

O pianismo na cidade de Pelotas (RS, Brasil) de 1918 a 1968

Isabel Porto Nogueira

O presente trabalho teve a intenção de realizar um diagnóstico histórico-analítico sobre a trajetória da escola pianística desenvolvida no Conservatório de Música de Pelotas e sua inserção nesta comunidade, desde sua fundação, em 1918, até 1968; quando se torna instituição agregada da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Esta pesquisa foi apresentada como Tese de Doutorado em Musicologia em março de 2001 no Programa de Doutorado em História e Ciências da Música da Universidade Autônoma de Madri (Espanha), obtendo qualificação “*Sobresaliente cum laude por unanimidad*” e indicação para publicação. O trabalho de pesquisa foi orientado pela Profa. Dra. Rose Marie Reis Garcia (UFRGS/ Brasil) e pelo Dr. Ubaldo Martinez Veiga (UAM/ Espanha).

Fundada no ano de 1812, Pelotas já desenvolve intensa atividade econômica com a indústria das charqueadas, enquanto o Rio Grande do Sul está ainda em processo de povoamento e colonização.

Desde o século XIX, a cidade manteve acentuado interesse por todos os tipos de atividades artísticas, seja através da prática dos saraus particulares, dos espetáculos nos teatros ou da prática musical amadora e profissional. Este interesse artístico teve um grande desenvolvimento devido à favorável situação econômica da cidade, possibilitada pela atividade charqueadeira, ao mesmo tempo que por sua posição geográfica, que fez com que Pelotas se transformasse em parada obrigatória no eixo das grandes turnês dos artistas que vinham ao Brasil em direção à Buenos Aires.

O destaque econômico da cidade possibilitou então um grande crescimento no âmbito artístico-cultural, permitindo o financiamento dos espetáculos, a construção dos teatros e de belos palacetes particulares, a importação de chafarizes para as praças e outros objetos de adorno para as casas, bem como a importação de professores europeus de música.

É este propício entorno cultural que possibilita e atrai a atenção de ilustres cidadãos pelotenses da época para a criação de um Conservatório de Música, que viria a ser a primeira instituição oficial fundada especialmente para o ensino da música na cidade; a segunda entidade no gênero a ser fundada no Rio Grande do Sul, e a quinta no Brasil. Recordamos ainda que esta escola é a única na cidade que manteve suas atividades ininterruptamente até os dias de hoje.

O Conservatório de Música de Pelotas é fundado então a 18 de setembro de 1918, em vista de que a tradição cultural e musical da cidade entram em consonância com o projeto de “interiorização da cultura artística”, idealizado pelo professor Guilherme Fontainha (1887-1970), então diretor do Conservatório de Música de Porto Alegre (fundado em 22 de abril de 1908), que objetivava o “estabelecimento de uma rede de centros culturais que permita a circulação permanente de artistas nacionais e internacionais, além de também promover a educação musical da juventude.” (Caldas, 1992).

Como já citado, as atividades musicais desenvolvidas em Pelotas, no período anterior à fundação do Conservatório (séc. XIX e primeiras décadas do séc. XX); eram principalmente os concertos realizados em clubes sociais e no Theatro Sete de Abril, assim como os saraus particulares.

Os saraus eram reuniões familiares com a presença do piano, seja como instrumento solo ou como acompanhamento para árias e duetos vocais ou ainda récitas de poesias. O repertório costumeiro dos programas de saraus demonstra o forte interesse que havia pela música européia, em especial pelas árias famosas das óperas italianas, executadas em suas versões para canto e piano ou em transcrições para piano solo. Ao lado da ópera italiana, observamos também a presença das polcas, tangos, mazurkas e schottisches presentes na formação dos primeiros gêneros da música popular brasileira.

Os saraus eram uma prática desenvolvida durante o romantismo europeu, e eram organizados periodicamente ou em ocasiões pontuais, como poderia ser a da vinda à cidade de algum musicista ou artista renomado, quando então eram especialmente recebidos nas casas das famílias importantes da cidade.

No período de florescimento dos saraus, a música; e o piano em especial, eram fatores essenciais da boa educação feminina, ao lado do bordado e do conhecimento da língua francesa, e a prática musical amadorística era atividade altamente considerada. Isto devia-se a vários fatores, entre eles o status de que gozava o piano nesta época, por um lado símbolo de refinamento e portador de costumes européias, e por outro lado garantia da qualidade da formação pessoal da mulher, responsável pela educação básica familiar.

Os saraus eram então a ocasião ideal para que as moças pudessem luzir socialmente seus dotes artísticos, posto que as atividades musicais praticadas nestes ambientes não estavam

associadas ao profissionalismo, mas se constituíam em atividades amadoras que simbolizavam a boa educação de que havia desfrutado a moça em questão.

