harmonias indescríptíveis.” (*Belém Nova*, nº 26, de 29 de novembro de 1924).

Tais impressões contrastam com a de comentários sobre o *jazz* encontradas na mesma revista, que mencionam as “sonoridades infernaes de um ‘jazz-band’” (*Belém Nova*, nº 45, de 10 de outubro de 1925), bem como “o espírito perturbador do jazz”, herança “mórbida” da

Grande Guerra, ou como “veneno auditivo do plebeísmo inculto intoxicando o organismo social contemporâneo” (*Belém Nova*, nº 44, de 19 de setembro de 1925), entre outras críticas à música e à dança.

Do mesmo modo, em *A Semana* (volume 2, nº 100, de 20 de fevereiro de 1920), um comentário se remete aos gêneros dançantes do tango, *fox-trot*, *ragtime*, maxixe como “danças bárbaras”, “trituras pelos americanos vertiginosos”, “imoralidade inventada pela sensualidade nacional”.

A crítica aos gêneros “populares” emerge como contraste aos elogios à apresentação da Banda de Música do Corpo de Bombeiros em artigo intitulado “Prostituição da Arte”, publicado na *Guajarina* (nº 28, de 18 de outubro de 1930). No artigo, é ressaltado que a “afinada banda de música” tocou trechos de óperas, “música clássica em vez de tanguinhos, sambinhas e marchinhas”, pois se tratava de um “concerto” e não “tocata de arrayal”.

Espectáculos de teatro de revista também não escaparam às críticas, ainda que indiretas, quando do anúncio, na *Belém Nova* (nº 15, de 31 de maio de 1924), do espetáculo de opereta *Canto celestial*, considerado “teatro verdadeiro”, “num tempo em que só se exibem chincanas pornographicas”.

Todos esses comentários e críticas musicais revelam gostos e valores que representam grupos de pertencimento, tanto quanto as estampas de partituras observadas nas figuras 1 e 4. Ao que parece, correspondem às elites da sociedade local de então: a elite intelectual que escrevia artigos para os periódicos e jornais sobre essas práticas musicais, e as elites política e econômica que promoviam as festas dançantes, tendo-as para o seu lazer e deleite de luxo. Assim, enquanto a elite intelectual obtinha “o rendimento simbólico de sua prática” musical, as elites política e econômica transformavam as suas práticas em “oportunidade de dispêndio e de exibição do dispêndio” (Bourdieu, 2008, p. 250).

Essas elites também eram consumidoras das músicas de concerto, e, como antecipa uma das críticas acima, a percepção era outra: tratavam-na como a música dos “grandes mestres” (*Belém Nova*, nº 78, de 18 de agosto de 1928), os concertos eram descritos, assim como os seus executantes, de forma idealizada. Na *Guajarina* (nº 162 [nº 6 da nova fase], de dezembro de 1937), o compositor Gentil Puget (Belém, 1912 – Rio de Janeiro, 1948) escreveu que “já se possui publico para ouvir e aplaudir com senso e imparcialidade qualquer notabilidade que nos visite”. Nesse trecho, destaco o “ouvir” a música “erudita”, distinto do “dançar” e “conversar” relacionados à música “popular”, marcando as diferenças nas formas de apropriação que parecem colocar essas músicas, respectivamente, no “centro” e na “borda”, afirmando valores que permanecem na herança que se revela ainda hoje na reprodução daqueles modos de apropriação musical.

Por outro lado, a revista *Belém Nova* (nº 17, de 28 de junho de 1924) comentava a respeito dos “festejos joaninos”, como “as mais encantadoras festas”, relacionando-os à “alma ingênua de nossa gente”, aos “subúrbios poéticos”, à “gente simples e boa”, à “alegria e satisfação verdadeiras”, “tipos arrancados à imigração dos escravos”, indicando o lugar social dessas práticas e quem eram os seus praticantes, bem como eram idealizados pela elite intelectual, que, assim as abstraíndo, delas se mantinha distante, mesmo quando na origem sociocultural elas lhes pertencessem.

## algumas considerações sobre uma educação musical nas rotinas sociais do cotidiano

Esta pesquisa parece demonstrar que aquilo que Bourdieu (2008) denominou “invisibilidade” é o que domina o cotidiano e permite entender a imersão no “desconhecimento” sobre o significado pedagógico que práticas do dia a dia tecem nas relações sociais, na estrutura social e no seu funcionamento. Para compreender essa “invisibilidade” exige-se a investigação de práticas sociais. Em meio a essas práticas, minha escolha se circunscreveu ao estudo de práticas musicais veiculadas por partituras que circularam em Belém na primeira metade do século XX.