Se bem observamos que a prática amadorística era atividade altamente considerada, ressaltamos que a prática musical profissional não gozava do mesmo prestígio. Dentro das significações da vida musical brasileira, e no caso específico da cidade de Pelotas anterior à fundação do Conservatório de Música, tocar num sarau é socialmente aceito e bem visto, enquanto que pisar num palco é mal visto e veladamente proibido às moças, que ao mesmo tempo são incentivadas a estudar música

Posteriormente à fundação do Conservatório de Música de Pelotas, observamos a continuidade das atividades de promoção de concertos públicos em teatros e salas de concerto, bem como de reuniões musicais em clubes ou residências particulares. Muitas destas atividades, no entanto, passam a ser promovidas pela própria escola, que, ao lado das atividades pedagógicas próprias do ensino de música, toma para si a tarefa da realização de concertos, proporcionando a vinda à cidade de artistas de renome nacional e internacional.

As informações acima relatadas sobre as atividades musicais da cidade de Pelotas antes da criação do Conservatório de Música, foram recolhidos através de uma revisão bibliográfica, que buscou identificar as práticas mais frequentes e as significações sociais a elas associadas.

Com vistas a identificar a contribuição do Conservatório de Música nas atividades musicais desenvolvidas na cidade, tomou-se como base as informações contidas nos arquivos de documentos da escola; e, para complementação destes dados, buscou-se a realização de entrevistas com ex-alunos, professores e ex-professores do Conservatório.

Primeiramente, realizou-se um estudo dos alunos matriculados no Conservatório de Música no período 1918-1968, onde observamos que, primeiramente, a grande maioria dos alunos do Conservatório buscava o piano como instrumento para a aprendizagem musical, e, logo, que a grande maioria destes estudantes de piano eram mulheres. Constata-se também o crescimento progressivo de matrículas nos primeiros anos do Conservatório, o que pode apontar para a aceitação positiva e para o interesse que a escola provoca na cidade.

Em um primeiro momento, acreditamos que a preferência do público feminino pelo piano nos remete à grande valorização do instrumento já consolidada no século XIX e começos do

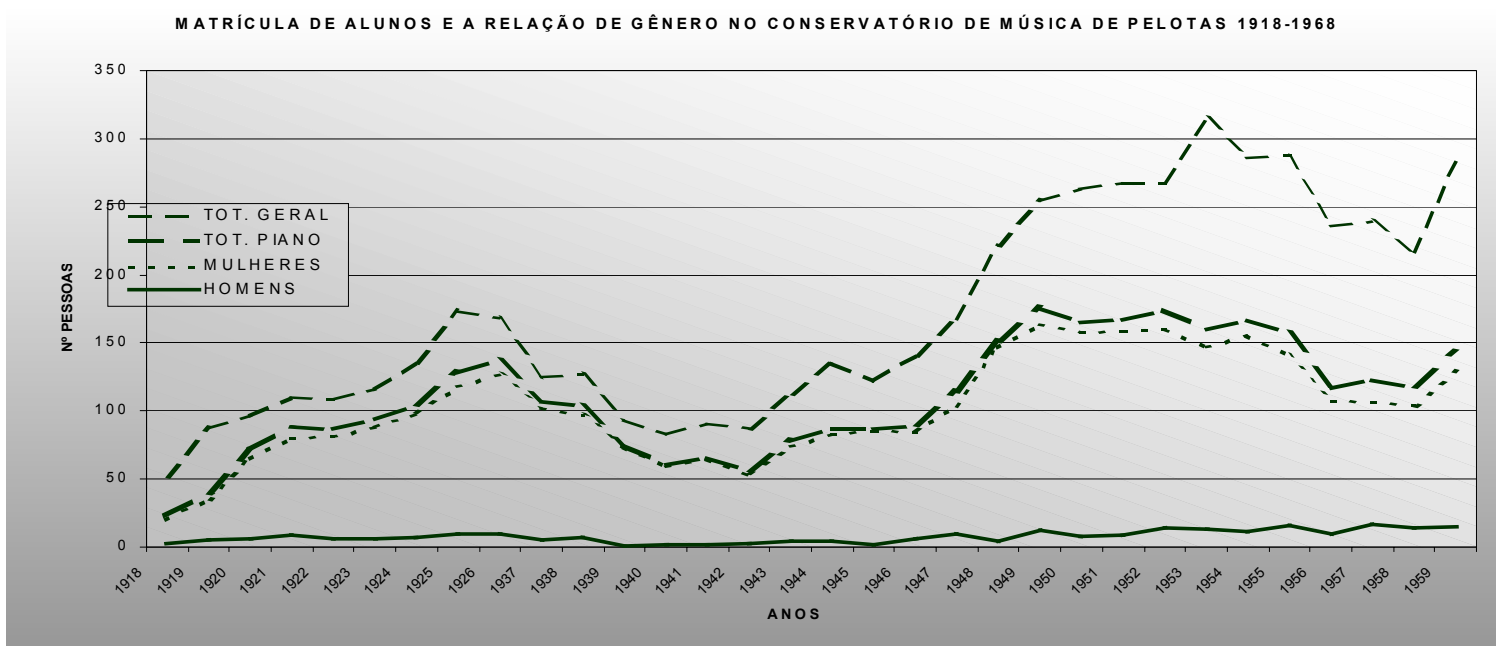
século XX, como parte fundamental da boa educação feminina e como prática amadora dentro do ambiente familiar. A relativa diminuição da procura pelo piano, observada somente a partir dos anos 1950, ocorre ao mesmo tempo em que se verifica uma intensificação das matrículas para instrumentos de cordas, como violino ou violoncelo.

Analisando por outra parte a atividade dos alunos formados pelo Conservatório de Música até 1968, encontramos que a maior parte deles mantiveram atividades profissionais na área da música, seja como pianistas, professores particulares, acompanhadores ou como professores de canto orfeônico nas escolas municipais e estaduais.

Desta forma, podemos observar que a atividade do Conservatório de Música contribuiu de forma sistemática para mudanças com respeito à consideração social das atividades musicales profissionais na cidade de Pelotas, principalmente como alternativa profissional feminina, uma vez que a maior parte do público que buscava o Conservatório eram mulheres.

Cabe também recordar que entre os professores de piano que atuaram na escola no período em estudo, temos 11 mulheres para 9 homens, o que nos leva à conclusão que, além das aulas particulares, a mulher ocupou também o espaço da instituição pública oficial do ensino de música.

O gráfico abaixo demonstra o número de matrículas realizadas no Conservatório de Música de Pelotas no período em estudo:



A opção pelo piano como elemento de análise para este estudo deu-se em virtude de sua marcada presença na sociedade de Pelotas no século XIX, da rede de significações a ele associadas e do fato de que a grande maioria dos alunos que buscavam o Conservatório de Música escolhia o piano como instrumento para a aprendizagem da música. Além disto, recordamos que o especial interesse pelo piano se manifesta já nos estatutos de fundação do Conservatório de Música, onde se pode observar a determinação de que o diretor da escola deverá ser, em qualquer caso, “um pianista titulado em instituição de renome internacional”.

Decidiu-se então utilizar o repertório musical executado em concertos públicos de alunos como base dos estudos dada sua importância como veículo de idéias estéticas, uma vez que os concertos são ao mesmo tempo a “carta de apresentação” do ensino musical realizado no Conservatório e a resposta da escola frente à comunidade.

Depois da decisão de utilizar o repertório musical como base de dados, procedeu-se à digitalização na íntegra das obras pianísticas executadas pelos alunos da escola em recitais públicos no período 1918-1968, e a partir destas planilhas, construiu-se gráficos demonstrativos evidenciando períodos de cinco anos, totalizando dez elementos para análise.

Se já observamos que o repertório cultivado na cidade de Pelotas anteriormente à fundação do Conservatório de Música estava constituído principalmente por transcrições de ópera italiana e gêneros da música ligeira da época, analisemos então as mudanças que sofre este repertório através das atividades da escola, mudanças estas que terão influência direta no gosto estético dominante na sociedade.

Considerando que existia uma visão da música já instituída socialmente, é importante destacar a ação dos intermediários culturais (Vovelle, 1991) que atuaram na escola e foram responsáveis pela instituição de uma nova visão, tanto da atuação profissional do músico como do repertório cultivado.

Segundo Vovelle, intermediário cultural é um personagem entendido em termos dinâmicos, alguém que transita entre dois mundos, que tem uma posição excepcional e privilegiada mas ambígua também, na medida que pode ser visto tanto como guardião das ideologias dominantes, como porta-voz das revoltas populares. Se o intérprete é um intermediário no sentido de transmitir a obra para os ouvintes, estes professores desenvolveram um trabalho também de

intermediários no sentido de trazer novos valores culturais quanto ao piano, seu repertório e sua prática profissional.

Identificamos como intermediários culturais os professores e pianistas Guilherme Fontainha (anteriormente citado); Antônio Leal de Sá Pereira (1888-1966) e Milton Figueira de Lemos (1898-1975) pela importância das suas atividades, principalmente no sentido da diversificação do repertório musical adotado na cidade, da criação de uma perspectiva profissionalizante para aquelas pessoas que escolhiam se dedicar à música, da introdução dos estudos teóricos relacionados à técnica e interpretação pianísticas e da intensificação da vida artística na cidade. Fontainha foi o idealizador do Conservatório de Música de Pelotas, Sá Pereira, seu primeiro diretor, e Milton de Lemos o diretor que durante maior espaço de tempo exerceu esta função, totalizando 30 anos.