Essas partituras têm me permitido flagrar rotinas musicais que correspondem apenas a algumas das práticas de alguns grupos sociais da cidade, nas primeiras décadas do século XX. De fato, ao observar o texto musical e seu suporte material, são anunciadas as prescrições das práticas ou as condições de usos de cada composição musical, posto que assinalam a quem, como e onde se destinavam a execução e a audição.

No entanto, encontrei em Michel de Certeau (2011) e em Chartier (1998, p. 77, 2009, p. 20) fundamentos que me impeliram a buscar possibilidades do que Certeau denomina “antidisciplina”, pela transgressão ao previamente determinado, em face do que Chartier (2009, p. 20) enfatiza como diferenças individuais de cada leitor, dadas as “suas próprias referências, individuais ou sociais, históricas ou existenciais”. Daí a investigação ir além das partituras, garimpando em periódicos que circularam naquela época, notícias que revelassem, nas rotinas sociais, práticas musicais veiculadas pelas partituras investigadas ou do mesmo gênero “popular” das danças de salão.

As revistas e o jornal registraram práticas musicais em vários espaços sociais. Alguns desses espaços, como o City Club, são explicitados em dedicatórias, anúncios e estampas impressos nas capas e confirmados pelos registros nos periódicos; outros somente puderam ser identificados nas notícias publicadas sobretudo pelas revistas.

Os registros e comentários foram reveladores especialmente quanto aos ouvintes, que viviam regularmente essas práticas, relacionando-as aos sentidos de lazer e ócio, e a um comportamento que dividia a atenção dada à música com a dança, as conversas e os risos. Aqui, o aprendizado musical assinala uma pedagogia que não via a música como o centro das atenções, como observei acontecer em relação à música “de concerto”, e tampouco, como ocorria a esta última, não interditava à audiência a manifestação dos movimentos, dos ruídos, das emoções.

A aceitação social dessas práticas musicais “dançantes” não era uma unanimidade. Quando elogiadas, confirmavam também o status dos ouvintes presentes e a qualidade do evento social. Quando criticadas, induziam a ver no crítico a distinção intelectual, função mesma da crítica, qual seja, a de tonar invulgar aquele que critica, distinguindo-o, não pelo capital econômico como ocorre àqueles que podem pagar conjuntos musicais para “abrilhantar” suas festas, mas pelo único capital que pode chegar a deter – o simbólico (Bourdieu, 2008).

Alguns aspectos de pedagogia que envolve o aprendizado dos executantes pode ser percebida nas revistas e nos jornais. Eles não são referenciados individualmente, mas sempre como conjunto, como o *jazz-band* do City Club ou Los Creolos, mencionando somente a pessoa que está à frente do conjunto, possivelmente o regente. De todo modo, as notícias circunscrevem-se à qualidade da afinação e do programa executado, sendo a referência às peças musicais, na verdade, uma menção à dança, que por sua vez remete ao ritmo. Isso indica que a percepção musical da audiência ou de quem escreve a notícia em nome da audiência se concentra nesses dois aspectos – afinação e ritmo – sendo irrelevantes outras categorias musicais mais específicas com as quais o maestro e os instrumentistas devessem se preocupar. Isso colabora

para a compreensão do fato de que as partituras não apresentam sinais de expressão. Como foi mencionado, na maioria delas não constam nem mesmo indicações de andamento e da linha de canto, sugerindo que a experiência prática fazia parte da pedagogia da apropriação musical do executante, e que as exigências do público ouvinte não abrangiam mais do que os elementos básicos da altura e duração, não alcançando aspectos expressivos ou formais.

Os registros sobre os músicos “eruditos” são diferentes. Há, nas notícias, um esforço, marcadamente subjetivo, de captar aspectos expressivos nos concertos. Sempre em tom de idealização, tratam os executantes nominalmente e remetem às suas formações com músicos reconhecidos no meio local e a estudos no exterior. Aqui, o músico “*solo*” evidencia sua distinção dos “*tutti*”, na música “popular”.