Interessante observar que ao tempo da fundação do Conservatório de Música de Pelotas, o Rio Grande do Sul abriga dois dos maiores pedagogos brasileiros do piano, Guilherme Fontainha em Porto Alegre, e Antônio Leal de Sá Pereira como diretor do Conservatório de Música de Pelotas no período 1918-1923.

Nestes primeiros anos de atuação do Conservatório de Música, podemos já observar significativas mudanças no que diz respeito ao repertório executado pelos alunos da escola em concertos públicos.

No primeiro período analisado (1918-1922), surpreendeu-nos observar que o compositor mais executado tenha sido Claude Debussy (1862-1918), ícone máximo da escola impressionista francesa, seguido pelo próprio Sá Pereira e por Heitor Villa-lobos, então jovem e desconhecido, cuja carreira tomaria impulso definitivo depois da sua participação na Semana de Arte Moderna de 1922.

Debussy, Sá Pereira e Villa-Lobos como compositores mais executados pelos alunos demonstram, por um lado, que o repertório era extremamente contemporâneo para a época e, logo, que os compositores brasileiros eram bastante valorizados na escola, fato que vem contrastar bastante com o repertório anteriormente executado na cidade.

Sobre a importância deste trabalho de modernização do repertório musical, desenvolvido por Sá Pereira; destacamos o comentário do crítico Waldemar Coufal (conhecido como Sol), no jornal *O Libertador* de 20 de dezembro de 1926, sobre o recital de piano de Rossini Freitas:

“Quando, há anos, o professor Sá Pereira fez, pela primeira vez, executar no nosso Conservatório, músicas de Debussy, o auditório as ouviu com estranheza ou indiferença. Pois bem, hoje, Rossini Freitas prendeu a atenção da nossa melhor assistência em “Reflets dans l’eau”, despertando os mais entusiásticos aplausos. Por aqui se vê o papel importante que desempenham os conservatórios na cultura musical.” (Coufal Apud Rocha, 1979:110-111)

Os concertos promovidos pelo Conservatório são importantes então para a formação do público, e o repertório ali executado se torna um elemento disseminador de critérios estéticos, proporcionando a cristalização de um determinado gosto para o público que frequenta a sala de concertos da escola.

Ao mesmo tempo, o fato de proporcionar aos alunos apresentarem-se em público, possibilita que tenham uma experiência profissional, experiência esta que é muito valorizada, ao contrário da supremacia do amadorismo anteriormente vigente.

Além da questão do repertório, observamos também a preocupação de Sá Pereira com a formação do público, fato que se torna bastante perceptível pela simples análise dos programas de concerto, onde constam informações sobre as datas de nascimento e morte dos compositores executados pelos alunos, bem como sua nacionalidade e a escola estética à qual estavam vinculados. Tal preocupação demonstra claramente as intenções de qualificação do público, assim como a proposta de inclusão de uma perspectiva profissionalizante para os alunos da escola.

Outros fatores que vem contribuir com a tese da preocupação de Sá Pereira com a formação estética do público são: a intensa presença de notícias sobre a escola nos jornais locais, as crônicas e críticas musicais, e, mais tarde, as transmissões radiofônicas ao vivo da música erudita, tanto de concertos realizados no Conservatório, como de programas de rádio específicos, onde se apresentavam alunos de piano da escola e de professores particulares. O rádio fazia com que a música chegasse a um número muitíssimo maior de pessoas, e o piano alcançava então um status além do Conservatório.

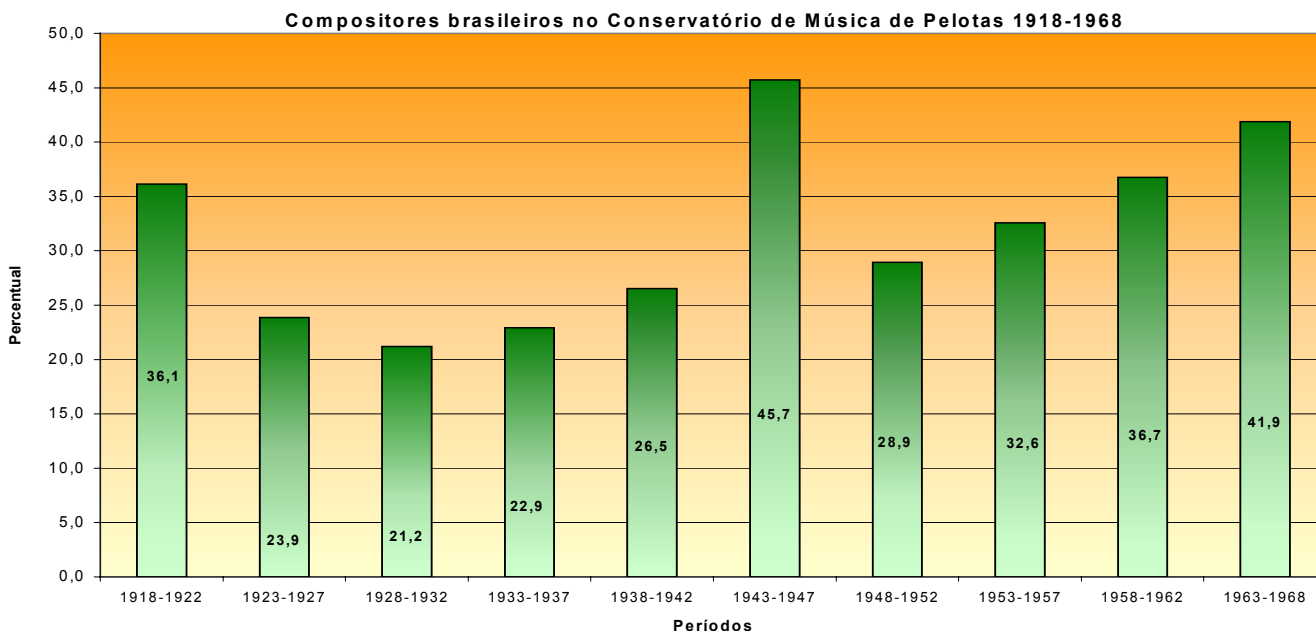
Indo um pouco adiante no tempo, cumpre observar a criação de duas entidades sumamente importantes: o Centro de Cultura Artística (1921-1922) e a Sociedade de Cultura Artística (1940-1974), que possibilitaram a vinda à cidade de artistas consagrados internacionalmente, tais como Cláudio Arrau, Andrés Segóvia, Arthur Rubinstein, Ignaz Friedman, Alexandre Brailowsky, Magda Tagliaferro, Guiomar Novaes, Francisco Mignone, entre outros. A

importância individual de cada um destes artistas vem conferir à cidade aprimoramento de sua vivência estética e qualificação de sua cultura musical, ao mesmo tempo em que contribui para a crescente aceitação do profissionalismo em música.

Por outra parte, o repertório executado pelos artistas é significativo no sentido de demonstrar a qualidade da recepção que se poderia esperar do público pelotense. Citaremos o caso de Arthur Rubinstein, que esteve na cidade no ano de 1926, realizando dois concertos memoráveis, com programas extremamente extensos e absolutamente diferentes. A execução pelo pianista de obras tão importantes e contemporâneas para a época como as *Três Danças de Pètrouchka*, de Igor Stravinsky (1882-1971) ou as *Danças del Amor Brujo*, de Manuel de Falla (1876-1946), referencia a hipótese da grande cultura musical que desfrutava a cidade naquele momento, que a tornava apta a apreciar este tipo de repertório.

Entendendo o repertório escolhido para os concertos como condizente com uma determinada forma de pensamento estético, e, considerando que estes referenciais legitimam-se muito além do âmbito da instituição, tornando-se elementos de intertextualidade entre todas as práticas musicais de um determinado contexto social; salientamos a importância do seu estudo enquanto repertório de significados artístico-culturais.

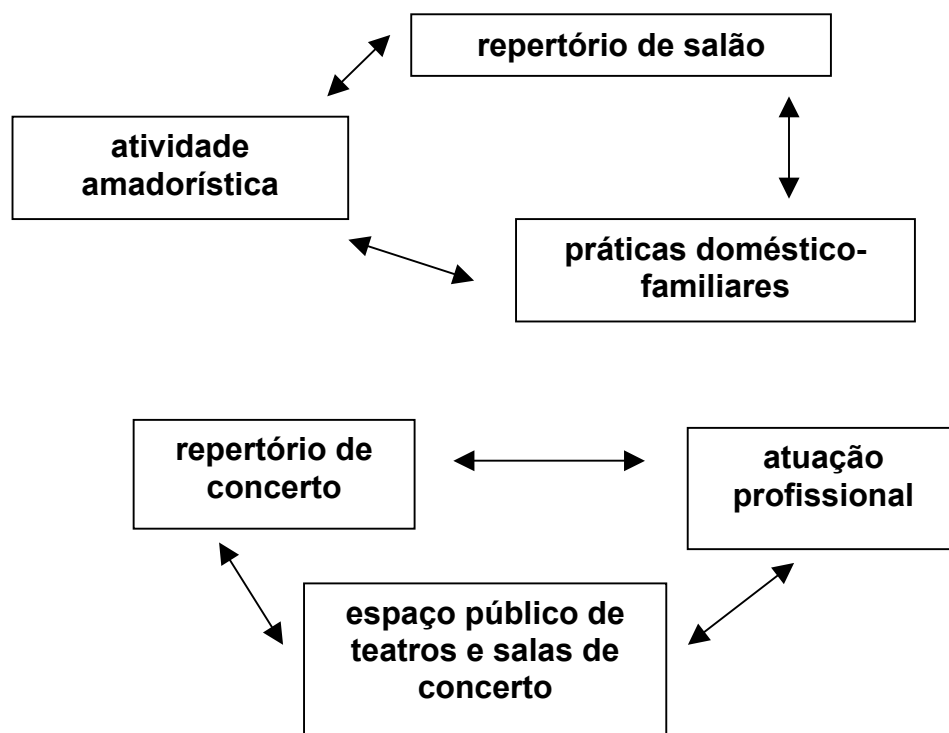
Cabe destacar também a importância sempre conferida pelo Conservatório de Música de Pelotas às obras de compositores brasileiros, marcadamente em três momentos principais, como demonstra o gráfico a seguir.