Ainda há muito a responder quanto à pergunta desta pesquisa: “Qual aprendizado se dava por meio dessas músicas (‘populares’)?” Isso porque as notícias das revistas e jornais correspondem à perspectiva de quem as escreveu. Do mesmo modo que não posso crer na passividade do executante e do ouvinte diante das exigências das partituras, também não posso acreditar que o texto daquele que registrou as notícias sobre as práticas musicais da primeira metade do século XX represente muito mais do que um ponto de vista, ainda que seja importante como uma visão da época. Em face disso, tenho me voltado a pessoas que viveram suas juventudes nos anos de 1930 a 1950, para, por meio de suas narrativas como executantes e como ouvintes, compreender práticas musicais veiculadas pelas partituras que circularam nas primeiras décadas do século XX.

Espero, por meio deste artigo e de outros que emergirão da continuidade desta pesquisa, contribuir para flagrar e compreender o que há de herança nas pedagogias atuais de apropriação musical, escolares e não escolares, e nos valores musicais que marcam as hierarquias musicais nessas pedagogias e, por conseguinte, nas hierarquias sociais que elas representam. Penso que muitas das problemáticas dos processos de ensino ou de transmissão musical trazem marcas construídas nas histórias de educações musicais. Mas, além do entendimento do “passado” como apoio à compreensão e superação de tensões do “presente”, desejo contribuir com o caminho metodológico de apreensão do pedagógico nas práticas musicais enquanto práticas sociais, que poderá talvez ajudar a perceber que aí sempre se transmite e se aprende, mesmo quando ninguém se dá conta disso.

## referências

- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: DIFEL, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A distinção: crítica social do julgamento*. Tradução de Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.
- CERTEAU, M. de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 17. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2011.
- CHARTIER, R. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Editora UNESP, 1998. (Coleção Prismas).
- \_\_\_\_\_. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII*. Tradução de Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora da Unesp, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Práticas da leitura*. Tradução de Cristiane Nascimento. 4. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- ELIAS, N. *Sobre o tempo*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- GARBOSA, L. W. F. *Es tönen die Lieder... um olhar sobre o ensino de música nas escolas teuto-brasileira da década de 1930 a partir de dois cancioneiros selecionados*. Tese (Doutorado em Música – Educação Musical)–Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.
- GOMES, C. Educação musical na família: as lógicas do invisível. *Revista da Abem*, Londrina, v. 19, n. 25, p. 30-40, jan./jun. 2010.
- KARNAL, L.; TATSCH, F. G. Documento e História. A memória evanescente. In: PINSKY, C. B.; LUCA, T. R. de (Org.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 9-27.
- LE GOFF, J. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão et al. 5. ed. Campinas: Unicamp, 2003.
- LUCA, T. R. de. Fontes impressas. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. (Org.). *Fontes históricas*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2010. p. 111-153.
- SALLES, V. Quatro séculos de música no Pará. *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 13-35, 1969.
- \_\_\_\_\_. Guajarina, folhetaria de Francisco Lopes. *Revista Brasileira de Cultura*, Rio de Janeiro, n. 9, p. 87-102, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Sociedades de Euterpes*. Brasília, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Memória histórica do Instituto Carlos Gomes*. Belém, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Música e músicos do Pará*. 2. ed. rev. e aum. Belém: Secult; Seduc; AMU-PA, 2007.
- SILVA, N. F. da. *A representação de música brasileira nos livros didáticos de música*. Dissertação (Mestrado em Música)–Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.
- SOUZA, J. Contribuições teóricas e metodológicas da sociologia para a pesquisa em educação musical. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 5., 1996, Londrina. *Anais...* Londrina: Abem, 1996. p. 11-39.
- \_\_\_\_\_. (Org.). *Música, cotidiano e educação*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UFRGS, 2000.
- \_\_\_\_\_. Educação musical e práticas sociais. *Revista da Abem*, Porto Alegre, n. 10, p. 7-11, março 2004.
- VIEIRA, L. B. *A construção do professor de música: modelo conservatorial na formação e atuação do professor de música em Belém do Pará*. Belém: CEJUP, 2001.
- \_\_\_\_\_. Música em Belém do Pará: um estudo sobre fontes escritas. In: FARES, J. A. et al. (Org.). *Sociedade e saberes na Amazônia*. Belém: Edupepa, 2011. v. 1, p. 12-45.

Recebido em  
01/12/2011

Aprovado em  
02/02/2012