Acreditamos que em um primeiro momento, no período 1918-1922, tal valorização do repertório brasileiro possa ser creditada à uma influência do clima modernista brasileiro e das idéias estéticas de Mário de Andrade, relativas à importância da execução de autores brasileiros e da cristalização de uma escola de composição nacional. O segundo momento, no período 1943-1947, coincide com a atuação de Villa-Lobos no governo de Getúlio Vargas, que propõe também uma valorização da música brasileira, mesma valorização preconizada pela ditadura militar no período 1963-1968.

Observamos também que o repertório cultivado é condizente com uma determinada forma de valorização profissional do músico, e que podemos observar uma significativa diferença nesta relação nos dois períodos abordados: no ambiente musical da cidade de Pelotas antes da fundação do Conservatório de Música e no ambiente musical proporcionado pela atuação da escola.

O gráfico a seguir exemplifica as relações existentes, em um primeiro momento, nas práticas musicais anteriores ao Conservatório de Música, e logo depois, nas inovações trazidas pelos intermediários culturais identificados.



Ainda analisando o repertório executado pelos alunos da escola, podemos dizer que, de forma geral, existe uma repetição sistemática de compositores e de obras do repertório pianístico.

Antes de avaliar esta realidade como uma opção estética, gostaríamos de chamar a atenção para a disponibilidade de mercado de edições e gravações musicais, para o tema dos consensos de época em relação ao repertório (conforme demonstra a apreciação das críticas publicadas em jornais), e por fim para as motivações pedagógicas de escolha do repertório.

Fator também digno de nota na análise do repertório é a preferência pelas obras do primeiro romantismo europeu, e vale recordar que precisamente o século XIX foi a época do grande florescimento da literatura pianística. Desta forma, pode ser compreensível o interesse demonstrado por este repertório, dada a importância, variedade e interesse da produção musical romântica.

Sobre a circularidade do repertório, cabe lembrar que muitas vezes os intérpretes buscam identificar as obras dominantes no gosto popular com o objetivo de reafirmá-las em suas atuações, buscando garantias de reconhecimento pelo público e configurando a reprodução do gosto dominante em detrimento da renovação estética.

Consideramos ainda que o repertório pode também conter os elementos simbólicos da relação com o outro, o novo, o diferente, ou seja: as relações de alteridade; que verificam-se na renovação do repertório e na consideração profissional do músico.

Nesta relação, dois aspectos podem ser principalmente observados: se por um lado a sociedade desejava uma escola de música como meio de educação musical e formação estética, pode-se dizer que, de certa forma, não estava preparada para aceitar de imediato o repertório contemporâneo valorizado pela escola. Uma espécie de meio termo estético encontrado teria sido então a inclusão nos concertos de um compositor contemporâneo mas com possibilidades de reconhecimento pelo público pelo fato de ser francês, uma vez que a cultura francesa sempre se manteve como sinônimo de bom gosto nesta sociedade; e por ser herdeiro direto da tradição romântica: Claude Debussy. Recordamos também que as informações complementares aos programas aportam elementos que auxiliam na aceitação pelo público de um repertório diverso do costumeiro e esteticamente mais complexo.

Outro elemento seria o tema da profissionalização do músico, onde deve-se recordar que, se por um lado existe o desejo manifesto pela sociedade de abrigar uma escola de música, por outro lado existe uma relação de repúdio pela entrada de músicos profissionais no convívio da sociedade, por medo de subversão da ordem estabelecida. Como intermediários entre as práticas dos saraus do século XIX e as novas perspectivas profissionais, o professor estrangeiro reflete em sua

própria pessoa o processo de aceitação: não foi bem aceito em um primeiro momento, logo conquista a sociedade por suas capacidades de professor e pianista, e por fim chega a ser considerado como personalidade admirável, veja-se o exemplo de Milton de Lemos¹.

Desta maneira, pouco a pouco a visão desta sociedade frente à prática musical profissional se converte em aceitação e também desejo, e existe por parte das famílias dos alunos a intenção de que estes possam alcançar sua profissionalização como artistas, tal como demonstra a crítica de Waldemar Coufal de 10 de dezembro de 1928, no jornal *O Libertador*:

“Precioso material de voz, o da *mezzo-soprano* senhorita Maria Cassal Barbosa que, assim que o tenha melhor torneado, mais elegante, haverá de ser *alguém*, neste passo que já lhe permite uma tão aceitável execução de Scarlatti e Monteverdi.” (*O Libertador*, 10 de dezembro de 1928)

Tomamos como exemplo esta crítica de Coufal, conhecido pelo pseudônimo “Sol”, porque acreditamos que, no momento em que a expressão “haverá de ser alguém” encontra-se reforçada no texto através do itálico, o crítico deixa transparecer uma mudança de atitude em relação ao profissionalismo musical, apontando para que uma carreira de palco seria bastante desejável para a senhorita em questão.

Concluimos então que o Conservatório de Música da cidade de Pelotas, através de suas atividades de ensino e promoção de concertos, principalmente, contribuiu para uma mudança na consideração social do músico, que passa a ter uma perspectiva profissional melhor considerada, em substituição ao conceito anterior, que valorizava somente a prática doméstica amadorística.

O pianismo de salão, cultivado no ambiente doméstico-familiar dos saraus, cede então sua consideração de status ao pianismo profissional, que tem lugar nas salas de concerto e que se converte em bem social cada vez mais valorizado por meio da atuação da escola de música.

O repertório se torna importante veículo desta nova consideração do músico, apresentando-se extremamente contemporâneo para a época nos cinco primeiros anos de atividade da escola e, posteriormente, quando se forma o que poderíamos chamar de uma espécie de consenso entre renovação e conservação estética, traduzida por uma priorização de obras do primeiro

¹ A chegada de Milton de Lemos na cidade de Pelotas foi motivo de protesto por alguns segmentos da sociedade, porque consideravam que o novo diretor era jovem demais para o cargo e não teria capacidade para o magistério. Outra motivação – oculta – para os protestos, segundo Caldas, é que Milton de Lemos era “bonitão e viera da capital”, o que constituía um legítimo encantamento para as jovens alunas. (Caldas, 1992:23)

romantismo europeu; a escola mantém seus padrões de atualidade através da extrema valorização do repertório da música erudita brasileira.

Ressaltamos nesta transição a ação dos professores estrangeiros à cidade como intermediários culturais, contribuindo para a consolidação de uma perspectiva profissionalizante em relação à música e pela introdução de repertório contemporâneo para a época.

A presença constante de notícias sobre o Conservatório de Música nos jornais em circulação na cidade constitui-se em importante indicador da valorização social que alcança a música, comprovando a consideração que a escola alcança na sociedade pelotense. Ao mesmo tempo em que as notícias comunicam as atividades da escola, a publicação de críticas musicais contribui para a disseminação de padrões estéticos, para a qualificação do público e para a valorização profissional do músico.

Observamos também que os jornais da cidade noticiam que em 08 de dezembro de 1928 foi realizada a primeira transmissão radiofônica brasileira ao vivo de um concerto, pela PRC3/Rádio Pelotense, no Conservatório de Música de Pelotas. O ineditismo da experiência da transmissão de concertos ao vivo contribui para o incremento dos mecanismos de penetração social da música cultivada no âmbito do Conservatório.

A questão do interesse na formação do gosto estético das platéias da cidade mantém-se presente nas atividades da escola durante todo o período estudado, podendo ser observada através da promoção de seminários, palestras e notas explicativas aos programas, que qualificam o público apreciador da música na cidade de Pelotas.

Consideramos ainda que a atuação do Conservatório de Música traz uma inovação fundamental, que é a inclusão da perspectiva profissionalizante para as mulheres que se dedicavam ao estudo do piano. É importante observar o fenômeno de intensa ocupação dos espaços públicos por parte das mulheres, tanto no âmbito do ensino oficial como particular.

Por fim, acreditamos que o Conservatório de Música de Pelotas teve e tem grande importância na difusão da música pianística de concerto, assim como na formação musical de novos profissionais na área, do público apreciador e da crescente valorização profissional do músico.

Esperamos que este trabalho possa contribuir para a compreensão da escola de música em suas relações de significado com a sociedade, e que possa servir como uma ferramenta de estudo que promova o diálogo entre áreas de conhecimento afins.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. Evolução social da música no Brasil. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: Villa Rica, 1991. P. 11-31.
- CALDAS, Pedro Henrique. *História do Conservatório de Música de Pelotas*. Pelotas: Semeador, 1992.
- CORTE REAL, Antônio. *Subsídios para a História da Música no Rio Grande do Sul*. 2ed.rev. Porto Alegre: Movimento, 1984.
- ECHENIQUE, Guilherme. *Histórico do Theatro Sete de Abril de Pelotas*. Pelotas: Livraria do Globo, 1935.
- FARIA, Paulo Rogério Campos de. *Pianismo de concerto no Rio de Janeiro do século XIX*. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Música da UFRJ como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música. Rio de Janeiro, 1996.
- FONSECA, Anna Cristina Cardozo da. *História social do piano - Nacionalismo/ Modernismo. Rio de Janeiro: 1808-1922*. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Música da UFRJ como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música. Rio de Janeiro, 1996.
- GOODE, William & HATT, Paul. *Método em pesquisa social*. 6ª ed. São Paulo: Nacional, 1977.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- _____. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- LABAJO VALDÉS, Joaquina. El controvertido significado de la educación musical femenina. In: MANCHADO Torres, Marisa (Org.). *Música y mujeres: género y poder*. Madrid: horas y HORAS la editorial, 1995. P. 85-101.
- MAGALHÃES, Mário Osório. *Opulência e Cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a história de Pelotas (1860-1890)*. Pelotas: Ed. UFPEL/ Liv. Mundial, 1993.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- NASCIMENTO, Heloisa Assumpção. *Nossa cidade era assim*. Pelotas: Liv. Mundial. Vol.1: 1989; Vol.2: 1994 ; Vol.3: 1999.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.
- OSÓRIO, Fernando. *A cidade de pelotas*. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1962.

- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*. Série Revisão, 1. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.
- RAYNOR, Henry. *História social da música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- REVISTA ILUSTRAÇÃO PELOTENSE. Pelotas, 1919-1923. (Diretor: Bruno de Mendonça Lima).
- REZENDE, Carlos Penteado. Notas para uma historia do piano no Brasil. In: *Revista Brasileira de Cultura*, n.6: 1970. P. 09-38.
- ROCHA, Cândida Isabel Madruga da. *Um século de música erudita em Pelotas- alguns aspectos (1827-1927)*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PUCRS, 1979.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem ao Rio Grande do Sul*. Trad. Adroaldo Mesquita da Costa. Porto Alegre: ERUS, 1987. Ed. Original: 1887.
- SCHLOCHAUER, Regina Beatriz Quariguasy. *A presença do piano na vida carioca no século passado*. Dissertação de mestrado apresentada à Escola de Comunicação e artes da USP, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música. São Paulo, 1992.
- TALAVERA CAMPOS, Maria José, CARINGI LIMA, Nicola. *Zola Amaro: um soprano brasileiro para o mundo*. Pelotas: Ed. Universitária UFPel, 1998.
- TOBIAS, José Antônio. *História das idéias estéticas no Brasil*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo / Grijalbo, 1967.
- VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- _____, SQUEFF, Ênio. *Música: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CORPUS DOCUMENTAL

- CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA CIDADE DE PELOTAS. Livros de Programas de Concertos 1920-1935.
- _____. Livros de Programas de Audições de Alunos 1918-1926.
- _____. Programmas de Audições de Alunos 1927-1936.
- _____. Programmas de Audições de Alunos 1937-1947.
- _____. Programmas de Audições de Alunos e Exercícios Práticos 1947-1978.
- _____. Programmas Diversos 1945-1972.
- _____. Livro de Matrícula de 1918 à 1926.
- _____. Livros de Matrículas de 1937 à 1959.
- _____: Relatórios da Direção do Conservatório de Música da cidade de Pelotas.

ISABEL NOGUEIRA

Pianista, pesquisadora, professora da Área de Musicologia da UFPel e Vice-Diretora do Conservatório de Música da UFPel. Graduiu-se em Piano pela Universidade Federal de Pelotas, é Especialista em Renascimento Musical pela Universidade de Alcalá de Henares (Espanha) e é Doutora em Musicologia pelo Programa de Doutorado em História e Ciências Musicais da Universidade Autônoma de Madri (Espanha). Durante o período 1994-1996, foi bolsista do governo espanhol em vários cursos de aperfeiçoamento em piano e musicologia, nas cidades de Granada, Santiago de Compostela e Santa Maria de La Rábida (Universidade Internacional de Andaluzia). Como pianista, foi premiada em concursos estaduais e nacionais, dentre eles o Primeiro Lugar no Concurso “Sebastian Benda” (Santa Maria, RS, 1990). Realizou recitais solo no estado do Rio Grande do Sul, atua também como camerista e atualmente se dedica à montagem do espetáculo “*Valsas de Tom Jobim*”, com o Centro Coreográfico Theatro Sete de Abril”. Encontra-se em preparação para publicação o livro “*História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel*”, sob sua coordenação.